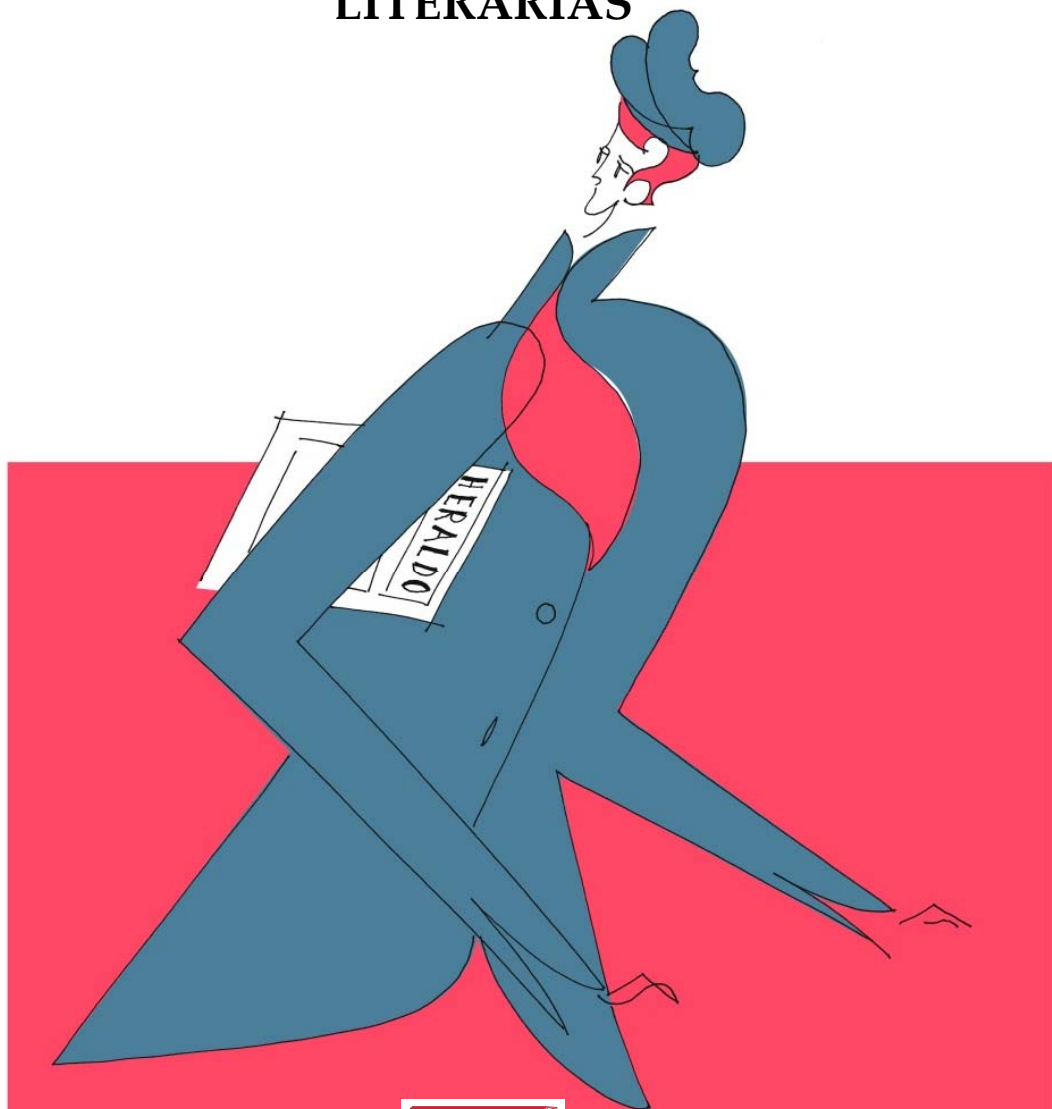


**LETRAS LIBRES**  
**DE UN REPERTORIO AMERICANO:**  
**HISTORIA DE SUS REVISTAS**  
**LITERARIAS**





Vicente Cervera Salinas

María Dolores Adsuar Fernández

(coordinadores)

**LETRAS LIBRES**  
**DE UN REPERTORIO AMERICANO:**  
**HISTORIA DE SUS REVISTAS**  
**LITERARIAS**

Universidad de Murcia

2015

Letras libres de un repertorio americano. Historia de sus revistas literarias / Vicente Cervera y M<sup>a</sup> Dolores Adsuar (coords). Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2015.

905 p.

ISBN:

1<sup>a</sup> edición, 2015

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH)

© Los autores

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2015

Ilustración de cubierta: Ciskox.



ISBN:

Depósito legal:

Impreso en España – Printed in Spain

**LETRAS LIBRES**  
**DE UN REPERTORIO AMERICANO:**  
**HISTORIA DE SUS REVISTAS**  
**LITERARIAS**



## ÍNDICE

### LETRAS LIBRES DE UN REPERTORIO AMERICANO: HISTORIA DE SUS REVISTAS LITERARIAS

Vicente Cervera Salinas ..... 11

### ARTE Y LITERATURA EN LAS REVISTAS HISPANOAMERICANAS DE VANGUARDIA

Teodosio Fernández..... 16

### DE LAS REVISTAS LITERARIAS AL BLOG. ATOMIZACIÓN DE LA POLÉMICA CULTURAL

Leonor Fleming ..... 36

### HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DEL SURREALISMO HISPÁNICO: DIGITALIZACIÓN, ANÁLISIS Y EDICIÓN DE REVISTAS SURREALISTAS DE ARGENTINA, CHILE Y ESPAÑA

Raquel Arias y Eduardo Becerra ..... 52

### EL IMPACTO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LA VIDA INTELECTUAL DE HISPANOAMÉRICA

Niall Binns..... 64

### MIGRACIONES INTELECTUALES: ESCRITORES HISPANOAMERICANOS EN ESPAÑA (1914-1939)

Carmen de Mora, Rosa García Gutiérrez, Aníbal Salazar y Fernando Aínsa ..... 68

### EL PROYECTO *LETRAL*: PRESENTACIÓN, EVOLUCIÓN Y RESULTADOS

Ana Gallego Cuiñas ..... 99

**ESCUELA PARA TODOS: EL PROYECTO POLÍTICO EDUCATIVO DE DOMINGO F. SARMIENTO EN AMBAS AMÉRICAS**

Virginia Gil Amate..... 110

**EL MODELO CULTURAL EUROPEO EN LA GACETA MUSICAL DE BUENOS AIRES (1874-1887) (ALGUNAS NOTAS PARA UNA MICRO-HISTORIA DE LA CIUDAD)**

Antonella Cancellier ..... 128

**NOSOTROS Y VOSOTROS: LA BIBLIOTHECA MEXICANA Y LA CREACIÓN DE UNA IDENTIDAD CULTURAL MEXICANA**

Claudia Comes Peña..... 150

**LA RECEPCIÓN DE MODERNISMO ESPAÑOL EN LAS REVISTAS PANAMEÑAS EL HERALDO DEL ISTMO (1904-1906) Y NUEVOS RITOS (1907-1926)**

Inmaculada Rodríguez-Moranta..... 165

**LAS HOJAS VOLANTES DEL SIGLO XVI, PRECURSORAS DEL PERIODISMO LITERARIO AMERICANO.**

Víctor Manuel Sanchis Amat ..... 192

**LECTORAS IN FABULA: EL MODELO DE PÚBLICO FEMENINO EN LA MODA DE ALBERDI**

Amanda Salvioni..... 209

**HUMANISMO Y PEDAGOGÍA EN LA EDAD DE ORO DE JOSÉ MARTÍ: UN HUMANISMO INSUFICIENTE**

Bernat Castany Prado ..... 233

**LA NARRATIVA DE LAURA MÉNDEZ DE CUENCA EN LA PRENSA PERIÓDICA**

Beatriz Ferrús Antón..... 252



**LA VOZ DE LA JOVEN LITERATURA PERUANA A COMIENZOS  
DEL SIGLO XX: LA REBELDÍA DE COLÓNIDA**

M<sup>a</sup> Elena Martínez-Acacio Alonso..... 264

**LAS REVISTAS EN EL DESARROLLO DE LA NARRATIVA EN  
PARAGUAY: LA NOVELA PARAGUAYA (1922-23)**

José Vicente Peiró..... 292

**BÚSQUEDAS Y AVATARES DEL PRIMER SURREALISMO EN  
ESPAÑOL: LA REVISTA QUÉ CONTRA EL DESTINO Y EL LEN-  
GUAJE**

Armando V. Minguzzi..... 320

**VICENTE HUIDOBRO EN LAS REVISTAS *TRANSITION* Y *VER-  
TIGRAL***

Belén Castro Morales..... 337

**AMAUTA Y EL CINE**

Luis Veres..... 365

**LOS POETAS DEL MUNDO DEFIENDEN AL PUEBLO ESPAÑOL  
(NANCY CUNARD Y PABLO NERUDA)**

Álvaro Salvador..... 380

**LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN REVISTAS Y PERIÓDICOS  
ARGENTINOS**

Niall Binns..... 392

**ESCRITURA ENTRE REJAS: CARLOS MONTENEGRO Y PABLO  
DE LA TORRIENTE BRAU**

Ana Casado Fernández ..... 416

**JUVENCIO VALLE 1938: POETA EN LA GUERRA**

Jesús Cano Reyes..... 433

**LA HUELLA SURREALISTA EN LA REVISTA DOMINICANA LA  
POESÍA SORPRENDIDA**

Eva Valcárcel..... 448

**“EL HOMBRE VERDE”: POLÍTICA Y POÉTICA EN LAS COLA-  
BORACIONES DE EUGENIO GRANELL PARA LA POESÍA SOR-  
PRENDIDA.**

Joaquín Lameiro Tenreiro ..... 464

**LA HERENCIA ESTÉTICA EN LA POESÍA SORPRENDIDA**

Raquel Bra Núñez ..... 486

**REVISTA DEL ATENEO PARAGUAYO: ESCAPARATE DE UN  
ROA INÉDITO**

Rafael Recio Vela..... 502

**LA REVISTA ATENEO CHIAPAS, 1951-1957**

José Martínez Torres ..... 529

**LA PRESENCIA DE JUAN RULFO EN LA REVISTA ICACH**

Antonio Durán Ruiz ..... 541

**ESTUDIOS DE CULTURA NÁHUATL: REVISTA EMBLEMÁTICA  
EN LA INVESTIGACIÓN DE LA LITERATURA MEXICANA**

Mónica Ruiz Bañuls ..... 550

**HACIA UN CAMBIO DE RUMBO: LA GENERACIÓN DE MEDIO  
SIGLO MEXICANA EN SUS REVISTAS**

Margherita Cannavacciuolo ..... 566

**A LOS LECTORES DE SUR**

Vicente Cervera Salinas ..... 594

**JOSÉ BIANCO, ESPÍRITU GUÍA DE LOS MEJORES AÑOS DE  
SUR**

Carolina Suárez Hernán..... 616

**FIGURAS DEL JARDÍN. ESTÉTICA DEL PAISAJE EN LA REVISTA SUR (1945-1955)**

María Amalia Barchiesi ..... 630

**LAS REVISTAS DE ABELARDO CASTILLO**

Elisa Calabrese..... 646

**CICLÓN: UNA NUEVA LÍNEA LITERARIA, ENTRE DISIDENCIA Y LITERATURA MODERNA**

Julie Corsin..... 658

**LA REVISTA LIBRE EN LA ENCRUCIJADA: ENTRE LA AUTONOMÍA ESTÉTICA Y LA REVOLUCIÓN POLÍTICA**

Jaume Peris Blanes ..... 683

**VIAJE REDONDO. POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA EN LA REVISTA VUELTA**

Jorge Ortega ..... 707

**REVISTAS ITALIANAS DE TEMA HISPÁNICO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX**

Patrizia Spinato Bruschi ..... 728

**GIULIO EINAUDI EDITORE Y SEIX BARRAL EDITORES: AMISTAD, LITERATURA Y NEGOCIO**

Sara Carini..... 755

**CONOCIENDO LA LIJ HISPANOAMERICANA A TRAVÉS DE SUS REVISTAS DIGITALES. DE IMAGINARIA A LA LIJ 2.0**

José Rovira Collado..... 770

**ESCRIBICIONISMO HISPANOAMERICANO: DIARIOS PERSONALES Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS**

Daniel Mesa Gancedo..... 803

**“LA BREVEDAD INCONMENSURABLE”: EL AFORISMO MODERNO A LA LUZ DE LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS**

Paulo Antonio Gatica Cote ..... 835

**TEXTOS SOBRE/PARA BORGES EN *VARIACIONES BORGES***

Rosa Pellicer ..... 857

***HETEROGÉNA: UNA TRIBUNA EN ESPAÑA PARA LA POESÍA LATINOAMERICANA DE LOS MÁRGENES***

Yolanda Ortiz Padilla ..... 874

**REVISTA DIGITAL *EL HABLADOR*: SIEMPRE FIEL A LA LITERATURA**

Rosana Torres Fernández de la Puebla..... 897

## LETRAS LIBRES DE UN REPERTORIO AMERICANO: HISTORIA DE SUS REVISTAS LITERARIAS

Vicente Cervera Salinas

Universidad de Murcia

En 1961 publicaba Victoria Ocampo un editorial al frente del número de la revista *Sur* que festejaba los treinta años de vida de la publicación. Afirmaba entonces: “Una revista literaria argentina no puede vivir a la altura de una revista literaria europea, de primera calidad, desde luego. (...) Esta no es una operación con riesgo de muerte, ni una misión que traiciones los intereses de la cultura argentina”. Sintomático es el hecho de tener que justificar el éxito, la pervivencia, la longevidad y la altura de miras de una obra cultural como la que la escritora argentina amadrinaba. Y aún más por lo inusual de dichas características; en especial por la permanencia en el tiempo de una publicación periódica como lo fue y, en general lo es, una revista literaria.

Si tuviésemos que calibrar el impacto del texto impreso en la historia de la América hispánica desde luego no cabría circunscribir su onda expansiva al ámbito del libro. La historia del libro en el continente americano permite conocer el proceso civilizador europeo así como el viaje paralelo hacia la semilla de las culturas prehispánicas que emergerían también mediante la recuperación y edición impresa de sus vestigios y manifestaciones seculares. Sin embargo, la libertad de imprenta que abre las puertas de la modernización liberal del siglo XIX en España su-

puso en América la divulgación de ideas revolucionarias de trascendental importancia para su constitución independiente, y en ese proceso no sólo es el libro el gran artífice sino que también lo fue la prensa, el diario, el periódico y la revista. Desde comienzos del XIX hasta la actualidad no cabe inventariar el repertorio cultural americano sin una atención clara y distinta al universo particular del diario y muy especialmente el de las revistas literarias, y a ese lapso histórico habría que añadir los precedentes en el siglo XVIII, con las *Gazetas* y los *Mercurios* diseminados a lo largo de toda América, “del Bravo a Magallanes”. Revistas y diarios son que en su inicio compaginaron la preocupación socio-política con la más estrictamente estética, como observamos en la famosa *El Pensador mexicano*, que dirigió José Joaquín Fernández de Lizardi desde 1812, o lo fueron también la *Biblioteca Americana* y el *Reportorio americano*, que publicaron en Londres el insigne Andrés Bello y su amigo colombiano Juan García del Río, a comienzos de los años veinte del citado siglo. Allí, en representación de los patriotas americanos, junto a Simón Bolívar, siguiendo la precursora senda marcada por Francisco de Miranda, se gestaría el proceso de independencia cultural americana que acompañaría a la político-institucional, proceso que se prolongaría durante décadas y en el que el órgano difusor del diario y la revista influirían de manera decisiva.

La historia cultural del siglo XX americano es inconcebible sin la incorporación en su investigación diacrónica y conceptual del corpus de las revistas literarias que lo pautaron. *Revista Azul*, *Revista Moderna*, *Amauta*, *La Edad de Oro*, *Orígenes*, *Ciclón*, *Martín Fierro*, *Claridad*, *Proa*, *Sur*, *Vuelta*, *La Poesía Sorprendida*, *Mito*, *Colónida*, *Letras Libres...*, entre otra multitud de títulos, por citar sólo algunos de los más memorables que acuden veloces a la memoria, componen un gran mural donde queda dibujada la historia de la cultura, el pensamiento y las letras hispanoamericanas así como de la divulgación complementaria de los movi-

mientos literarios y artísticos que llegaban de todo el mundo hasta los pueblos americanos, merced a la labor atenta, pedagógica y comprometida de cuantos hombres y mujeres formaron parte de los comités editoriales, de las labores de elaboración, selección, traducción y diseño de las revistas literarias en dicho continente. Sin ellos su historia hubiese sido sin duda diferente, menos concernida a la realidad contemporánea y menos responsable del papel social y mediador del intelectual en el mundo que le ha tocado vivir. El diálogo entre los creadores y pensadores americanos, por un lado, y el coloquio de ellos con sus contemporáneos en el resto de las naciones se materializa en la labor imprescindible y valiosísima que acometieron y cumplieron al fin las revistas literarias hispanoamericanas.

Tras pasados los umbrales cronológicos del siglo XX, las revistas de las últimas décadas cumplen similares objetivos, pero adaptándose a las nuevas reglas del juego social a escala planetaria y globalizada. Las revistas editadas digitalmente en la era de Internet verifican un antiguo deseo de todo consejo editorial, que no era otro que el de llegar al mayor número de personas posibles para despertar la conciencia o descubrir horizontes estéticos relevantes. Desde Gutenberg a Google, de la gaceta ilustrada y dieciochesca al posmoderno e ilustrado blog, la historia del pensamiento ha evolucionado en su soporte comunicativo y ha permanecido en su voluntad humanística, pero nunca como hoy ha sido tan fácil traspasar fronteras nacionales, religiosas, étnicas, económicas o culturales como hoy en día, y de ello también se han beneficiado las revistas literarias con su deseo implícito de difundir nuevos opreciados medios de expresión.

El libro que el curioso lector tiene entre sus manos contiene fundamentalmente una serie de trabajos de investigación acerca del tema propuesto: las letras libres del repertorio americano ligado a sus revistas literarias. Son decenas de artículos y ensa-

yos de importantes especialistas en el ámbito de la literatura hispanoamericana que se reunieron en la ciudad de Cartagena en el mes de septiembre de 2012 para celebrar, como bianualmente tiene previsto, un Encuentro Internacional sobre un tema monográfico. La sesión plenaria tuvo al doctor Teodosio Fernández como conferenciante, y por ello me complace consignar en este umbral su magnífica disertación sobre “Arte y literatura en las revistas hispanoamericanas de vanguardia”. Junto a él, un nutrido índice nos invita a recorrer las páginas de este volumen que narran y polemizan críticamente sobre el tema propuesto, componiendo uno de los títulos más atractivos en el panorama editorial español actual sobre el fascinante universo de las revistas hispanoamericanas. Al mismo tiempo, los editores hemos querido recoger simultáneamente algunas de las propuestas presentadas públicamente por los diferentes grupos de profesores que integraban relevantes Proyectos de Investigación en el ámbito universitario internacional –que también se dieron cita en la sede del Congreso-, a través del testimonio de sus investigadores principales, que dieron voz en Cartagena a la actualización del tejido investigador que en esta década recorre los diversos ámbitos del Alma Mater, con su cada vez más claro deseo de intervenir y penetrar en el entramado y la problemática de la sociedad de nuestros días.

Me complace, como actual Presidente de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, firmar el liminar de este copioso y diverso volumen que engrandece sin duda el conocimiento de las letras hispánicas para que la tan olvidada *Utopía de América* prosiga en su anhelado objetivo, pues como dijo Pedro Henríquez Ureña, “La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones; pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices



diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos”.

Y ¿qué mejor modo de auscultar la voz, las “multánimes voces” que componen la sinfonía cultural de “nuestra América” que recorriendo el continente y los contenidos de sus revistas literarias?

## ARTE Y LITERATURA EN LAS REVISTAS HISPANOAMERICANAS DE VANGUARDIA

Teodosio Fernández

Universidad Autónoma de Madrid

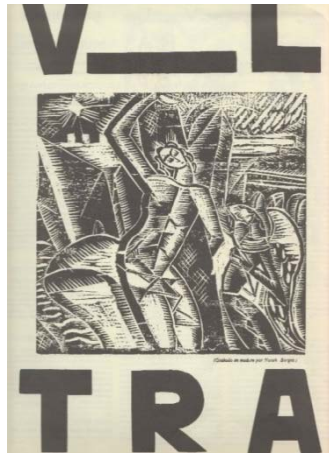
La relación entre la pintura y la literatura probablemente nunca fue más estrecha en Hispanoamérica que en el ámbito de las vanguardias. Sin ánimo de discutir los comienzos de esa colaboración en el ámbito de las revistas, cabe recordar que Norah Borges inició sus aportaciones en *Baleares* (año III, número 96) el 30 de septiembre de 1919, con el dibujo “Músicos ciegos”, y que se convirtió en la pintora ultraísta por excelencia desde que Isaac del Vando-Villar la proclamó como tal en su revista *Grecia*, a la vez que subrayaba la caprichosa factura colorista de sus paisajes, el humorismo infantil de sus dibujos, la admiración por el Greco que revelaba su búsqueda de un arte no supeditado a medida alguna<sup>1</sup>. Pronto se hizo presente allí con las xilografías “El po-mar” y “El ángel del violoncello” (LXII, 29 de febrero de 1920), consecuencia de la excelente acogida que encontró entre los ultraístas sevillanos<sup>2</sup>, y su presencia iba a ser constante también en *Cervantes*, *Vltra*, *Reflector* y otras revistas españolas de vanguardia. La factura de sus trabajos iniciales guardaba relación con un enigmático Arnaldo Bossi de cuyo nombre quedó constancia en el linóleo “La Verónica”, grabador que al parecer le enseñó en

---

<sup>1</sup> Véase Isaac del Vando-Villar, “Una pintora ultraísta”, en *Grecia*, núm. XXXVIII, 20 de enero de 1920, pág. 12.

<sup>2</sup> En el XLII de *Grecia*, marzo de 1920, Adriano del Valle le dedicó el “Poema sideral”, pp. 1-7, y en el XLIV el poema “Norah en el mar”.

Lugano la técnica del grabado en madera y la habría acercado al expresionismo. Alguna vez esos grabados pretendieron ilustrar textos literarios —fue el caso del que acompañó al poema “Rusia” que Jorge Luis Borges publicó en *Grecia* (número XLVIII, 1 de septiembre de 1920)—, pero casi siempre sus aportaciones ocuparon un lugar independiente, similar al de los textos literarios, y dieron cuenta de experiencias que pronto acusaron el impacto de otras propuestas artísticas. Probablemente fue ya en España donde Norah Borges se interesó por el cubismo, cuyos ecos se advierten en el “rombismo”<sup>3</sup> con que empezó a alterar el espacio de los objetos representados, tendencia que se advierte en muchos de sus grabados a partir de “La mujer de la mantilla”, incluido en número 43 de *Grecia* (1 de junio de 1920), sin que eso significara iniciar un nuevo ciclo. La continuidad de los procedimientos tampoco se alteró cuando en 1921 la familia Borges regresó a Buenos Aires, como demuestran los trabajos de la artista incluidos en las revistas *Prisma* y *Proa* (primera época). Como en la poesía de su hermano, en sus xilografías se acusó profundamente el reencuentro con la ciudad natal, impacto que puede advertirse en la obra difundida a ambos lados del Atlántico: El “Buenos Aires” del primer número de *Prisma* y la carátula del número 17 de *Ultra* (30 de octubre de 1921) son muestras excelentes del interés por la escenografía de una ciudad de casas bajas en trance de desaparecer.



---

<sup>3</sup> May Lorenzo Alcalá, *Norah Borges. La vanguardia enmascarada*, Buenos Aires, Eudeba, 2009, p. 13.

Rafael Barradas y Wladyslaw Jahl, polaco al que la guerra europea había hecho huir de Francia, ocuparon también un lugar relevante en las publicaciones españolas de vanguardia. Aunque tras su aparición en el número 9 fue Jahl la presencia más constante en *Vltra*, su condición de uruguayo exige prestar atención preferente a Barradas, quien se había mostrado capaz de asimilar orientaciones artísticas diversas en Milán y París antes de llegar a España en 1914. Fruto de ese aprendizaje y de su búsqueda personal fue el *vibracionismo* que presentó en Barcelona a fines de 1917: con trazos rápidos y coloristas concretaba una propuesta de descomposición a la vez cubista y futurista de la unidad de las cosas y del yo con la que pretendía captar el ajetreo callejero de la vida urbana moderna. En agosto de 1918 se trasladó a Madrid, donde trabajó como ilustrador para la Biblioteca Estrella y luego para la Compañía Cómico-Dramática Gregorio Martínez Sierra y su Teatro del Arte, para cuya campaña de "Teatro de los niños" preparó en 1919 carteles y escenografías. En 1920, en el Teatro Eslava de Madrid, sin sus decorados pero con vestuario suyo se estrenó sin éxito *El maleficio de la mariposa*, de Federico García Lorca. En adelante Barradas se ocupó de las producciones infantiles y de la publicidad de cuanto se relacionara con la actriz Catalina Bárcena, lo que no eclipsa sus notables aportaciones a la sustitución del realismo ilusionista del teatro anterior por soluciones coloristas, estilizadas y expresivas.



El vibracionismo solo fue una de las diversas propuestas de Barradas, de quien también cabe mencionar al menos el clownismo, con su faceta lúdica, crítica y tierna a la vez, pues vibracionismo y clownismo parecen sucederse y conjugarse en las ilustraciones incluidas en *Reflector*, *Vltra* y *Tableros*. Su relación con el ultraísmo se había iniciado al contribuir con un retrato de su autor al *Manifiesto ultraísmo vertical* de Guillermo de Torre, que apareció con el número L de *Grecia*, el 1 de noviembre de 1920. Con su conferencia “El anti-yo, estudio teórico sobre el clownismo, y dibujos a la pizarra”, participó en la velada ultraísta del Ateneo el 30 de abril de 1921 y mostró su faceta clownista, que conjugaría la fantochada tierna con cierto humor crítico, aunque tal vez fuera más interesante su voluntad de pintar la ausencia, lo que queda de alguien cuando se va, voluntad perceptible incluso cuando el blanco y negro de los grabados disminuía la eficacia de las manchas de color de sus pinturas. A partir de 1922 se diluiría su entusiasmo vanguardista en favor de planos de color más sobrio, que daban a sus obras un aire más sintético y menos agresivo, a la vez que derivaba hacia un realismo renovado que se acentuó cuando en 1923 se retiró al pueblo turoense Luco de Jiloca y abordó temas castizos con una paleta más oscura. De ese proceso quedó constancia en el clasicismo intemporal de los dibujos publicados en *Alfar*, la revista que dirigía en La Coruña su compatriota Julio J. Casal y de la que Barradas fue director artístico. La relación con esa revista justificó la denominación de “alfareros” aplicada por entonces a quienes se reunían con él en el Gran Café Social de Oriente, en la madrileña glorieta de Atocha.

La identificación de Norah Borges y de Barradas con el ultraísmo está fuera de discusión, como se desprende de esa insistente presencia de ambos en las revistas y en textos tan significativos como el *Manifiesto ultraísta vertical*. Allí aparecían dos *bois* ornamentales de Norah, quien también ilustró *Hélices*, poemario

de Guillermo de Torre que contó con cubierta de Barradas y retrato del autor por Daniel Vázquez Díaz. Pero la conexión de las ilustraciones comentadas con las creaciones literarias incluidas en las revistas de vanguardia no es siempre fácil de percibir. La imprecisión teórica del ultraísmo y su carencia de propuestas plásticas facilitó relaciones que apenas cabe explicar a la luz de una compartida voluntad de renovación, unánime solo si se prefería ignorar diferencias para subrayar el alejamiento de la realidad objetiva que en beneficio de la libertad creadora habían buscado las diferentes manifestaciones europeas de la vanguardia. Baste con recordar *Hélices*, poemario de cuya “numerosidad de cachivaches: aviones, rieles, trolleys, hidroplanos, arcoíris, ascensores, signos del zodiaco, semáforos”, se burlaría Jorge Luis Borges en carta a Jacobo Sureda<sup>4</sup>. Esa exaltación futurista de la modernidad podía convenir en alguna medida al vibracionismo, con su interés por la agitación de la vida urbana, no siempre fácil de conjugar con la sustitución de los planos geométricos monocromos, característicamente vibracionistas, a favor de una fusión de fondos y figuras con la que Barradas pretendía ahora atrapar el fluir de la conciencia y de la experiencia. Menos tenía que ver tal exaltación con Norah Borges, quien precisamente por su filiación expresionista no mostraba interés alguno en la ciudad moderna y en el futuro —si los pintores alemanes se habían ocupado de ella fue para ofrecer una visión escéptica y aun patética—, y en cambio mostraba inquietudes espirituales e incluso religiosas que exigían una atención neorromántica al pasado, cuya recuperación nostálgica se habría de acentuar al reencuentro con la Argentina. No en vano Adriano del Valle ya se había referido al humorismo infantil de sus dibujos, “idéntico al que se siente ante

---

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, edición al cuidado de Cristóbal Pera, prólogo de Joaquín Marco y notas de Carlos García, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Emecé, 1999, p. 227.

la visión de los carroseles que giran en la noche de verbena en los arrabales de las grandes ciudades. Las figuras que cabalgan sobre los pequeños pegajos tienen una gracia ingenua bajo los doseles polícromos y alegres de los toldos que hieren nuestra retina con el color profusional de un laberinto de serpentinatas y confettis<sup>5</sup>. No en vano Guillermo de Torre se había ocupado de ella en “El arte candoroso y torturado de Norah Borges”, artículo que acertó sobre todo en el título y que luego se extendió en con-



sideraciones que decían menos de la artista que de los conocimientos sobre la pintura contemporánea que su futuro marido podía ostentar<sup>6</sup>. El dinamismo de su arte tenía una significación propia, y su condición expresionista se mostró ajena a la guerra, salvo excepciones cuyo dramatismo cabría asociar a algunos de los salmos rojos de su hermano, Jorge Luis Borges.

Si la relación de Barradas con la vanguardia parece concluir a la vez que la aventura ultraísta española, para Norah Borges esa experiencia encontró continuidad en los proyectos que animaban el ambiente cultural de Buenos Aires. El impacto que supuso el reencuentro con la ciudad de su infancia, manifiesto en sus creaciones de ese momento, no parecía inaugurar una etapa diferente —seguían relacionadas con el expresionismo y el rombismo—, aunque se impusieran algunos temas, como plazas, jardines y casas con terraza, suelos ajedrezados, balaustradas, macetas y algunas plantas, con preferencia marcada por las pal-

---

<sup>5</sup> “Una pintora ultraísta”, cit.

<sup>6</sup> Véase Guillermo de Torre, “El arte candoroso y torturado de Norah Borges”, en *Grecia*, año III, número XLIV, 15 de junio de 1920, pp. 6-7.

meras, todo ello inspirado en el Buenos Aires reencontrado y en su casa de la calle Serrano, en el barrio de Palermo. Pero en la segunda época de *Proa* resulta ya evidente su preferencia por una figuración apoyada en la simplicidad de las líneas y apenas preocupada por la perspectiva, solución que ya venía practicando y sería la de la mayoría de sus colaboraciones en la revista *Martín Fierro*. En esta ofreció pronto muestras de la orientación angelical que habría de ser característica suya, a la que vez que iba confirmando también su capacidad para la ilustración de libros, entre los cuales ya le interesaba especialmente *Pablo y Virginia*, la famosa novela de Bernardin de Saint-Pierre.

La evolución personal de Norah Borges es una prueba de que las revistas argentinas de vanguardia no estuvieron determinadas por la actuación de los artistas plásticos. Por lo demás, no hubo otros pintores relevantes integrados en ellas: no lo era Antonio Bermúdez Franco, dibujante y caricaturista del que el número 7 de *Martín Fierro* (25 de julio de 1924) insertó el tríptico “Viejas de Tulum”, muestra de los dibujos que había hecho mientras vivía en San Juan, antes de que se integrase en el grupo que la revista aglutinaba. En ella, desde luego, se manifestaba un notable interés por la pintura y otras artes, condicionado por el proceso que llevó la vanguardia argentina hacia su criollización: ya en 1924 manifestó tanto el rechazo de un arte que consideraba ajeno a las inquietudes contemporáneas —lo hizo en el número 5-6 (15 de mayo-15 de junio) a través de Alberto Prebich, quien comentó y lamentó una exposición de la que se recogía como muestra un aguafuerte de Alfredo Guido que mostraba la Iglesia de San Francisco de La Paz— como la atención que suscitaba el uruguayo Pedro Figari —en el número 8-9, agosto-septiembre—, significativamente por medio de los comentarios elogiosos de Ricardo Güiraldes sobre sus temas, sin duda queridos para un rioplatense, y sobre la técnica del color, que reunía una gama variada y eficaz. En números siguientes habría amplio lugar para



Emilio Pettoruti, convenientemente alabado por Xul Solar precisamente cuando irrumpía con escándalo en el medio argentino después de muchos años en Europa, y para Pablo Curatella Manes, cuyas esculturas habrían de aparecer reproducidas con frecuencia en las páginas de la revista. También hubo luego espacio para Alfredo Guttero, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi o Antonio Berni, e incluso para una breve defensa de Raquel Forner.

La presencia de la pintura en las revistas hispanoamericanas de los años veinte presentó caracteres con frecuencia menos “vanguardistas” que los ofrecidos por el ultraísmo hispanoargentino, y sin embargo no menos propios de los procesos culturales de la época. Ese fue el caso señalado de *Amauta*, la revista limeña dirigida por José Carlos Mariátegui, en la que la presencia del arte de vanguardia fue sobre todo ocasión para señalar la decadencia o degeneración del anárquico, individualista y deshumanizado arte occidental. No en vano el pintor europeo mejor acogido en sus páginas, y casi el único, fue George Grosz, entonces destacado representante de la “nueva objetividad” verista del dadaísmo alemán que se ensañaba con militares y políticos responsables de la derrota en la primera guerra mundial, y a la vez con la imagen amable y mística del mundo de la que ahora se acusaba al expresionismo. Muy ligado a *Amauta* estuvo José Sabogal, ajeno a las taras de la vanguardia: había estado en Italia, Francia y España, pero no menos relevante fue que residiera a partir de 1912 en Argentina, en relación con pintores que buscaban la identidad nacional en los paisajes, los tipos y las costumbres locales. Ese interés se acrecentó en Sabogal tras pasar seis meses de 1919 en el Cuzco, verdadero punto de partida de su madurez expresiva, como pudo comprobarse el 15 de julio de ese año cuando ofreció una exposición en Lima. Su condición de criollo, de la que nunca renegó, era suficiente para impulsarlo a conseguir un “arte peruano”, que inicialmente, al menos en oca-

siones, de algún modo buscaba captar un mundo en desaparición, del que formaban parte las casonas cuzqueñas y los edificios coloniales de Lima. La búsqueda de ese arte nacional también lo animó a fijarse en la población autóctona, con los resultados notables que habrían de darle la condición de representante máximo de la pintura indigenista.

A este respecto resultó fundamental su relación con Mariátegui y su participación en *Amauta*, cuyo título él mismo propuso

y para la que dibujó la cabeza de indio que ilustró la carátula del primer número y con diferentes colores las de otros, además de servir como logotipo para la revista. Suyo era también el sembrador que abrió algunos números y que, como la cabeza aludida, podría relacionarse con el *art déco* que triunfaba en la época inspirándose en fuentes tan diversas como el antiguo Egipto o las propias culturas indígenas de América. Más cercanas a sus intereses habituales estaban la india ccolla y la cholitas cusqueña y arequipeña



de otras cubiertas de la revista, con las que daba cuenta del Perú contemporáneo. No en vano Mariátegui lo elogió como “el primer ‘pintor peruano’”<sup>7</sup>, subrayando la condición nacional de sus obras para oponerlo a la disolución del arte occidental, juzgándolo resistente a la europeización precisamente porque la estancia en Europa le habría ayudado a reconocerse, a identificarse

---

<sup>7</sup> “José Sabogal”, *Amauta*, 6, febrero de 1927, pp. 9-10 (9).

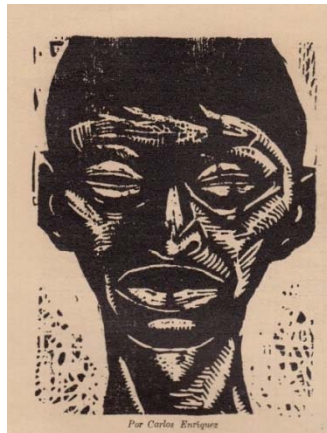
con la naturaleza peruana y con la raza indígena, con una mirada austera y profunda que nada tendría que ver con la superficial pintura turística que la moda indigenista había fomentado. Para sus ilustraciones de *Amauta* y para su identificación con el indigenismo, resultó fundamental la xilografía que Sabogal habían aprendido en la Argentina y que difundió en el Perú. Para comprobarlo puede servir de muestra la madera *India ccolla* que en el primer número ilustró un fragmento de *Tempestad en los Andes*, donde Luis E. Valcárcel, lector de Oswald Spengler y profeta de la Nueva Edad y de la Nueva Vida, anunciaba la primavera en la que la raza muerta despertaría del invierno en el que la había sumido la conquista española. Sabogal habría de estar menos presente en la segunda etapa de *Amauta* —la que se prolongó desde diciembre de 1927 hasta febrero-marzo de 1930, cuando, con Mariátegui ya muy enfermo, en el número 29 apareció como director interino Ricardo Martínez de la Torre, quien en adelante asumiría la dirección de una tercera etapa que carece de interés para las artes plásticas—, aunque su presencia encontró nuevas maneras de manifestarse, como al mostrar los dibujos que decoraban los mates de Huanta y de Huancayo, manifestaciones del arte popular que ilustraron algunas cubiertas de la revista y también sus páginas.

Su oposición al decadente arte burgués no impidió que *Amauta* diera acogida a caricaturas, dibujos y maderas de características y de autores muy variados, además de reproducir pinturas de diferentes artistas, en su mayoría peruanos e hispanoamericanos. Aunque también merecería atención la presencia de la escultora y pintora Carmen Saco, preocupada por los derechos de la mujer e inteligente crítica de arte, en la revista fue especialmente relevante la colaboración de dos artistas también nacionales: Julia Codesido y Camilo Blas. Codesido, que había llegado a Lima en 1918 tras varios años en Europa, asistía al taller de Daniel Hernández en la Escuela Nacional de Bellas Artes

cuando en 1922 se cambió al taller de Sabogal, de quien habría de ser auxiliar. *Amauta* le dio publicidad en su número 11 para encargarle luego las cubiertas del 13 y del 18 (marzo y octubre de 1928). Eso fue determinante para que pasase de la pintura naturalista a otra indigenista donde a veces se manifiestan las preferencias de Sabogal por los rostros de rasgos angulosos y los colores vivos. En cuanto a Camilo Blas (José Alfonso Sánchez Urteaga), fue un cajamarquino ganado por el Cuzco desde que en 1925 viajó hasta allí en compañía de Sabogal, a cuyo taller asistió también después de haber frecuentado el de Hernández. El número 3 de *Amauta* incluyó dibujos y fotografías de óleos que ya ponían de manifiesto la intención costumbrista que lo convertía en el Pancho Fierro de la sierra —en referencia al acuarelista limeño que dejara un excepcional testimonio de la vida peruana del siglo XIX—, condición que xilografías y nuevos dibujos como los incluidos en los números 28 y 29 (enero y febrero-marzo de 1930) permiten confirmar.

La indagación en la identidad que impulsaba la criollización de la vanguardia propició otros acercamientos a ámbitos culturales antes desdeñados. Sin salir del Perú, merece mención a ese respecto el *ultraorbicismo* impulsado en Puno por Gamaliel Churata (Arturo Peralta Ramos), movimiento que abordaba dimensiones míticas y rituales en busca del carácter holístico, metafísico y circular que se juzgaba propio de la cosmovisión andina. Desde agosto de 1926 tuvo ocasión de expresarse a través del *Boletín de la Editorial Titikaka*, luego *Boletín Titikaka*, cuyo último número apareció en 1930, con ocasión de la muerte de Mariátegui. Diego Kunurana fue su ilustrador más importante. Pero a la hora de resaltar la presencia de etnias y culturas utilizables para ver el mundo con ojos nuevos conviene prestar atención especial al interés por la población de origen africano: “El negro —individuo— está de moda”, y “Norteamérica y Europa piden,

incesantemente, cosas de negros”<sup>8</sup>, se aseguraba en la cubana *revista de avance*, donde con ese tema y otros aparecieron ilustraciones de pintores destacados del momento, como Víctor Manuel García, Antonio Gattorno, Domingo Ravenet, Eduardo Abela o Carlos Enríquez. También hubo otras presencias destacadas: la del catalán Jaime Valls, que llevaba en Cuba desde principios de siglo, y la de Gabriel García Maroto, con pinturas y dibujos realizados durante tres meses en El Caimito, que podía sumar a sus creaciones mexicanas y norteamericanas, fruto de experiencias anteriores.



En efecto, antes de llegar a Cuba, García Maroto —un manchego que era también impresor y tenía tras de sí una prolongada trayectoria, en buena medida de factura post-cubista— había estado en Nueva York y antes en México, donde había diseñado la cubierta de la revista *Contemporáneos*, cuyo primer número se publicó en junio de 1928 y en cuyas páginas aparecerían dibujos mexicanos suyos de esa época y también otros fruto de sus viajes posteriores. Para entonces el panorama de la pintura mexicana había mostrado ya una notable riqueza, a la que desde los primeros años veinte contribuía especialmente la pintura mural, nacionalista y obrerista de Diego Rivera, David Alfarro Siqueiros, Jean Charlot o Ramón Alva de la Canal. Es esa pintura la que mejor puede identificarse con el estridentismo, y no sólo porque en 1924 Jean Charlot ilustrara *Vrbe*, el “super-poema bolchevique” de Manuel Maples Arce, quien en 1921 había ini-

---

<sup>8</sup> Pedro Marco, “Moda y Modo Negros”, 1929 *revista de avance*, número 35, junio 1929, p. 181.

ciado el movimiento con su hoja *Actual*. Maples Arce fue tal vez el primero en acusar de afeminados y de protegidos por el poder —representado por José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública— a los escritores y artistas identificados con la opción cosmopolita que suele relacionarse con las revistas *Ulises* y *Contemporáneos*. Aunque el interés por Diego Rivera quedaba demostrado con los fragmentos de murales y los óleos reproducidos en el número 5, las preferencias de *Ulises* empezaron a manifestarse cuando ya en su primer número, publicado en enero de 1927, se reproducían *Las criadas* y *Niños* de Agustín Lazo, al que Jorge Cuesta dedicaba unas “Notas” donde se refería a la emoción corregida, al orden cultivado y al dibujo seguro de un pintor que descubriría “el puro carácter plástico que es revelación superficial”, apreciable sobre todo en retratos “donde la capacidad expresiva del rostro, por ejemplo, no es mayor que la del vestido dispuesto según el ademán de la postura”<sup>9</sup>. También resultó significativo que Xavier Villaurrutia elogiara tempranamente la quietud y la naturalidad de los cuadros de Julio Castellanos, cuyas figuras se caracterizarían por la precisión lineal de sus contornos y por volúmenes que “no padecen el cuidado escultórico excesivo”<sup>10</sup>. La relevancia de Lazo se subrayó al incluir cuatro dibujos suyos en el número 6 y último (febrero de 1928) de la revista, donde Villaurrutia publicó “Un cuadro de la pintura mexicana actual”, artículo que se iniciaba con una valoración de los pintores mexicanos del pasado, vivos y muertos, así como

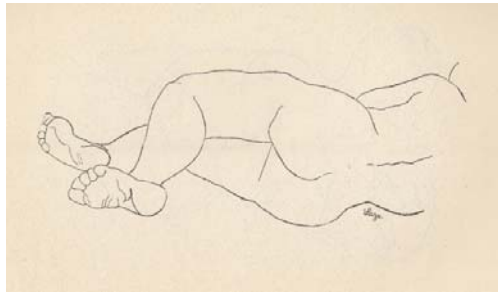
---

<sup>9</sup> Jorge Cuesta, “Notas. Agustín Lazo”, *Ulises*, número 1, mayo 1927, pp. 22-24 (24).

<sup>10</sup> Xavier Villaurrutia, “Julio Castellanos”, *Ulises*, número 2, junio 1927, pp. 27-28 (28).

de las escuelas de pintura al aire libre. El núcleo del ensayo se centraba en la pintura mural —en particular en la de Rivera, muy elogiado tanto en su condición de muralista como en la de pintor de caballete—, para concluir con algunas referencias a los artistas nuevos, ocasión propicia para destacar a los considerados afines al grupo de *Ulises*. Cuatro destacaban entre ellos: “Un incitador, Manuel Rodríguez Lozano; un sensual, Tamayo; un intelectual, Lazo; un italiano, Castellanos”<sup>11</sup>.

Las relaciones con Rivera se enturbiaron desde que en el primer número de *Contemporáneos* apareciera un artículo en el que García Maroto resaltaba los logros que advertía en los murales del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, de la Secretaría de Educación y de la Escuela de Agricultura de Chapingo. Rivera recibió mal los comentarios —quizá porque señalaban las limitaciones derivadas de convertir el arte en un instrumento políti-



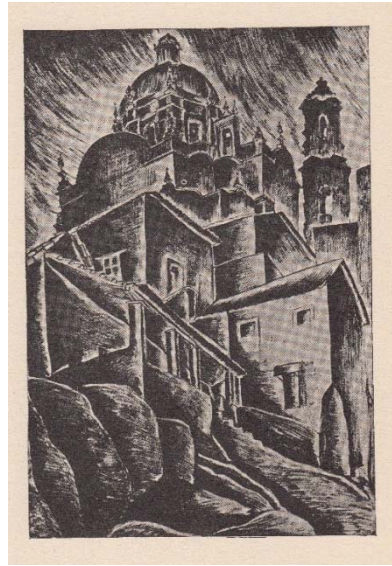
co, a veces para caer en excesos ornamentales ajenos a las búsquedas realizadas por el pintor durante su etapa cubista<sup>12</sup>—, y en adelante mostró una actitud hostil que animó a los “contemporáneos” a auspiciar otras orientaciones de la pintura mexicana. Las preferencias de su revista en materia de pintura europea, muy significativas, empezaron a quedar de manifiesto cuando el número 3 (agosto de 1928) reprodujo telas de Giorgio de Chirico —precediendo al *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, en

---

<sup>11</sup> Xavier Villaurrutia, “Un cuadro de la pintura mexicana actual”, en *Ulises*, número 6, febrero de 1928, pp. 5-12 (10).

<sup>12</sup> Gabriel García Maroto, “La obra de Diego Rivera”, *Contemporáneos*, número 1, junio de 1928, pp. 43-75.

texto fijado por Ermilo Abreu Gómez, y a un comentario del guatemalteco Carlos Mérida sobre la pintura europea del momento, Georges Braque incluido—, confirmadas luego con la presencia de Man Ray y de los españoles Francisco Santa Cruz y Francisco Miguel (Fernández de Morantes), además de las contribuciones de García Maroto. El conjunto de esas presencias extranjeras, entre las que se contaron Salvador Dalí y Joan Miró, primaba sobre todo a cubistas y a surrealistas. Las propuestas nacionales, más difíciles de concretar, se revelaron desde que el número dos de *Contemporáneos* (julio de 1928) incluyó reproducciones de cinco acuarelas y un óleo de Lazo, precedidos de un comentario de Villaurrutia en el que se aseguraba que aquel “quisiera ser un pintor casi puro”<sup>13</sup>. El rechazo de Rivera potenciaba las preferencias por una pintura no politizada, y, aunque con excepciones—como los frescos de José Clemente Orozco, de los que parecieron fotografías en varios números de 1929—, por la pintura de caballete, desdeñada entonces por Rivera y por Alfaro Siqueiros. La presencia de Roberto Montenegro en la revista, con muestras de sus frescos y reproducciones de tres de las *20 litografías de Taxco* que publicó en 1930, no necesitaba justificación, pues se había mantenido próximo a Vasconcelos a la vez que se



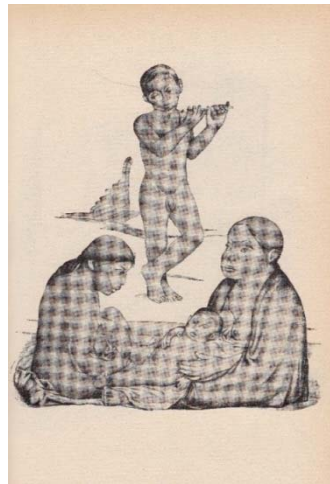
---

<sup>13</sup> Xavier Villaurrutia, “Fichas sin sobre para Lazo”, *Contemporáneos*, número 2, julio de 1928, pp. 117-122.



alejaba de Rivera para acercarse al círculo de Salvador Novo y de Villaurrutia, de los que dibujó los retratos que pudieron verse en el número 4 de *Ulises*, de octubre de 1927.

Como los comentarios de Villaurrutia en *Ulises* hacían prever, los pintores más ajustados al proyecto de *Contemporáneos* resultaron ser Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano y Agustín Lazo, quienes parecían preferir la psicología y el lirismo a la historia y a la política que caracterizaban a los muralistas rivales. Esa preferencia no estimuló comentarios de particular interés: si alguno merece especial atención es el que Jean Charlot dedicó en el número 6 a Carlos Mérida, cuyas creaciones, que parecían remitir a formas mentales, permitían subrayar la voluntad de prescindir de la perspectiva, optando por figuras de perfil o de frente, y de la luz focalizada, con lo que se suprimían las sombras. Eso no significa que Mérida fuese un pintor prioritario para *Contemporáneos*, cuya apertura de miras fue directamente proporcional a su interés por los logros de las escuelas de pintura al aire libre, o por las obras de artistas noveles, como lo eran entonces María Izquierdo — amiga de Tamayo, con quien mostró afinidades en esa primera época, dedicada sobre todo a retratos de su entorno familiar, naturalezas muertas y paisajes— o Carlos Orozco Romero, que además de pintor era un experto en grabado en madera, lo que —como ocurría también con litógrafos respetados como Emilio Amero o Jean Charlot— facilitaba su presencia en la revista.



No resulta fácil precisar los rasgos caracterizadores de esas contribuciones artísticas, que, desde luego, estaban estrechamente ligadas a tendencias propias de la pintura mexicana de la época. Villaurrutia aseguraba a propósito de Lazo que un buen pintor ejecuta un milagro y compone un cuadro con elementos de un sueño, lo que da pie a pensar en una atmósfera a veces cercana a la del surrealismo, en la que también podría confluir a veces la imaginación alucinada de Orozco Romero. Pero las contribuciones del propio Lazo parecen mostrar que entonces no eran referencias oníricas las que mejor explicaban la relación del arte de vanguardia con sus creaciones, en las que a veces eran reconocibles los ecos del Pablo Picasso que en los años veinte ya había contribuido al regreso al orden con una pintura que precisaba los objetos representados y buscaba cierta sobriedad. En ese aspecto las creaciones de Lazo parecían coincidir con las de Tamayo que primaban la línea y el color, en este caso con el trópico como punto de partida o inspiración, e incluso con las que Mérida derivaba de evitar sugerencias dinámicas y efectos táctiles, ahora al servicio del color y solo a veces del dibujo. Ciertamente, las soluciones fueron diversas e incluso contradictorias, pero mayoritariamente parecen coincidir en un rumbo consecuente con la opinión que el polaco Marjan Paszkiewicz ya había tratado de compartir con los ultraístas cuando escribió que “todo el cubismo no es más que una desarticulada oración de eunucos ante la superficie pictórica intacta”<sup>14</sup>. Eso hacía inevitable volver sobre el camino recorrido en aquella deriva purista que había desdeñado la pintura anecdótica, descriptiva o literaria a la vez que proponía una orientación condenada a atrofiarse en un decorativismo bidimensional. Sin volver a fórmulas superadas, ahora se trataba de reconquistar la perspectiva aportada por el Renacimiento e incluso opciones figurativas anteriores a él. Entre

---

<sup>14</sup> Marjan Paszkiewicz, “Palabras de un pintor”, *Vltra*, 3, 20 de febrero de 1921, p. 3.

los límites del clasicismo y de lo supra-real, esa pintura subrayaría los valores plásticos, conformando una “nueva figuración” cualquiera que fuese su origen, intención que compartieron en México tanto los pintores ligados a *Contemporáneos* como sus enemigos: significativo era el caso de Rivera, quien había superado el cubismo apoyándose en Paul Cézanne, a quien los cubistas tanto debían, y en los primitivos italianos, no ajenos a los hallazgos de Giorgio de Chirico y al retorno al orden que en Roma había defendido la revista *Valori plastici*.

La época no dejó de proporcionar claves para percibir el proceso: las más útiles son tal vez las proporcionadas por *Realismo mágico. Post expresionismo*, el libro del alemán Franz Roh que desde su publicación en castellano fue decisivo para las reflexiones hispanoamericanas sobre pintura e incluso afectó en alguna medida a la evolución de la pintura en Hispanoamérica<sup>15</sup>. Entre las últimas ilustraciones de las revistas mencionadas no es difícil encontrar las que permiten reconocer caracteres que Roh había asignado a la pintura post-expresionista. Al resaltar el agnosticismo reciente que habría dejado atrás las inquietudes religiosas del expresionismo, no es fácil olvidar a propósito de tales inquietudes las que la expresionista Norah Borges compartió en aquella Suiza a la que Ernst Ludwig Kirchner se trasladaba para fijar su residencia en Davos, y donde la joven artista argentina pudo ver las xilografías que por entonces realizaba Karl Schmidt-Rottluff sobre temas del Nuevo Testamento. Ciertamente, ella no se vio afectada por la deriva hacia el agnosticismo —tampoco Barradas, cuyos últimos años fueron precisamente los marcados por preocupaciones religiosas—, pero en la pintura hispanoamericana de la segunda mitad de los años veinte el clima dominante

---

<sup>15</sup> Véase Franz Roh, *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, traducción del alemán por Fernando Vela, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

presenta otras características: parecía haberse disipado todo sueño fantástico, y el rechazo vanguardista de la mimesis se iba olvidando; había reaparecido la realidad, pero esa realidad no era real aunque descubriera lo cotidiano, lo personal e incluso lo íntimo, prefiriéndose las superficies de color defendidas por contornos firmes, los cuerpos grandes y pesados, con frecuencia inmóviles, como si el artista renunciara al dinamismo del futurismo y el expresionismo. Esa deriva queda de manifiesto en cuanto se contrastan las ilustraciones de *Vltra* con las de *Contemporáneos*, e incluso podría constatarse en la evolución de un pintor como Barradas, desde su dinamismo vibracionista hasta el tiempo detenido de muchas de sus colaboraciones de *Alfar*. Similar fue la evolución de Norah Borges, quien a través de su hermano permite alguna vez advertir la conexión que trataba de establecerse entre pintura y literatura para la expresión de inquietudes compartidas. Como es bien sabido, el Jorge Luis Borges ultraísta creyó triunfante “la concepción dinámica del kosmos que proclamara Spencer” y definió el ultraísmo como “la expresión recién redimida del transformismo en la literatura”<sup>16</sup>, expresión que en la poesía trataba de sustituir las imágenes de carácter visual por otras de movimiento. El dinamismo que con frecuencia mostraron entonces las creaciones de Norah Borges resultaba acorde con aquella propuesta, y fue quedando atrás a medida que se acentuaba el interés por el dibujo de líneas simples y por las superficies de color uniforme. A pesar de las diferencias que sin duda los separaban, esa fue la dirección en la que avanzaron los pintores de *Ulises* y de *Contemporáneos* cuando prescindían de elementos decorativos o pintorescos en beneficio de la línea y del color. Era la dirección acorde con el proyecto cultural y literario de aquel grupo impreciso, al que la búsqueda de pureza y de perfección formal, de lucidez y de universalidad,

---

<sup>16</sup> Jorge Luis Borges, “Al margen de la moderna estética”, *Grecia*, 39, 31 de enero de 1920, p. 15.

parecía distanciar de los problemas cotidianos. Como los escritores mexicanos afines, esos artistas plásticos hicieron de su trabajo la búsqueda de una revelación, y con tal impulso supieron encontrar soluciones similares a las que entonces ofrecían centros destacados de la pintura occidental, idóneas para expresar las inquietudes más compartidas de su tiempo.

### Ilustraciones

1. Norah Borges: "San Sebastián". *Ultra*, año I, núm. 2, Madrid, 10 de febrero de 1921.
2. Rafael Barradas: "Catalina Bárcena". *Ultra*, año I, núm. 2, Madrid, 10 de febrero de 1921.
3. Norah Borges: "Las tres hermanas". *Martín Fierro*, segunda época, año II, número 25, 14 de noviembre de 1925.
4. José Sabogal: "India ccolla". *Amauta*, número 1, septiembre de 1926.
5. Carlos Enríquez. *1927 revista de avance*, año I, número 8, 30 de junio de 1927.
6. Agustín Lazo: dibujo. *Ulises*, número 6, febrero de 1828.
7. Roberto Montenegro: litografía de Taxco. *Contemporáneos*, número 24, mayo de 1930.
8. Julio Castellanos: dibujo. *Contemporáneos*, número 40-41, septiembre-octubre de 1931.

## DE LAS REVISTAS LITERARIAS AL BLOG. ATOMIZACIÓN DE LA POLÉMICA CULTURAL

Leonor Fleming

Universidad Nacional de San Martín (Argentina)

### Planteamiento

Durante el siglo XIX y buena parte del XX, el debate literario e ideológico se dio en las revistas y suplementos culturales, que eran a la vez el vehículo de su comunicación pública, ya sea directamente a los lectores, o por intermediación de figuras de prestigio. Se dirigían a grupos minoritarios pero protagonistas y creadores de opinión que se expresaban y medían a través de publicaciones en las que cabía todo: lo literario, lo político, la moda, la crónica social.

En el siglo XXI no han desaparecido, pero las que subsisten, o las nuevas, no tienen la vitalidad ni la implantación de antaño; en su mayor parte son órganos oficiales o de instituciones, generalmente regidos por los intereses del patrocinador o del mercado; o efímeros intentos marginales sin capacidad de incidir de veras en el ambiente cultural y a través suyo en la sociedad. La opinión crítica, la novedad, el diálogo literario, según parece, se ha atomizado en pequeñas tribus: se genera en grupos endogámicos, que se identifican con una línea o se reúnen en “talleres” y se expresan en publicaciones atomizadas y generalmente efímeras o en la web, pero sin una resonancia contundente en el conjunto de la comunidad cultural.

No se trata de aportar un catálogo de ejemplos que, por otra parte, asomarán en distintas comunicaciones de este Congreso, sino de trazar la evolución de los hechos a partir de dos o tres casos testigo que sirvan de base para la reflexión en dos direcciones: por una parte, las revistas como espacio privilegiado para el debate cultural de su tiempo y, por otra, para la difusión de “las novedades”, o sea la creación literaria en sí que lleva implícito un cambio de mentalidad.

### I. Diálogo y polémicas discursivas

Las revistas literarias tuvieron su apogeo en América durante el siglo XIX como órganos de difusión cultural y política, acorde con las circunstancias de la época resumidas en la conocida postura del grupo romántico del 37 que señalaba, desde el Río de la Plata, el contrasentido de ser independiente en política y colono en literatura.

Varias polémicas de la descolonización cultural tuvieron su campo de batalla discursiva en órganos de ambas orillas, como por ejemplo, la sostenida en la primera mitad del XIX entre el escritor español Dionisio Alcalá Galiano, al publicar sus opiniones en *El Comercio del Plata* de Montevideo, en 1845, y la airada y fundada refutación del argentino Esteban Echeverría, incluida en la “Ojeada retrospectiva”, que añadió al *Dogma socialista*, publicado en Montevideo, en 1846.

En su artículo “Consideraciones sobre la situación y el porvenir de la literatura hispanoamericana”, el español dice que América “vaga desatentada y sin guía” y que la escasez de obras notables se debe al hecho de haber renegado de sus antecedentes y su “nacionalidad de raza”. El argentino esgrime argumentos históricos, sociopolíticos y estéticos y achaca las opiniones de su

contrincante a “la suma ignorancia” de España sobre América y al atraso en que dejó sumida a sus ex-colonias, argumentando textualmente “porque la cuestión literaria que el señor Galiano aísla desconociendo a su escuela, está íntimamente ligada con la cuestión política, y nos parece absurdo ser español en literatura y americano en política”<sup>1</sup>

En el siglo siguiente -lo que es decir, pasadas las independencias y después del modernismo-, se da una segunda versión conocida como la polémica del “Meridiano intelectual”. Se inicia con un editorial de *La Gaceta Literaria* de Madrid, de abril de 1927, (escrito por Guillermo de Torre), que propone a la capital española como el “meridiano intelectual” de los escritores de la lengua, incluidos los hispanoamericanos. La reacción es inmediata y se concentra en los jóvenes de la revista argentina *Martín Fierro*, que contestan con arrogancia e ironía, pero provistos de argumentos. Borges, comienza su alegato con estas palabras: “La sedicente nueva generación española nos invita a establecer ¡en Madrid! El meridiano intelectual de esta América. Todos los motivos nos invitan a rehusar con entusiasmo la invitación”

También interviene Alejo Carpentier quien, desde el otro extremo del continente, argumenta con serenidad y a la vez con firmeza y reflexiona sobre la dificultad de “cierta vida en común” porque son diferentes los problemas que se plantean a uno y otro lado del Océano y, mientras en España hay lugar para el escritor profesional, la política, insoslayable en Latinoamérica, plantea el “dilema de una definición espiritual” y exige que la obra nazca comprometida.

---

<sup>1</sup> He desarrollado este tema en “El meridiano cultural: Un meridiano polémico”, en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. Ed. Univ Complutense, Madrid, 1987.



## II. Las novedades literarias y sus efectos: peligro, incriminación, castigo

Además de ser escenario de polémicas, las revistas también fueron, con sus ficciones, instrumento protagónico del cambio de costumbres y de revolución en la sociedad. Algún caso paradigmático sirve para analizar el poder de estas publicaciones, muchas veces tenidas por inocuas designándolas como “recreativas”, “femeninas” o “para la familia”.

Tomo para comenzar un caso que, aunque no pertenece al mundo de la lengua, se da en París, modelo cultural de los intelectuales latinoamericanos del siglo XIX. Se trata del proceso a Flaubert por *Madame Bovary*, publicada en seis entregas en la *Revue de Paris*, entre el 1 de octubre y el 15 de diciembre de 1856, contenido en la Requisitoria del Abogado Imperial M. Ernest Pinard y en el Alegato del defensor, Maître Sénard.<sup>2</sup> Ambos textos jurídicos son, sin proponérselo, piezas maestras de análisis literario.

Por medio de un pormenorizado estudio de la novela, inclusive de las partes que habían sido suprimidas por el editor en la *Revista*, el representante del Ministerio Público acusa y tipifica el delito como “ofensa a la moral pública y a la religión”.

En su alegato, no sólo incrimina al autor, sino también al editor, M. Pichat, y al impresor, M. Pillet porque, como explica, “en esta materia no hay delito sin publicidad, y todos los que han contribuido a la publicidad deben ser igualmente alcanza-

---

<sup>2</sup> La traducción de las citas textuales es nuestra, pp. 433 y 434 del “Procès” y “Plaidorie, apéndice a *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, presentada por Felcien Marceau. Paris, Le livre de poche. Gallimard el Librairie Générale Française, 1961, pp. 411-503. Hay traducción al español: Ricardo Cano Gaviria. *Acusados: Faubet y Baudelaire*. Barcelon, Muchnik, 1984.

dos". Pero señala grados distintos de responsabilidad: en primer término, la del autor que, prevenido por el editor, protestó sin embargo por la supresión hecha a su texto; en segundo lugar, la del editor, no por lo que suprimió, sino por lo que debió suprimir y no lo hizo; y en tercer lugar, del impresor que debió leer o hacer leer, ya que los impresores "no son máquinas" sino "centinelas de avanzada" para no dejar pasar el delito. Señalada la falta de cada uno, recomienda al tribunal ser indulgente con los dos últimos y severo, con el autor, principal responsable.

Tanto el alegato como la defensa incluyen agudas reflexiones de análisis literario porque en ellas, sus autores, leen entre líneas, tipifican lo que será un nuevo estilo y usan el término "realismo" para definir una escritura "peligrosa" porque muestra con crudeza los hechos. La defensa señala con precocidad la diferencia entre autor y personaje narrador, y describe una de las grandes novedades técnicas de la obra: el monólogo interior indirecto, argumento que exculpa al autor en uno de los episodios más comprometidos del texto: el monólogo interior de Emma al mirarse complacida en el espejo, después de su adulterio. La defensa marca la diferencia entre las buenas costumbres del autor y el personaje de ficción envilecido, ejemplo de una conducta equivocada que tiene su castigo en el trágico desenlace.

Lo expuesto no es sólo un caso sonado propio de la rigidez de moral decimonónica. A principios del siglo XX, cuando como consecuencia de las guerras, el centro de irradiación cultural se traslada de Europa a los Estados Unidos, ocurre otro episodio semejante con el *Ulyses* de Joyce, que comenzó a publicarse en *The Little Review*, en 1921. La revista fue quemada "por corrupta" en opinión de la Sociedad para la Preservación del Vicio de los EEUU. Las revistas que tienen el privilegio de incluir contenidos de avanzada siguen mereciendo recriminación y castigo en esa época.

### III. La comunicación pública

El escándalo social y el rigor de la censura demuestran el poder revulsivo y crítico de las revistas literarias sobre las costumbres de la época. Su abundancia y su recepción dan también testimonio del interés que tienen para el público lector que espera ansioso cada entrega del folletín o la novela semanal, o la llegada del correo que las distribuye en las provincias.

Por su parte, la mayoría de los autores estrenan sus obras en ellas y sólo después las editan en libro. Algunos logran vivir de sus colaboraciones; muchos fundan, dirigen o escriben en estas publicaciones que, como bien lo vio el acusador en el caso Flaubert, son el vehículo por excelencia de la comunicación pública y del entretenimiento, hasta la llegada masiva de la radio, y luego la TV ya entrado el siglo XX.

Un caso presunto de auto censura ocurre en el Río de la Plata con Esteban Echeverría. Desde que asume el liderazgo de la joven generación romántica, no tiene problemas para publicar sus escritos en revistas y libros que inclusive se reeditan en Buenos Aires cuando el autor ya es un proscrito exiliado en Montevideo. Antes de exiliarse, en los años centrales de la represión, había enviado a Montevideo *El Dogma Socialista*, su prosa política más comprometida, para que se lo difundiese, lo que efectivamente ocurrió, en 1846, como ha sido dicho. Sin embargo, durante su destierro, en el que sigue publicando, no da a la imprenta *El matadero*, una de las obras fundamentales del alegato y la denuncia contra el régimen de Rosas, que aparece póstuma en 1871, en *El Comercio del Plata*, rescatada por su exégeta y amigo Juan María Gutiérrez. Una de las razones posibles de que el texto, escrito hacia 1839, permaneciese inédito, es la audacia y la novedad de

una lengua desacatada, totalmente transgresora para el buen decir literario de la época, que haya hecho dudar al propio autor sobre la calidad de su obra.

En el otro extremo del territorio, en las naciones andinas Juana Manuela Gorriti, otra romántica, permite analizar las relaciones de la mujer escritora con la prensa literaria. Ella adquiere su rango entre las primeras novelistas de Sudamérica gracias a la publicación de *La quena*, señalada como el antecedente de la literatura fantástica en el subcontinente, una novela corta que aparece por entregas en *El Comercio* de Lima, en 1851<sup>3</sup> (y no en *La Revista de Lima*, en 1845, como habitualmente se cita).

Esta publicación anticipa la llegada de la escritora a la capital del Perú, donde se instala con sus hijas, al abandonar Bolivia luego de la separación de su marido, el caudillo boliviano Manuel Isidoro Belzu. Gorriti llega a la ciudad acompañada por el revuelo que causó una obra transgresora, y aunque la audacia del argumento levantó muchas críticas, esa misma novedosa liberalidad provoca la inmediata simpatía de los jóvenes limeños, entre los que se encontraba Ricardo Palma, que celebran la obra y contribuyen a la inserción de a la escritora.

En sus treinta años de vida limeña, en los que desarrolla buena parte de su obra y convierte su casa en centro de la vida intelectual, va dando a conocer sus creaciones sólo en revistas, hasta la tardía publicación del primer libro, *Sueños y realidades*, que aparece en Buenos Aires en 1865, y que es un compendio de

---

<sup>3</sup> Luis Miguel Glave, da la referencia exacta de la publicación de *La quena, leyenda peruana*, con una dedicatoria a las "Hijas de Lima...", en *El Comercio* del 29 de enero de 1851. Glave, Luis Miguel, *Op. Cit.* pp. 14-15. Sobre los avatares de la datación de esta obra, habitualmente fechada en 1845, remito al estudio introductoria del que soy autora, en Juana Manuela Gorriti, *El pozo de Yocci y otros cuentos*, Madrid, Cátedra, 2010, p 47.

la mayor parte de las colaboraciones de todos esos años. También crea y dirige revistas en las que invita a colaborar a los jóvenes y las mujeres, junto a firmas de renombre.

Algo similar ocurre con las obras siguientes, *Panoramas de la vida* y *Misceláneas*, libros de contenido ecléctico y dispar, que incluyen cuentos fantásticos, leyendas, cuadros de costumbre, relatos de viaje, biografías, estampas, textos de circunstancias y hasta notas de salón, en buena medida dados con anterioridad a la imprenta en distintos suplementos y revistas.

Durante la larga etapa limeña y luego en Buenos Aires, las colaboraciones se multiplican; sus cuentos y artículos aparecen en publicaciones de Lima como *Iris*, *El Comercio*, *La Revista*, *El Nacional*, *El Liberal*, *El Correo del Perú*, *El Álbum*, *La Alborada*, que tendrá su continuación en Buenos Aires con *La Alborada del Plata*. También colabora en publicaciones de la capital argentina y de otras ciudades como la *Revista del Paraná*, *La Revista de Buenos Aires*, *La Nación*, *Revista del Río de la Plata*, *El Autógrafo Americano*, *La Ondina del Plata*, *El Álbum del Hogar*, *El Almanaque Sudamericano*; en *El Constitucional* de Mendoza; en la *Revista Chilena* y la *Revista de Sud-América* de Valparaíso; en *La razón* de Tucumán; *El Telégrafo* de Arequipa, y hasta en *El Mensajero del Corazón de Jesús*, semanario religioso de Buenos Aires<sup>4</sup>. En Colombia, Ecuador y Madrid se reproducirán sus narraciones por entregas; y en París aparece traducido *El Pozo de Yocci*, también por entregas, en 1869. Cuando se traslada a Buenos Aires, crea allí la *Alborada del Plata* y es una de las primeras escritoras que pretende vivir de su escritura.

Otro caso que resulta paradigmático es el de Horacio Quiroga, que se inicia en la escritura cuando el Modernismo, con

---

<sup>4</sup> Un listado amplio de publicaciones con títulos de los artículos incluidos y sus fechas, figura en Hebe Molina; *Op. Cit.* pp. 495 a 506.

Rubén Darío, consigue la independencia literaria tan buscada por los románticos del XIX. En este período, la literatura también tiene un espacio privilegiado en las revistas, no sólo en las estrictamente literarias.

Como Gorriti, Horacio Quiroga es un caso de avanzada del escritor que intenta vivir de la escritura: "incitado por la economía"<sup>5</sup>, dice sin reparos, y cuenta que los editores de las revistas le imponen la extensión a sus cuentos. Esta limitación lo beneficia porque lo ayuda a superar el estilo florido del modernismo y a lograr esa prosa estricta, como canteada a machetazos, acorde con los argumentos ásperos de sus relatos.

A los veinte años aparece en *Gil Blas* su primera colaboración, un poema a la manera de Lugones, y al año siguiente, en 1889, crea *La revista del Salto. Semanario de Literatura y Ciencias Sociales*, de clara orientación modernista. En 1900, a su regreso de París, publica en *Rojo y Blanco* un cuento calificado como "página decadentista" y obtiene un premio en el concurso de *La Alborada*, que dirige Constancio C. Vigil. Cuando se muda a Buenos Aires, después de la traumática muerte de su amigo Federico Ferrando, debuta en 1903, con "Rea silva" en *El Gladiador*, revista en la que publicará varios cuentos. A su regreso a la capital argentina, luego de su frustrada empresa algodonera en el Chaco, hacia 1905 comienza sus colaboraciones en la prestigiosa *Caras y Caretas* con "Europa y América".

En una nueva etapa, esta vez en San Ignacio, Misiones, donde se instala con su familia, vive austeramente de su sueldo de 150 pesos mensuales como funcionario y de sus colaboraciones en *Caras y Caretas* por las que percibe 40 pesos por página y

---

<sup>5</sup> En carta a E. Martínez Estrada, fechada en San Ignacio, 26 de agosto de 1936, en la que también afirma sea cual fuere el móvil, "su prosa sería siempre la misma"

400 pesos por folletín, cifras que permiten una relación entre el origen de sus entradas que favorece las de la tarea literaria. Hacia 1912 se suman las colaboraciones en *Fray Mocho*, donde aparecen cuentos fundamentales como "A la deriva", "El alambre de púa", "Una bofetada".

La publicación de los libros *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, en 1917, y *Cuentos de la selva*, en 1918, lo vuelven un escritor reconocido y se intensifica el pedido de colaboraciones. Dirige un corto tiempo *El cuento ilustrado* y colabora en *La novela semanal*. Por esa época escribe en las más prestigiosas revistas y periódicos porteños: *Plus Ultra*, *Mundo Argentino*, *El Hogar*, *La Nación*, *Atlántida*. Hacia 1924, el autor de *El salvaje* inicia la serie de artículos "El hombre frente a las fieras salvajes" en la revista *Billiken* que tendrá por décadas el más fiel de los públicos infantiles, dentro y fuera de la Argentina; y también "De la vida de nuestros animales" en *Caras y Caretas*.

La consagración llega en 1926 con el número homenaje de la revista *Babel*, con su foto en portada y una dedicatoria a "Horacio Quiroga el primer cuentista en lengua castellana", en el que colaboran los más destacados escritores de su época, desde Lugones y Payró, hasta Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni.

Es la cumbre y el comienzo del declive de sus acciones en el mercado literario, amenazadas por la adhesión de los jóvenes, entre los que se encuentra Borges, a la nueva estética de las vanguardias, en torno a la revista *Martín Fierro*, en la que significativamente no hay ni una reseña de *Los desterrados*, el mejor libro de Quiroga, publicado el año clave de 1926.

No obstante, aunque con menos frecuencia, continúan sus colaboraciones; en 1927 inicia una serie de "Biografías ejemplares" y varios artículos sobre teoría cuentística en *Caras y Caretas*;

al año siguiente *La Nación* anticipa, por entregas, la novela *Pasado amor*; en *La Razón* le hacen un reportaje sobre literatura nacional y, en 1930, entrega "Ante el tribunal" su última colaboración para *El Hogar*.

Los siguientes son años problemáticos para el hombre y difíciles para el escritor; publica poco pero mantiene una abundante correspondencia. En 1935, año de *Más allá*, su último libro, aparecen en *La Prensa* media docena de colaboraciones y después el silencio sólo se interrumpe con "La tragedia de los ananás", publicada en el mismo suplemento poco antes de su muerte ocurrida el 19 de febrero de 1937.

Se cumplía así el duro juicio sobre la tarea literaria, expuesto el año anterior por el escritor en carta a Roberto J. Payró del 4 de abril de 1935: "...morir y callar a tiempo es en aquella actividad un don del cielo".

#### IV. Hacia la incomunicación

En el cambio de siglo, el espíritu renovador del modernismo no queda circunscrito a Buenos Aires; tiene, por ejemplo, un foco movilizador en Tucumán, con la creación de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (1904 a 1907), dirigida por Ricardo Jaime Freire, en la que se gesta la Universidad, que hará florecer la vida cultural de la provincia y la región. Está motorizada por un grupo de librepensadores progresistas que quieren una universidad moderna con un perfil muy distinto al tradicional de herencia escolástica de la Universidad de Córdoba, la más antigua del país y donde se forma buena parte de los provincianos.

Los casos reseñados muestran el estrecho vínculo entre las revistas y sus destinatarios durante el siglo XIX y principios del



XX: los miembros de las elites, que detentaban el poder económico, político y cultural, eran además formadores de opinión y del gusto estético.

No traigo a colación el período de las vanguardias, una época muy rica en el Río de la Plata, con su proliferación de publicaciones, muchas veces fugaces, que acogen manifiestos sobre los variados matices de cada uno de los ismos, adhesiones o enfrentamientos estéticos.

No sólo las publicaciones de Buenos Aires agitan las aguas. También en el interior de Argentina, siempre a la zaga de lo que ocurre en la capital, hay sin embargo un despertar con la llegada tardía de las vanguardias. Publicaciones asociadas a grupos regionales o provinciales, a veces de un solo número, inciden sin embargo en cambios estéticos significativos. El manifiesto del grupo "La Carpa", de 1944, liderado desde Tucumán por el jujeño Raúl Galán, reúne a escritores, pintores, músicos y pensadores de Tucumán, Salta, Santiago del Estero y Jujuy, que cambian las formas tradicionales del arte en la región. Las revistas *La Brasa* en Santiago del Estero, *Calíbar* en La Rioja y *Tarja* en Jujuy, agrupan a los jóvenes y, aunque de corta duración, llevan aire nuevo al noroeste del país.

Pareciera que fueron justamente las vanguardias las que rompen el vínculo entre las revistas y sus lectores; con las rupturas formales y las experimentaciones técnicas alejan a ese destinatario adicto, resumido en la expresión "todo público"; los lenguajes de las colaboraciones se encriptan, los debates se especializan y crece la teoría, empieza a ser necesaria la intermediación que explica el texto y que, en manos universitarias, muchas veces recarga de jerga las críticas o reseñas, desanimando a los lectores.

Las dos últimas décadas del siglo se encaminan hacia el fenómeno planteado al principio de este artículo: revistas institucionales, suplementos literarios deudores de las editoriales, a cargo no ya de escritores (artistas), sino de periodistas profesionales que con otros criterios determinan la elección de lo que se comenta o se omite; la formación del gusto y los lectores dirigidos por la moda, los medios, el marketing, y afectado sobre todo por el cambio tecnológico, resulta una suma de condicionantes que modifica necesariamente el sentido de las revistas literarias o de la inclusión de creación literaria en un suplemento o publicación cultural.

Estos factores, unidos a la mayor facilidad para publicar, a los nuevos criterios editoriales, al más inmediato acceso al libro, junto a las nuevas formas del consumo cultural, quitan de las revistas, no sólo las novelas por entrega, suplantadas en parte por las series televisivas, sino la razón de ser del “anticipo”; la creación literaria se adelgaza en los suplementos literarios y prácticamente desaparece de las revistas.

Cito un ejemplo visible entre muchos otros: antes de nuestra ida a vivir a Madrid hacia 1978, la franja ubicada al pie de la portada del suplemento cultural de *La Nación* de Buenos Aires, estaba dedicada cada domingo a la transcripción de un poema inédito, recibido en el medio literario como una consagración. Al regresar en 1996, ese mismo espacio en la diagramación lo ocupaba la propaganda de una importante editorial multinacional. El análisis de los actuales formatos de los mismos suplementos ofrecería sorprendentes relaciones con el cambio en sus contenidos.

## V. Atomización

La sociedad ha cambiado, y también los lectores y sus formas de acceso y relación con el texto literario. No digo que haya menos lectores: siempre fueron proporcionalmente minoría, sino que se lee distinto.

El protagonismo del marketing traslada el juicio a las editoriales; la crítica se reduce a reseña o noticia y, en buena parte, está en manos de periodistas especializados que “informan” sobre la obra comentada, y no a cargo de escritores o críticos. La confusión universitaria entre crítica literaria y monografía, su insistencia en exigir y ejercitar jergas académicas como supuesta garantía de prosa estricta y científica desactivan y recluyen a las revistas universitarias y ahuyentan con razón a los posibles lectores.

La polémica ha desaparecido de los suplementos y también de las revistas institucionales que necesariamente responden a los fines de la institución o del sponsor. Las revistas independientes, de las más dispares calidades, salvo raras excepciones, no subsisten económicamente o se encuentran con el serio escollo de la distribución; las que logran un subsidio u otra forma de permanencia, no consiguen sustraerse al clima cultural de época, más proclive a las “operaciones” para imponer autores que a dar cabida a la disidencia intelectual y estética. Ejercen un poder determinado y en lugar de acoger las distintas voces y la polémica se proponen la difusión del propio canon.

No es un panorama desolador, sino el testimonio de un cambio profundo, y lógico por otra parte. Los numerosos emprendimientos independientes duran poco y no hacen ruido sino en el pequeñísimo círculo de cómplices y amigos.

Pero todo esto es pasado o, más exactamente, la comunicación impresa artesanal convive con las redes sociales, los blogs y otros formatos en la web, donde al parecer se da la polémica, la discusión, el acuerdo o desacuerdo estético, pero también la “opinología” infundada, el ataque y hasta la mera desacreditación amparada en el anonimato, según me cuentan mis jóvenes amigos, porque el ciber espacio me supera.

Sin embargo hay algo vivo en estos intercambios apasionados o violentos, como el mundo. Aunque sus “productores” e interlocutores no son inmunes a los dictados omnipresentes y subliminares de la moda y el mercado, en el espacio virtual se expresan con mejores o peores argumentos y lenguaje. Allí exponen sus creaciones a la mirada de la tribu. No son revistas digitales, pero sí espacios anárquicos de debate (fragmentado, contaminado) y contestación; corre sangre y compromiso por sus venas, junto a otros deshechos de la correntada de la época.

Por su parte, las revistas digitales autónomas tienen la virtud de no estar limitadas por presupuestos o instituciones, pero pasada la dedicación de sus hacedores, al caer el dominio, desaparecen literalmente del ciberespacio.

Tal vez sea la ley de lo que elige el soporte digital; como ocurre en la plástica con el arte efímero y las instalaciones, contruidos deliberadamente con materiales perecederos que sería un contrasentido pretender conservar. La publicación o el debate digital quizá lleva en sí mismo un sentido de fugacidad que es parte sustancial de la obra.

Es esta una reflexión descriptiva de los ecos de un mundo que me llega a través de los más jóvenes. Y por lo que la experiencia histórica enseña, estamos en una transición, quizá no más brusca que otras. Seguramente en los blogs, en esas revistas efí-

meras, o en los márgenes que ambos dejan fuera, se esté gestando el cambio hacia una nueva forma de crear y difundir la obra literaria que exprese nuestro tiempo, que es más de ustedes, de los jóvenes, que mío.

Porque como dijo un poeta: “la época se expresa en la forma”. Quizá en lo que parece una anarquía, un “todo vale” abigarrado, un magma en movimiento, asoman ya los signos de otra época.

Buenos Aires, agosto de 2012

**HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DEL  
SURREALISMO HISPÁNICO: DIGITALIZACIÓN,  
ANÁLISIS Y EDICIÓN DE REVISTAS SURREALISTAS  
DE ARGENTINA, CHILE Y ESPAÑA**

Raquel Arias

Eduardo Becerra

Universidad Autónoma de Madrid

El X Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH), que con el tema monográfico LETRAS LIBRES DE UN REPERTORIO AMERICANO: HISTORIA DE SUS REVISTAS LITERARIAS se celebró en Cartagena, Murcia, durante los días 4 al 7 de septiembre de 2012. La dirección del encuentro organizó, el 5 de septiembre, una sesión monográfica dedicada a la presentación de proyectos por parte de investigadores y profesores. Gracias a este espacio, y teniendo en cuenta la proximidad entre el tema del congreso y las actividades de nuestro proyecto investigador, tuvimos la oportunidad de explicar ante los asistentes y participantes del congreso los objetivos desde los que se planteó, los resultados que para entonces ya se habían logrado y las perspectivas que el proyecto tenía antes de su finalización. Junto a Eduardo Becerra participaron siete de sus ocho integrantes, que complementaron la exposición general con los detalles concretos de sus aportaciones.

El proyecto de investigación *Hacia una caracterización del surrealismo hispánico: Digitalización, Análisis y Edición de Revistas Surrealistas de Argentina, Chile y España* (REF. FFI2008-01634),

dirigido por el investigador principal Eduardo Becerra, tuvo como propósito inicial profundizar en el estudio del movimiento surrealista tanto en España como en Argentina y Chile. Dentro de este marco de investigación, el proyecto se centró en las publicaciones periódicas aparecidas en los tres países gracias al impulso vanguardista y específicamente surrealista.

El objetivo principal del trabajo se centró en la recuperación de un material poco accesible y muy disperso para a partir de un análisis previo y la consiguiente discriminación de las revistas encontradas, llevar a cabo una digitalización de las mismas para lograr una accesibilidad de la que hasta el momento no se disponía. La importancia de seleccionar dicho material reside en configurar un panorama que permita destacar la asimilación y producción propia que en los tres países estudiados tuvo el movimiento surrealista, alejándose así de interpretaciones más relacionadas con las influencias y adaptaciones que los movimientos de vanguardia europeos experimentaron en el mundo hispánico.

Un primer paso fundamental consistió en la selección, entre aquellas revistas vinculadas con las vanguardias, de las publicaciones específicamente surrealistas, para establecer el catálogo completo de un material que se repartía entre los primeros años del siglo XX hasta abarcar también el periodo posterior a la II Guerra Mundial. De esta manera, dicho catálogo quedaba compuesto por las revistas aparecidas en Argentina *Qué*, *Ciclo*, *Letra y Línea*, *Cero* y *A Partir de Cero*, las chilenas *Mandrágora* y *Leitmotiv*, y en el caso de España, los números monográficos sobre surrealismo de *Gaceta de Arte*, el único número del *Boletín Internacional del Surrealismo* y, ya en la posguerra, las revistas *Postismo* y *La Cerbatana*. El establecimiento de este corpus resultaba el primer paso necesario para poder configurar un espectro fiable de la extensión e importancia del desa-

rrollo del surrealismo en el conjunto de la cultura hispánica, teniendo en cuenta el lugar central que ocupa dicho movimiento dentro del panorama general de las vanguardias.

Una de las premisas principales de las que parte la configuración de este proyecto de investigación es la existencia de un sentimiento surrealista en la cultura hispánica muy vinculado a sus orígenes canónicos, es decir, el surrealismo francés y la aceptación de los postulados de André Breton. El interés de los artistas incluidos en esta postura no estaría tanto en la utilización de un nuevo lenguaje artístico para aplicarlo a sus preocupaciones locales, sino en la aceptación de un reto que les llevaría a incluirse en un entramado cultural mucho más universal. Esta actitud es la que, además, les permitiría realizar aportaciones verdaderamente originales dentro del movimiento surrealista.

Es precisamente en el estudio de las publicaciones periódicas donde se puede encontrar un material más espontáneo y vinculado con la inmediatez de la expansión surrealista a diversos ámbitos geográficos, así como las propuestas que a partir del conocimiento de las bases surrealistas francesas presentan artistas del mundo hispánico. Esto explica que el proyecto parta de la recuperación de las revistas mencionadas, lo que permite seguir de la forma más ajustada posible los efectos que la recepción de la estética surrealista manifiesta en cada uno de los contextos literarios y artísticos en los que se producen las publicaciones analizadas. Al desvelar y rescatar las tensiones, polémicas y evoluciones que el surrealismo plantea tanto en España como en Chile y Argentina, cobran relieve nombres que han permanecido en un olvido injustificado.

Entraríamos así en un segundo objetivo fundamental una vez logrado el establecimiento del corpus que se va a analizar. Este segundo objetivo tiene que ver con el análisis de la recep-



ción del surrealismo y sus repercusiones en la poética de los países mencionados. Para ello, se hacía imprescindible analizar los procesos de recepción cultural en aquellas áreas culturales que son periféricas con respecto a los centros culturales dominantes y, por lo tanto, emisores de patrones estéticos y éticos.

Una vez lograda esta primera fase imprescindible del trabajo, se hacía evidente que, para lograr una relevancia y repercusión nueva, los resultados de la investigación tenían que ponerse a disposición de investigadores que pudieran continuar profundizando en un tema que aparecía así en toda su complejidad. Para ello, era imprescindible atacar una segunda fase en la que lo primordial era encontrar la forma más adecuada para lograr esa difusión. La decisión de utilizar un soporte informático parecía la más apropiada, recurriendo así a ediciones digitales y en papel, con el fin de facilitar a la comunidad científica una base de materiales que permitan analizar en el futuro desde nuevos ángulos la experiencia vanguardista en el mundo cultural hispánico y más concretamente la recepción y desarrollo del surrealismo en estos países.

Uno de los aspectos más atractivos del proyecto de investigación *Hacia una caracterización del surrealismo hispánico: Digitalización, Análisis y Edición de Revistas Surrealistas de Argentina, Chile y España*, tiene que ver con su proyección hacia el futuro. En este sentido, el objetivo que podría resumir y justificar mejor que ningún otro la realización de dicho proyecto no es otro que el de sentar las bases para poder emprender la descripción y estudio de la presencia y desarrollo del surrealismo dentro del conjunto de la tradición literaria hispánica. De esta forma, la conclusión del proyecto no supone un cierre o una finalización definitiva, antes al contrario, abre la puerta a futuros proyectos y se convierte, sin duda, en un pilar de referencia obligado para cualquier investigación futura sobre el tema, tanto en

Hispanoamérica como en España. En este sentido, estamos convencidos de que el presente proyecto constituye un primer paso de significativa magnitud respecto a la necesaria revisión y puesta al día del impacto surrealista en la cultura hispánica y a la reflexión sobre la vigencia del surrealismo en nuestra cultura casi cien años después de su surgimiento.

La trascendencia de esta propuesta es indiscutible y ello exigía una cuidada preparación de cada una de las fases en que se desarrolló el plan previsto. El primer paso consistía en lograr los permisos necesarios para que las revistas seleccionadas pudieran ser digitalizadas y reunidas en el formato electrónico elegido para ello. Una vez solventada esta primera fase, se hacía necesario un acercamiento crítico al material, dedicando para ello a una parte del grupo de investigación involucrado a la confección de índices y estudios preliminares que pusieran de relieve la importancia del corpus y la justificación de los elementos que lo conformaban. Estos estudios preliminares e índices servirían además de base para los posteriores análisis y estudios que cada una de las publicaciones recibiría, estudios a cargo de los miembros del equipo investigador.

El resultado palpable de todo este proceso es la edición en CD de las revistas. Este formato ha permitido incluir no solo la reproducción facsímil de las publicaciones, sino también los mencionados índices y la presentación de cada una de ellas. Este material será puesto a disposición de instituciones educativas y culturales y aparecerá también en una página web creada exprofeso para dar una mayor visibilidad a los resultados del proyecto. Además, el CD formará parte de la edición en papel del volumen monográfico titulado *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, volumen de estudios sobre el surrealismo que será publicado por la editorial Abada.

La importancia de esta publicación estriba en que no se limita a recoger el resultado de recopilación del material primario compuesto por las publicaciones periódicas seleccionadas en formato electrónico; además reúne 26 trabajos de sendos especialistas españoles y extranjeros. En sus casi 600 páginas está representado con todo rigor el espíritu interdisciplinar del proyecto, al incluir trabajos no solo sobre revistas y sobre literatura en general sino también sobre pintura, arquitectura, cine, fotografía, antropología y teoría estética. De forma paralela a estas dos aportaciones fundamentales, los integrantes del equipo han ido trabajando en diferentes líneas de trabajo que el tema permitía ampliar y profundizar, presentado sus conclusiones en diversos encuentros y publicaciones nacionales e internacionales.

Todos estos aspectos del proyecto fueron presentados por el investigador principal del proyecto, Eduardo Becerra, en la sesión concedida por la dirección del X Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH). Junto a él participaron varios integrantes del proyecto, que complementaron esta exposición general con los detalles concretos de sus aportaciones.

La primera intervención tras la del investigador principal del proyecto, Eduardo Becerra, fue la de la investigadora del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile, Claudia Montero. Incorporada al proyecto en julio de 2010, había colaborado el año anterior en la localización, gestión de permisos y digitalización de las revistas surrealistas chilenas. Su participación, como fue exponiendo, se apoyaba en una dilatada experiencia en la investigación sobre revistas literarias y culturales latinoamericanas. Su trabajo en la búsqueda de originales y gestión de permisos de reproducción de las revistas chilenas incluidas en el proyecto y posteriormente en el cotejo e indexación de artículos, imágenes y autores del conjunto de las

publicaciones del proyecto fue esencial para la buena marcha del desarrollo de los trabajos y para el logro del rigor exigible en un proyecto de este tipo, que comprende una cantidad de materiales que hay que gestionar y supervisar con mucha atención y cuidado. Mencionó también problemas tan serios y ajenos al desarrollo del trabajo como el terremoto que sufrió Chile aquel año y las consecuencias que tuvo en la interrupción de sus búsquedas en archivos y bibliotecas.

Armando Minguzzi, profesor de la Universidad de Moreno y de la Universidad de Buenos Aires en Argentina, se dedicó también a explicar primero aspectos más técnicos, como los problemas planteados por la digitalización de las revistas, así como la localización de los permisos para llevar a cabo esta labor fundamental y primer paso indispensable del desarrollo posterior del trabajo. Como experto reconocido en el tema de las revistas literarias, el profesor Armando Minguzzi, cuya participación tanto en la concepción como en el desarrollo del presente proyecto fue fundamental, explicó sus gestiones para poder establecer el contacto necesario con las instituciones argentinas capaces de dar viabilidad a los complejos trabajos que se requerían. Entre ellas eran esenciales los mencionados permisos, así como la mediación que él mismo representó en el acceso a las revistas chilenas. También se refirió el profesor Minguzzi al desarrollo de los trabajos posteriores de escaneado y digitalización.

Al mismo tiempo, detalló el valioso trabajo de campo que llevó a cabo y que consistió especialmente en organizar los procesos de digitalización, indexación de todas las revistas argentinas (un trabajo intenso por el volumen de materiales), así como la redacción y elaboración de las fichas de presentación de dichas revistas. Asimismo, propuso y coordinó la mediación con algunos de los especialistas argentinos sobre surrealismo que participan en *El surrealismo y sus derivas*. En paralelo a estas tareas, co-

mentó su participación en diversos congresos y la redacción de artículos relacionados con el tema de las revistas en general y el surrealismo en particular, destacando las ponencias «*Qué. Revista de interrogantes: el primer aviso del surrealismo latinoamericano*», presentada en el Coloquio Internacional: *Dos siglos. Acontecimientos de la cultura y la literatura en América Latina 1810-2010*, organizado por el Programa de Estudios de Cultura y Literatura Latinoamericana «Aula Ángel Rama» (Universidad de Rosario)-Institut für Romanistik (FAU Erlangen-Nürnberg), Rosario, Argentina, 26 y 27 de agosto de 2010); «La revista *Ideas y figuras: militancia intelectual y vanguardia estética*», IX Congreso de Hispanistas Argentinos, 27-30 de abril de 2009, Universidad Nacional de La Plata; y «El surrealismo en español: la revista *Qué* y su fidelidad estética», tema en el que más se concentró durante su presentación en el encuentro de Cartagena. Precisamente, este será el tema al que esté dedicada su contribución al volumen *El surrealismo y sus derivas. Visiones, declives y retornos*, con el título «Y entonces *Qué*. Fundación porteña del surrealismo en español».

La profesora Raquel Arias, de la Universidad Autónoma de Madrid, hizo un planteamiento centrado en las investigaciones que estaba realizando en ese momento para el trabajo titulado «Un poeta surrealista: Luis Buñuel», que también aparecerá en el volumen citado *El surrealismo y sus derivas*. Explicó cómo su colaboración en la localización de los originales de la revista española *Postismo* y en el establecimiento de contactos con personas e instituciones que han facilitado al acceso a ella, así como la redacción de la ficha de presentación de las revistas *Postismo* y *Boletín Internacional del Surrealismo* y la redacción y supervisión de sus índices para el CD, le habían llevado a interesarse en la problemática definición del surrealismo español. En medio de ambigüedades de todo tipo aparecía siempre la figura del cineasta Luis Buñuel. La profesora Arias decidió investigar al director

aragonés, pero no en su vertiente fílmica, sino en su producción literaria, con la intención de reivindicar su presencia en cualquier mención que se haga al movimiento surrealista precisamente en su vertiente más cercana a los dictados que llegaban desde Francia. La profunda admiración que sus dos primeras películas despertaron en el grupo de Breton hacía necesaria una revisión de sus aportaciones literarias en este campo. La investigación llevada a cabo por la profesora Arias con materiales como la mencionada revista *Postismo* aún hacía más evidente la clara adscripción de Luis Buñuel al movimiento surrealista frente a otros autores mucho más conocidos y señalados en el campo poético.

El profesor José Teruel Benavent, de la Universidad Autónoma de Madrid, se concentró en el tema del artículo en el que estaba trabajando para completar la sección dedicada al surrealismo español. Con el título «El superrealismo de Luis Cernuda», dicho estudio ahonda en la figura de Luis Cernuda como uno de los representantes de los rasgos del surrealismo español que con más fuerza han pervivido. La importancia de la obra de Cernuda hacía necesaria su presencia en un proyecto de esta envergadura, defendiendo las peculiaridades de su acercamiento al movimiento surrealista. Los conocimientos del profesor Teruel en este ámbito están avalados por la preparación de su libro *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*, Valencia, Pre-Textos, XII Premio Internacional «Gerardo Diego» de Investigación Literaria 2012, que aparecerá a lo largo de 2013. Pero las aportaciones del doctor José Teruel han sido fundamentales para el proyecto no solo en relación con el análisis y estudio de la obra de Luis Cernuda, sino también en la localización de los originales de las revistas españolas y en el establecimiento de contactos con personas e instituciones que han facilitado al acceso a ellas, sobre todo en el caso de *La Cerbatana*, una publicación de difícil acceso. El profesor José Teruel realizó asimismo la ficha de presentación de esta

revista para el CD, y supervisó la realización y corrección de sus índices.

La doctora Belén Castro Morales, de la Universidad de La Laguna, coordinadora de la sesión, expuso su valioso trabajo en el establecimiento de contactos con instituciones y especialistas relacionados con ese periodo capital de la cultura canaria contemporánea en el que se produce la recepción y desarrollo de poéticas muy cercanas a las líneas más ortodoxas del surrealismo. Así el acceso y el impulso que los tenedores de derechos dieron a este proyecto para la difusión de los números monográficos sobre surrealismo de *gaceta de arte* y del *Boletín Internacional del Surrealismo* se consiguió con cierta facilidad gracias al magnífico trabajo de mediación de la doctora Castro Morales. Asimismo, la importante presencia de especialistas sobre surrealismo provenientes de las Islas Canarias (pintura, cine y literatura) incluidos en el volumen *El surrealismo y sus derivas* se debe de nuevo al excelente trabajo de Belén Castro Morales a la hora de implicarlos en el apoyo a este proyecto; esta importante presencia ha constituido un salto de calidad indudable en los contenidos de la monografía. Por último, ha realizado un exhaustivo estudio y análisis de la revista *gaceta de arte* para la redacción del trabajo «*gaceta de arte. revista internacional de cultura. Tenerife. Islas Canarias. 1932-1936*», ficha de presentación de esta revista para el CD del proyecto.

Además de lo anterior, la profesora Belén Castro Morales dio noticia de algunos trabajos que había desarrollado en el campo de las vanguardias hispanoamericanas, una de sus líneas de investigación fundamentales, y entre los que destacan «Vicente Huidobro y el *arte negro*: algunas paradojas creacionistas», en T. Williams y L. Bernucci, eds.: *Literatura a ciencia cierta: Homenaje a Cedomil Goic*, Ed. Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, Newark, Delaware. Georgia Southern University, Statesboro, 2011.

pp. 115-141; y «*La Licorne* de Susana Soca: una constelación de traductores entre París y Montevideo», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.): *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 41-52. En el marco de ese mismo congreso la doctora Castro Morales participó con la ponencia «Vicente Huidobro en las revistas *transition* y *Vertigral*».

La última participante fue la doctora Eva Valcárcel, de la Universidade da Coruña, quien expuso la colaboración establecida y desarrollada entre este proyecto y otro que ella dirige centrado en el surrealismo en el área del Caribe, en concreto en la revista dominicana *La poesía sorprendida*. Las conexiones entre ambos proyectos han supuesto un factor de enriquecimiento mutuo. Dicha colaboración se ha plasmado en la participación de Eva Valcárcel en el volumen *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retorno*, con el artículo «La huella surrealista en el Caribe. El grupo de La Poesía Sorprendida». Sus investigaciones en el marco del presente proyecto, y en el marco de la colaboración ya mencionada, se han hecho visibles en su edición de *La Poesía Sorprendida. Textos y Documentos*, Universidade da Coruña 2013, y en su participación en el X Congreso de la AEELH en Cartagena.

En relación con los objetivos previstos por el proyecto, se anunció como colofón de la presentación del proyecto en el X Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, la celebración durante el mes de noviembre de 2012 en la Universidad Autónoma de Madrid, en colaboración con la Facultad de Filosofía y Letras y el Vicerrectorado de Cultura de la UAM, de una serie de cuatro encuentros de profesores y estudiantes con especialistas y estudiosos del surrealismo y la vanguardia en los campos de la literatura, el cine, la antropología y la pintura. Bajo el título *Jornadas sobre vanguardia y surrealismo*



*(poesía, cine, pintura y pensamiento):* *Tiempos, códigos y lenguajes de la ruptura*, se reunieron especialistas en poesía, como el poeta y ensayista Antonio Martínez Sarrión; en cine, como la profesora de la Universidad de La Laguna, Isabel Castells, que analizó la pervivencia del surrealismo en el cine actual a través de la obra de Svankmajer; o el antropólogo y también ensayista Carlos Granés, que hizo un repaso de los restos de la vanguardia en la cultura actual. Estrella de Diego, catedrática de la Universidad Complutense de Madrid, se encargó de analizar la pintura surrealista y en concreto el papel y las aportaciones de las mujeres a dicho movimiento.

## EL IMPACTO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LA VIDA INTELECTUAL DE HISPANOAMÉRICA

Niall Binns

Universidad Complutense de Madrid

Miguel de Unamuno, en su fatídico discurso del 12 de octubre de 1936, afirmó que “la nuestra es solo una guerra incivil”, y la verdad es que la guerra que desgarró España entre julio de 1936 y abril de 1939 no era ni civil ni española. Cada país de Occidente reaccionó al conflicto con una intensidad hoy difícil de imaginar. En la lejana retaguardia de Hispanoamérica, sobre todo, la lucha se vivió y se sufrió como si fuese en carne propia. Cinco años de republicanismo habían convertido la antigua madre patria en un espejo donde podían verse reflejados muchos de los temores y aspiraciones de las repúblicas hispanoamericanas. En ese espejo, trizado por la guerra a partir de julio de 1936, miraban y se miraban, espantados y esperanzados, políticos, intelectuales y amplios sectores de la población, movilizados como nunca en un contexto de extrema agitación. Cada país se escindió en disputas airadas, apasionadas, en torno a la guerra y a las nociones de la sociedad y del ser hispano defendidas y encarnadas por los distintos bandos: republicanos, socialistas, comunistas y anarquistas, por un lado; conservadores, católicos y fascistas, por el otro. Nunca, en Hispanoamérica, se ha escrito tanto sobre España –poemas, narraciones, obras dramáticas, testimonios, crónicas, ensayos, artículos periodísticos, encuestas y manifiestos– como en la época de 1936 a 1939. La guerra (in)civil ahondó las nuevas relaciones con la América hispana –más fraternales que paternalistas– promovidas por la República desde

1931, y cristalizó de manera dramática la polarización ideológica que cada país experimentaba en el contexto del hundimiento económico de la Gran Depresión.

Nuestro proyecto contó con financiación por parte del Ministerio de Educación y Ciencia de 2007 a 2011 (HUM2007-64910/FILO) y con tres investigadores: Niall Binns (I.P.), Matías Barchino y Olga Muñoz Carrasco; a partir de comienzos de 2012, el proyecto ha recibido financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (hoy Economía y Competitividad, FFI2011-28618), y cuenta ahora con siete investigadores: Niall Binns (I.P.), Matías Barchino, Jesús Cano Reyes, Ana Casado Fernández, Carlos Fernández López, Olga Muñoz Carrasco y Álvaro Salvador. El proyecto consiste, en un primer momento, en la elaboración y organización de un corpus de textos de los años 1936-1939 relacionados con la guerra civil española para cada uno de los países escogidos: durante los primeros cuatro años del proyecto, Argentina, Chile, Cuba, Ecuador, Perú y Uruguay; a partir de 2012, también México, Panamá, Costa Rica, Nicaragua, Honduras, El Salvador y Guatemala. Para la elaboración del corpus, ha sido necesario –y sigue siéndolo– el desplazamiento de los investigadores a cada uno de los países en cuestión. La experiencia nos ha mostrado que hay material de interés en varias bibliotecas y hemerotecas españolas, pero la parte principal de los textos que conforman el corpus sólo se encuentran en Hispanoamérica. Se trata, en su gran mayoría, de textos olvidados y desconocidos tanto en España como en sus respectivos países. Más allá de la producción narrativa y dramática, nuestra experiencia ha mostrado que los géneros más practicados en relación con la guerra civil son por un lado la poesía, y por otro los géneros “no ficcionales”: el ensayo, las memorias, el testimonio autobiográfico y el artículo de opinión, modalidades discursivas que permitían que los autores relataran su experiencia personal y/o sus reflexiones sobre un conflicto cuya repercusión en los países hispanoamericanos fue

enorme. En los turbulentos años treinta, de manera cada vez más habitual, el escritor se perfilaba no sólo como “creador”, sino también como periodista (en las crónicas de sus experiencias españolas, para unos; en los artículos de opinión, para otros) y agitador social. Por eso, la estancia de los países escogidos en el proyecto ha resultado imprescindible para consultar los fondos de las hemerotecas hispanoamericanas; para pasar largas semanas peinando pacientemente revistas y diarios de finales de los años treinta en busca de las huellas del conflicto en intelectuales de la época.

Más allá de la labor de recopilación y organización de un corpus de textos hispanoamericanos sobre la guerra española, los objetivos principales son la elaboración de estudios críticos sobre el material encontrado y, de manera muy particular, la puesta en marcha de una serie de libros sobre el impacto de la guerra civil en los intelectuales de cada uno de los países contemplados en el proyecto. Cada libro ofrecerá –mediante una extensa introducción– una especie de radiografía del campo intelectual del país en cuestión entre los años 1936 y 1939, en el cual las luchas propiamente “intelectuales” conviven con las vicisitudes de la política interna y con las tensiones internacionales. Los textos recopilados para cada libro pertenecen a distintos géneros literarios, aunque destacan notoriamente la poesía y las diversas formas de prosa no ficcional. Conviene señalar que en el contexto altamente politizado de los años treinta, el término “intelectual” resulta necesariamente elástico. Para nuestra Colección, “intelectual” es toda persona que participó con la palabra escrita en el debate de ideas sobre la guerra civil. Un ciudadano atrapado en España a comienzos de la guerra, que vuelve a su país natal y cuenta su testimonio, posee una voz de prestigio en el contexto del conflicto y para un público lector hambriento de noticias frescas. Se convierte, brevemente, en intelectual. Por otra parte, al clasificar a los intelectuales por países, nos hemos encontrado evidente-

mente con figuras “problemáticas”: resulta a veces difícil determinar en qué momento (por ejemplo) un intelectual de origen español pero residente en Hispanoamérica deja de ser español. Nuestra postura ante el problema es de flexibilidad.

En la sección “documental” de cada libro incluimos no solo textos de escritores individuales sino también editoriales tomados de periódicos y revistas, en vista del protagonismo incontable que tuvieron los medios de comunicación en el debate de ideas sobre la guerra. Los intelectuales, revistas y periódicos representados en esta sección se presentan individualmente con estudios críticos sobre su relevancia en el contexto de los años treinta y el conflicto español.

En el año 2012 se ha iniciado la colección “Hispanoamérica y la guerra civil española” en la editorial madrileña Calambur con la publicación de cuatro libros:

- *Ecuador y la guerra civil española. La voz de los intelectuales* (581 páginas; introducción, estudio y edición de Niall Binns; se incluyen, en la sección de Documentos, 90 autores y medios de comunicación)
- *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales* (820 páginas; introducción, estudio y edición de Niall Binns; 202 autores y medios de comunicación)
- *Perú y la guerra civil española. La voz de los intelectuales* (561 páginas; introducción, estudio y edición de Olga Muñoz Carrasco; 88 autores y medios de comunicación)
- *Chile y la guerra civil española. La voz de los intelectuales* (693 páginas; introducción, estudio y edición de Matías Barchino; coedición y estudio de Jesús Cano Reyes; 164 autores y medios de comunicación)

## MIGRACIONES INTELECTUALES: ESCRITORES HISPANO-AMERICANOS EN ESPAÑA (1914-1939)<sup>1</sup>

LOS CRITERIOS METODOLÓGICOS  
Y EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

Carmen de Mora

Universidad de Sevilla

En 2012 se han publicado los dos primeros volúmenes del proyecto que presentamos en este Congreso en la colección Trans-Atlántico de la editorial Peter Lang, que dirige Norah Deicas Giraldi, con el título de *Viajeros, diplomáticos y exiliados. (Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939))*, volúmenes que hemos coordinado Alfonso García Morales y yo, pero que no hubieran sido posibles sin la colaboración de todas las personas que han estado involucradas, tanto de los coordinadores de las secciones como de los cincuenta investigadores, aproximadamente, que han participado.

El enfoque adoptado tiene que ver con las líneas propuestas en los últimos años en el campo literario de los estudios transatlánticos. Sin ser una novedad, el estudio de las relaciones literarias entre los escritores y las producciones culturales de

---

<sup>1</sup> Intervienen también en la presentación del proyecto Rosa García Gutiérrez, Aníbal Salazar y Fernando Aínsa, coordinadores de las secciones correspondientes a México, Argentina y Uruguay respectivamente.

ambos lados del Atlántico adquirió un particular interés desde los años setenta que no ha hecho sino incrementarse, principalmente en los Departamentos de Estudios Hispánicos de los Estados Unidos, aunque también en España, Gran Bretaña y otros países europeos. Como se sabe, se distinguen principalmente dos modalidades, los de habla española y portuguesa que se ocupan de las relaciones entre España y Latinoamérica, o Portugal y Brasil, y aquellos que exploran la interrelación entre las culturas inglesa y americana. El elemento unificador de estos enfoques es el replanteamiento de los estudios literarios más allá de los límites de la nación-estado para situarlos en una perspectiva transnacional que no es ajena al fenómeno de la "globalización" que caracteriza el pensamiento del nuevo milenio. Ello no significa que traten de imponerse a los estudios especializados en un área geográfica nacional, por el contrario, al caracterizarse por la transversalidad, el movimiento y el flujo, frente al concepto más estático de identidad nacional, permite ensanchar el campo de visión y observación de los fenómenos literarios y culturales.

Es conocido que, en España, después de un largo desencuentro con los países americanos desde las luchas independentistas, hubo un período de extraordinaria actividad americanista en el que se fortalecieron los lazos culturales entre ambas orillas: fue el comprendido entre fines del siglo XIX y la Guerra Civil. José Carlos Mainer, en un iluminador ensayo, "España y América: la coincidencia regeneracionista", explica las razones contextuales de una coincidencia cultural: la del americanismo español y la del hispanismo americano. Tras revisar la actitud de España con las nuevas repúblicas, a partir de 1836, y el desinterés mutuo que mantuvieron hasta los años 90, siguiendo a Marvaud y Dugast, constata que las aportaciones españolas más interesantes se dan en los años finales de siglo, en una época inmediata a la del regeneracionismo. A su juicio, América Latina atravesaba en esos mismos años por una situación regeneracionista muy parecida a

la española que favoreció el reencuentro con sus orígenes españoles (1988, pp.99-100). Mucho tenía en común el regeneracionismo ibérico con las preocupaciones de los intelectuales hispanoamericanos. Al referirse a tales coincidencias, escribe Josebe Martínez:

(...) los artífices del pensamiento regeneracionista mexicano y latino-americano en general: Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña o Martín Luis Guzmán, entre otros, vivieron en España durante esos años de revolución grandes y fecundos períodos de exilio. Época de vanguardias en la que ellos, alentadores del regeneracionismo mexicano, diseminaban el mismo, resultando a su vez contagiados por los intelectuales del regeneracionismo y la renovación española con quienes convivían: Ortega y Gasset, Azaña, Araquistáin, Marañón, Pérez de Ayala, etc. (2010, p. 70).

Algunos hitos que testimonian el interés de España por restablecer los vínculos culturales con Hispanoamérica, preconizado por figuras como Labra, Altamira y Posada, entre otros, fueron el Congreso de Americanistas de 1881, presidido por Cánovas del Castillo, y la "Unión Iberoamericana". Esta fue, como se sabe, una asociación de carácter internacional, fundada el 25 de enero de 1885 por un grupo de personas con intereses diversos vinculadas con el mundo de la prensa, el comercio transatlántico y la representación diplomática de varias repúblicas americanas. Su objetivo primordial era estrechar las relaciones sociales, económicas, científicas, literarias y artísticas de España, Portugal y las naciones americanas. Y a pesar de que manejaba algunos criterios conservadores, como el concepto de "raza iberoamericana", y de que sus intereses prioritarios fueron de carácter comercial, no faltaron el interés por la unión intelectual basa-



da en la enseñanza así como el intercambio de ideas científicas y de métodos educativos, entre otras vertientes.<sup>2</sup> Dentro del movimiento americanista español fue la asociación más duradera y se prolongó hasta el final de la guerra civil.

Con motivo de la conmemoración del IV Centenario del descubrimiento de América, el gobierno español propició la visita de intelectuales hispanoamericanos a España y la celebración de grandes encuentros, como la celebración del Congreso Mundial de Americanistas en La Rábida. Este contexto favoreció el intercambio de producciones literarias y de copias de manuscritos históricos entre entidades culturales pertenecientes a ambos lados del Atlántico. Entre las aportaciones más interesantes de este período figuran los cuatro volúmenes de *Relaciones geográficas de Indias* [1881-1897] editados por Marcos Jiménez de la Espada, bajo el patrocinio del Ministerio de Fomento; la *Antología de la poesía hispanoamericana* (1892), de Menéndez Pelayo; la *Bibliografía española de los idiomas indígenas de América* del Conde de la Viñaza y los trabajos colombinos de Adolfo de Castro y de marinos como Pedro Novo y Colson. Además se incluyeron secciones americanas en revistas como *La España Moderna* y la *Revista Crítica de Historia y Literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*, fundada en 1895 por Rafael Altamira (Mainer, 1988, pp.106-114). Amplia difusión tuvieron también las opiniones de escritores españoles en defensa del fortalecimiento entre España y las naciones americanas, sobre todo de Pérez Galdós y Emilio Castelar.

En este breve panorama, además de la importancia de los encuentros y asociaciones de intelectuales, las colecciones de revistas y periódicos, de librerías y editores, etc., hay que contar

---

<sup>2</sup> Para estas cuestiones véase Martín Montalvo, Martín de Vega y Solano Sobrado (1985, pp. 149-164).

con la influencia en el ambiente cultural español de los escritores latinoamericanos “trasplantados”, en términos de Henríquez Ureña, es decir, aquellos que se incorporaron a la sociedad cultural española sin conflicto: la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, el venezolano Rafael María Baralt, los mexicanos Manuel Eduardo de Gorostiza y Francisco Antonio de Icaza. Carlos M. Rama añade el uruguayo Alejandro Magariños Cervantes, director de la revista *Español de ambos mundos*, el cubano Rafael María de Labra y el puertorriqueño Luis Bonafux, entre otros. Casos muy distintos fueron los de Eugenio María de Hostos y José Martí, quienes voluntariamente, por razones políticas, rechazaron la integración cultural.

Después de la crisis moral y política del 98, los inicios del siglo XX corresponden a un período de cambios sociales y de modernización a la que contribuyeron la reforma educativa llevada a cabo por la Institución Libre de Enseñanza, creada por Francisco Giner de los Ríos en 1876, e iniciativas como la creación en 1907 de la Junta de Ampliación de Estudios (JAE), implicada en la política cultural de España hacia América, que, a su vez, creó el Centro de Estudios Históricos de Madrid (1909) y la Residencia de Estudiantes (1910). Un afán de renovación y de estar al día favoreció la penetración de corrientes intelectuales procedentes de Alemania, Francia e Inglaterra. Todos estos elementos dieron lugar a un florecimiento cultural que se veía reflejado en las producciones artísticas y literarias, en los periódicos y revistas, y, en fin, en numerosos ámbitos del conocimiento, de ahí que los tres decenios del comienzo del siglo XX en España sean conocidos como La Edad de Plata.

Durante la Segunda República española (1931-1939) el americanismo experimentó una considerable renovación a través de dos importantes centros de investigación: el *Centro de Estudios de Historia de América*, fundado en Sevilla, y el *Centro de Estudios*

*Históricos* de Madrid.<sup>3</sup> Américo Castro se encargó de organizar la nueva sección de América integrada al Centro madrileño; José María Ots Capdequí, desempeñó la misma labor en el de Sevilla. Merece destacarse asimismo la labor desarrollada por el padre del americanismo español, el historiador y jurista Rafael Altamira, perteneciente a la Institución Libre de Enseñanza, en cuyos seminarios se formaron varios representantes del americanismo republicano.<sup>4</sup> En el terreno artístico este período coincide con la expansión internacional de las vanguardias y el consiguiente desbordamiento de las fronteras nacionales; el número de artistas viajeros o que emigraron a otros países aumentó considerablemente y España se benefició de la presencia de numerosos escritores e intelectuales hispanoamericanos.

En estos dos volúmenes se presenta un vasto panorama de las relaciones culturales y literarias que mantuvieron escritores e intelectuales hispanoamericanos con sus homólogos españoles con motivo de la presencia de aquellos en España durante el período comprendido entre 1914 y 1939. En ese contexto, entendemos el marco transatlántico como un espacio de intercambio del que se beneficiaron tanto españoles como latinoamericanos. La cifra de los autores tratados en estas páginas permite formarse una idea precisa de hasta qué punto resultó provechoso para ambas partes, pues no se trata solo de dar cuenta sin más de la presencia de estas figuras así como de las circunstancias que las rodearon, sino de examinar el alcance y la dimensión simbólica de sus escritos, y tratar de dar respuesta a múltiples preguntas: indagar sobre cómo y en qué círculos se integraron, qué vivencias tuvieron y revelaron en los textos, de qué manera interactua-

---

<sup>3</sup> Para evaluar las aportaciones bibliográficas americanistas de ambos centros véase Bernabéu Albert (2007, p. 251-282).

<sup>4</sup> Véase Salvador Bernabéu Albert (2007, p. 256) y el excelente estudio de Eva M<sup>a</sup> Valero Juan (2003).

ron e influyeron en el ambiente intelectual y literario, qué grado de participación tuvieron en la vida social a través de cargos, posicionamientos políticos, redes intelectuales y literarias o escritos de opinión; y, cuando estalló la Guerra Civil, en qué medida se implicaron en el conflicto y qué repercusiones tuvo éste en sus obras. Ello sin dejar de prestar atención a aquellos textos sobre América producidos en y desde España, sobre todo en el caso de los autores exiliados que mantuvieron una actitud crítica y una tensa relación con sus respectivos países.

Los trabajos reunidos en estos dos libros constituyen una primera entrega de un Proyecto de Investigación de Excelencia a cargo del grupo "Relaciones literarias entre Andalucía y América", de la Universidad de Sevilla, del que forman parte también profesores de otras Universidades españolas, integrado por Rosa García Gutiérrez, Alfonso García Morales, Inmaculada Lergo Martín, Carmen Márquez Montes, Daniel Mesa Gancedo, Francisca Noguerol, Rosa Pellicer, Aníbal Salazar Anglada, Jesús Gómez de Tejada, becario del Proyecto, y yo misma. Hemos contado también con la participación de prestigiosos especialistas de Europa y ambas Américas, cuyas contribuciones satisfacen la pluralidad de visiones que exigía un proyecto de este tipo.

Estos primeros volúmenes que aquí se presentan corresponden a México, Centroamérica y el Cono Sur. Los relativos a El Caribe, Colombia, Venezuela, Ecuador y Perú serán publicados en una segunda fase.<sup>5</sup> El primero contiene dos ensayos dedi-

---

<sup>5</sup> La nómina de autores es muy extensa, aunque, sin duda, hasta el momento, la relación más completa y rigurosa que existe de los escritores y artistas hispanoamericanos que estuvieron en España en la etapa vanguardista es la de Juan Manuel Bonet (1995). Por su parte, Sáinz de Medrano ofrece un inventario representativo de los hispanoamericanos que pasaron por Madrid desde la época colonial hasta el siglo XX (1993: 9-23).

cados a cuestiones de orden teórico y general: corresponden a Julio Ortega y Claudio Maíz. Julio Ortega establece una caracterización del contexto y los debates teóricos en que surgen los estudios transatlánticos, y comenta algunos de los hitos que han marcado su desarrollo entre los que figura el Proyecto Transatlántico de Brown University, que él mismo lidera, a partir del Seminario Iberoamericano organizado con los hispanistas de la Universidad de Cambridge (1995 y 1996). Claudio Maíz profundiza en la importancia del estudio de las redes intelectuales y de los procesos literarios transnacionales para el conocimiento de la historia literaria latinoamericana, y formula algunas perspectivas teóricas sobre el conocimiento de la literatura desde paradigmas distintos al de estado-nación y desde nuevas concepciones que entienden los hechos literarios como un fenómeno complejo que no se circunscribe a un texto y a un autor.

Cada una de las secciones correspondientes a un determinado país está organizada por un coordinador y va encabezada por un ensayo de carácter general destinado a contextualizar las relaciones con España en el período fijado. Los asuntos y aspectos que se tratan varían según los escritores, paso a continuación a enumerar algunos de los más relevantes: los debates y polémicas que se originaron entre escritores españoles e hispanoamericanos de un lado, y escritores hispanoamericanos, de otro, a uno y otro lado del Atlántico, como la disputa por la hegemonía cultural o la discusión sobre lo regional y lo universal de la literatura; la contribución de los escritores hispanoamericanos a la expansión de la vanguardia histórica en España; los vínculos literarios con escritores españoles, redes intelectuales, amistades, tertulias, colaboraciones en revistas y periódicos; España como ámbito de consagración literaria para los escritores hispanoamericanos; géneros literarios preferentes que manejaron; en qué me-

---

didá incorporaron a los discursos temas, personajes, tradiciones, etc., del país de acogida, bien comparándolos o contrastando biografías o sistemas poéticos y narrativos; la imagen de España y de las ciudades españolas que se proyecta en los libros de viajes escritos por estos autores; y, en fin, los escritores hispanoamericanos ante la guerra civil española, pues fue sin duda el momento de mayor colaboración y fraternidad entre los intelectuales de ambas orillas. Con motivo de este acontecimiento histórico se organizaron congresos, se publicaron abundantes artículos, se editaron boletines y se escribieron numerosos poemas alusivos.

Con la Guerra Civil algunas de las figuras más representativas del americanismo progresista tuvieron que exiliarse de España sin que pudieran consolidarse los proyectos emprendidos; se impuso, en cambio, otro de corte conservador: los vencedores adoptaron el concepto de hispanidad que ya había sido promovido activamente por el dictador Miguel Primo de Rivera y por las corrientes hispanistas de la derecha católica, y que con la dictadura franquista se convirtió en una "filosofía de Estado articuladora del nuevo régimen." (Sepúlveda Muñoz 2007, p.77).<sup>6</sup>

En conclusión, las acciones que se llevaron a cabo tanto en nuestro país como en los países iberoamericanos a través de distintos organismos e instituciones -algunos de los cuales se han citado *supra*-, y también la atención que mereció la vertiente educativa y cultural del hispanoamericanismo, afianzada mediante los viajes transatlánticos, sentaron un precedente de proyección extraordinaria que echó raíces en la otra orilla. En ese contexto, los vínculos que se crearon con Latinoamérica hasta cierto punto debieron de influir en la acogida tan solidaria y fraternal que

---

<sup>6</sup> Uno de los más tenaces defensores de estas posiciones tradicionalistas fue, como se sabe, Ramiro de Maeztu.

recibieron los exiliados republicanos españoles en países como México y Argentina, entre otros.

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BERNABÉU ALBERT, Salvador (2007) "Los americanistas y el pasado de América: tendencias e instituciones en vísperas de la guerra civil", *Revista de Indias*, vol. LXVII, núm. 239, pp. 251-282.
- BONET, Juan Manuel (1995), *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial.
- MAINER, José Carlos (1988), "Un capítulo regeneracionista: hispanoamericanismo 1892-1923", en *La doma de la quimera*. [Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España], Barcelona, Escuela Universitaria de Traductores.
- MARTÍN MONTALVO, Casilda, Martín de Vega, M<sup>a</sup> Rosa y Solano Sobrado, M<sup>a</sup> Teresa (1985), "El hispanoamericanismo, 1880-1930", *Quinto Centenario* (8), pp.149-164.
- MARTÍNEZ, Josebe (2010), "Extrema dura, mar tenebroso, *MUNDUS NOVUS*: amo-esclavo. El deseo en la práctica descolonial", en Ileana Rodríguez, Josebe Martínez (Eds.), *Estudios transatlánticos postcoloniales. I. Narrativas comando/sistemas mundos: colonialidad/modernidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, pp 47-74 .
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis (1993), "Significación de Madrid en las letras de América", *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 22, Editorial Complutense, Madrid, pp. 9-23.

SEPÚLVEDA Muñoz, Isidro, "Medio siglo de asociacionismo americanista español 1885-1936", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, nº IV, 1991, pp. 271-290.

VALERO JUAN, Eva M<sup>a</sup> (2003), *Rafael Altamira y la « Reconquista Espiritual» de América*, Murcia, Cuadernos de América sin nombre.

**ESCRITORES MEXICANOS EN ESPAÑA  
EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS (1914-1939)**

Rosa García Gutiérrez

Universidad de Huelva

En la coordinación de la parte de este proyecto dedicada a los escritores e intelectuales mexicanos, el profesor Alfonso García Morales y yo misma tuvimos que empezar por establecer criterios de selección que permitieran determinar aquellas estancias en España que exigían un tratamiento pormenorizado, porque los nombres implicados en la investigación no se reducen a los que figuran en el índice del libro final, necesariamente restrictivo. En algunos casos –Alfonso Reyes, Genaro Estrada, Martín Luis Guzmán, Amado Nervo, Octavio Paz, Enrique González Martínez- no cupieron dudas, pero en otros hubo que descartar, procurándose en cualquier caso que ninguna circunstancia motivadora de la presencia mexicana en la España de entreguerras quedara sin ejemplo. La intención fue que de la lectura de los capítulos emergiera un paisaje completo, un panorama comprensivo y no la mera enumeración de casos particulares e



independientes, lo que nos obligó a reflejar: 1. Las distintas causas de las estancias en España –exilios, diplomacia, exilios ‘indirectos’ como el caso de María Enriqueta Camarillo, elecciones vitales personales y diálogos culturales y/o literarios auspiciados gubernamental o institucionalmente. 2. Las generaciones literarias que confluyeron en el periodo, desde la modernista formada durante el porfiriato hasta la vanguardista nacida literariamente con la Revolución o contra ella, una vez institucionalizada. 3. Las diferentes visiones de México o España en juego y su mutua interrelación, en una época especialmente decisiva para ambos países en sus respectivos procesos de definición nacional. 4. Y un conjunto de instancias históricas no menos determinantes e insoslayables para entender la presencia mexicana en España, como la dictadura de Primo de Rivera, la República, y la guerra civil española, o la fase armada de la Revolución, su institucionalización con las presidencias de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, o el cardenismo, en México. Quedaron fuera del libro, inevitablemente, algunos nombres. Pero hay dos ausencias que lamentamos particularmente, queremos creer que más por simpatía personal que por incoherencia organizativa: la de los cinco errabundos y desconcertantes meses de José Vasconcelos tras la “derrota” de 1929, caído en desgracia en España también; y la provechosa aunque desvaída del Contemporáneo Jaime Torres Bodet, que escribió en España gran parte de su prosa de vanguardia, cuando ya apenas existían receptores dispuestos a apreciar ese proyecto.

Seleccionados los nombres imprescindibles no fue difícil elegir a los especialistas, y agradecemos sinceramente que todos y todas aceptaran nuestra propuesta de colaboración. Hemos tenido el lujo de contar con algunos de los mejores mexicanistas españoles como Antonio Lorente, Juana Martínez o Pablo Sánchez López; con prestigiosos investigadores de la UNAM, la UAM y El Colegio de México como Anthony Stanton, Héctor

Perea, María Esther Luna, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro García, Miguel Ángel Castro y el historiador Andrés Agustín Sánchez; con Niall Binns y Javier Molina, conocedores incuestionables de la vida intelectual y literaria hispánica durante la guerra civil; y con José María Martínez, de la Universidad de Texas, especialista en Modernismo mexicano. No resumiremos aquí cada uno de sus trabajos, porque sería simplificador y están ya publicados a disposición de los interesados, pero sí ofreceremos una visión general de lo que como coordinadores creemos haber aprendido gracias a todos ellos.

Asumiendo que cada vida se construye sobre circunstancias azarosas y singularidades íntimas, en el caso concreto de las vidas de los escritores e intelectuales mexicanos que estuvieron en España durante el periodo de entreguerras pueden distinguirse dos coordenadas que, como imponderables políticos, sociales e ideológicos tan inevitables como esos azares y singularidades mencionados, las moldearon determinando su naturaleza y sus consecuencias personales o públicas. Una *naturaleza* que casi se reduce a las posibilidades indicadas en el título del libro que recoge los resultados del proyecto: viajeros, exiliados, diplomáticos; y unas *consecuencias* que oscilaron entre la mera, aunque prolongada presencia ornamental en España de figuras como Artemio del Valle-Arizpe, para el que la España 'real' no añadió nada a la España 'inventada' en cuyo anhelo vivió siempre; y el establecimiento de diálogos culturales y políticos relevantes, enriquecedores e incluso decisivos tanto para México como para España, con influencia directa en sus historias literarias, culturales y políticas, como fueron los casos de Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán o Genaro Estrada.

Esas dos coordenadas sobre las que se perfilan las presencias de mexicanos en España entre 1914 y 1939 fueron: De un lado, las relaciones literarias, intelectuales y culturales que a títu-

lo individual o bajo amparo institucional entablaron hombres y mujeres concretos de ambos países. Y de otro, las relaciones oficiales mantenidas a nivel político y diplomático, en las que cabe distinguir una primera fase de hostilidad tras el estallido revolucionario, durante la que se fraguó la imagen de un México bárbaro violentamente obstinado en cortar amarras con la madre patria; y una segunda de creciente reconciliación, tenue y oscilante durante la dictadura primoriverista y su doctrina de la Hispanidad, inevitablemente incómoda aunque fuese más una retórica que una práctica política, fase ésta coronada por la luna de miel entre los dos países auspiciada por la República y en particular por el binomio azañista.

Ambas coordinadas llegaron a coincidir en la figura de los 'diplomáticos intelectuales', una auténtica tradición esquizofrénica, podría decirse, consolidada estratégicamente por los gobiernos revolucionarios, que tuvo en Alfonso Reyes o luego en Octavio Paz a sus máximos exponentes. Pero fueron en realidad, y conviene apuntarlo, coordinadas con itinerario propio aunque no dejaran de mirarse de reojo, que salvo alguna excepción se dejaron autogestionar porque se necesitaron, y que se hicieron la vista gorda cuando entre ellas la falta de correspondencia o incluso de coherencia alcanzó cotas sorprendentes. Y pueden ponerse dos ejemplos ilustrativos de esa llamativa incoherencia: si el discurso oficial revolucionario fue, en los años de Obregón y sobre todo de Calles, beligerantemente antihispanista en lo cultural, sus diplomáticos cultivaron, por el contrario, un hispanoamericanismo de explícito reconocimiento y hermanamiento con España tan fructífero para la política internacional mexicana como lo estaba siendo la retórica antihispanista para la política nacional. O, en la dirección opuesta: si la imagen institucional de México en España fue, hasta la II República, de barbarie e indócil descastamiento, en instituciones literarias, tertulias y cafés, los intelectuales españoles comprobaron y alabaron la exquisitez

cultista, el refinamiento cosmopolita, la erudición y sobre todo el sosegado pero firme talante pro-español de Francisco de Icaza, Luis G. Urbina, Amado Nervo o Enrique González Martínez, y cómo no, de Alfonso Reyes, lo que contribuyó a la progresiva comprensión y encomio de la Revolución mexicana, sus ideales sociales y su expresión artística, a la creciente afinidad entre revolucionarios mexicanos y republicanos españoles, y al hermanamiento de lo que por unos cuantos años fueron dos proyectos asimilables de nación moderna, hermanamiento que alcanzó su clímax con Azaña durante la embajada de Genaro Estrada (1932-1933), y que explica la ferviente implicación de México en la Guerra civil del lado republicano y la ya mítica gestión de su posterior exilio.

En cualquier caso, sobrevivir o hacer soportable esa distancia que señalábamos antes entre la *verdad oficial* y la *realidad*, entre los discursos abstractos y las experiencias vitales concretas a pesar de sus incompatibilidades, fue lo que enriqueció y diversificó las posibilidades de esas dos coordenadas antes señaladas que, aun teniendo rumbos independientes, compartieron un mismo terreno de actuación: el de la consolidación en México de un sentimiento y un discurso de identidad nacional, y el de la fijación de una determinada imagen de México en España y desde ahí, en Occidente. Desde mediados del siglo XIX esa fue una obsesión de los políticos mexicanos, acrecentada tras la Revolución cuando un México eufórico se sintió capaz de definir internacionalmente su voz. La integración no subsidiaria del país en el concierto occidental fue una fijación de los gobiernos revolucionarios, y uno de sus instrumentos la difusión de una imagen contraria al tópico de la violencia salvaje y la extemporaneidad: la promoción simbólica de un México 'civilizadamente' moderno-cultural, pero sobre todo socialmente-, maduro y autónomo, y con vocación justificada de protagonismo internacional. España fue vista por los gobiernos revolucionarios como la catapulta

para que esa imagen llegara más allá, y los selectos intelectuales elegidos para ejercer la diplomacia –el poeta González Martínez o el erudito Genaro Estrada- una parte de la estrategia, que aprovechó sin empacho la aureola de distinción dejada en España por algunos de sus exiliados, convenientemente reintegrados al cuerpo diplomático, como el mencionado Reyes.

Pero si España fue una obsesión para los políticos de México, también lo fue, desde el XIX, para sus escritores e intelectuales. En el periodo de entreguerras España seguía siendo el espaldarazo imprescindible para el reconocimiento internacional de la literatura mexicana pero además, con la consolidación de la Revolución, incrementó su ya secular función icónica como elemento polémico y definitorio en el discurso identitario. En este terreno –y esto, que merecería un detallado desarrollo sólo puede apuntarse aquí-, llama la atención cómo al trasladarse físicamente a España encarnadas en sus protagonistas se neutralizaron polarizaciones que en México llegaron a radicalismos insostenibles; cómo en suelo español se disolvió la falacia sobre la que se sostuvo una parte del debate nacionalismo *vs.* cosmopolitismo, tan intransigente y beligerante en México; y cómo fueron aceptados y altamente valorados por la España moderna o “nueva”, como la llamó Reyes, la de la Generación del 14, la del Centro de Estudios Históricos y la de las vanguardias, tanto la buena novela de la Revolución (Azuela, Martín Luis Guzmán) o el muralismo, como la prosa de Reyes, o la poesía y la narrativa de Genaro Estrada o los Contemporáneos.

En cualquier caso, es necesario reconocer que ni todos los mexicanos dejaron huella en la cultura, la política o la literatura española, ni en todos ellos la experiencia española dejó huella. Y ahí entran esas circunstancias azarosas y esas singularidades íntimas de las que hablábamos al comienzo. Por talento y talante personal, por vocación, por contingencias de diversa índole (psi-

cológicas, familiares, sociales, políticas, institucionales), Icaza, Nervo o M<sup>a</sup> Enriqueta Camarillo lograron integrarse perfectamente en los círculos culturales españoles, alcanzando popularidad y reconocimiento en su tiempo, y sin embargo pronto dejaron de significar nada destacable en la historia de las relaciones entre México y España. Lo mismo, pero a la inversa, pasaría unos años después en una circunstancia política radicalmente diferente con Mauricio Magdaleno o Juan Bustillo Oro, comunistas acogidos con los brazos abiertos por su propuesta de teatro revolucionario en la España republicana para los que ese mítico hermanamiento que los impulsó a viajar se desvaneció en nada, mientras que la fugaz y adolescente estancia de Octavio Paz en la España en guerra llegaría a ser determinante en su pensamiento y su obra.

Aún así, hay tres nombres mexicanos en los que los destinos de España y México se cruzaron indefectiblemente: Martín Luis Guzmán, Genaro Estrada y Alfonso Reyes, a los que habría que añadir al olvidado González Martínez cuya muy poco conocida actuación diplomática en España, aparentemente insípida, fue, creemos, absolutamente determinante: entre otras cosas, durante su extensa titularidad, la legación mexicana se convirtió en el abarrotado y dinámico centro de tertulias y reuniones que fue testigo de la gestación política e intelectual de la República. Pero antes que él estuvo Reyes, cuya estancia en España fue la más larga y probablemente la más decisiva: decisiva para España, para México y para sí mismo. En innumerables escritos Reyes subrayó la importancia de su década en Madrid (1914 y 1924) para las relaciones entre México y España, enorgulleciéndose siempre de haber encarnado la primera y más fuerte amistad entre el México nuevo surgido de la Revolución, y la España nueva, aquella que animó intelectualmente la llegada de la República y a la que tras la guerra y el exilio, él ayudó a encontrar refugio en México. Habilidadoso malabarista *en y entre* las dos

coordinadas que establecimos al comienzo, Reyes fue el decisivo eslabón entre dos mundos intelectuales que, de haberse dejado guiar sólo por las *verdades oficiales* y no por la *realidad*, difícilmente hubieran entrado en contacto.

### ESCRITORES ARGENTINOS EN ESPAÑA (1914-1939)

Aníbal Salazar Anglada

Universitat Ram3n Llull

Las ricas y a un tiempo complejas relaciones hispano-argentinas a lo largo de los siglos XIX y XX deparan una de las m3s fructíferas experiencias del viaje transatl3ntico que une social, pol3tica y culturalmente a Espa3a y Latinoam3rica. Son numerosos y destacados los intelectuales argentinos que, alrededor del viaje fundacional de Rub3n Dar3o en 1898 en su reencuentro con la otrora "Madre patria", incluyen a Espa3a como parte del "tour europeo", que se convierte, como es sabido, en uno de los h3bitos del *fin de siglo* latinoamericano. Si Par3s era por aquel entonces la Meca del arte, Madrid pasa a ser muy pronto uno de los centros culturales de obligada visita (muchas veces tras el desencanto parisino, todo hay que decirlo). Una ciudad a la que se le reconoce genio –asociada a la Castilla heroica del Cid y del Quijote–, pero de la que se ofrece un retrato decadente signado por el atraso y la podredumbre social y cultural. Este redescubrimiento de Espa3a posrom3ntico sirvi3, qu3 duda cabe, para atemperar los rencores y odios generados por el pasado colonial, en un momento en que la antigua metr3poli se hallaba en horas bajas.

Tal como se3ala Beatriz Colombi en su introducci3n al cap3tulo dedicado a Argentina, el a3o 1914 se revela crucial en el

desarrollo de las relaciones hispano-latinoamericanas, que desplazan su centro de México DF a Madrid. En ese año, un joven Alfonso Reyes se traslada a Madrid desde París, donde cumplía tareas consulares. Su labor en la capital española como integrante del Centro de Estudios Históricos será determinante para los futuros lazos culturales que se establecen entre Argentina y España. Gracias a los muchos intercambios sucedidos en este tiempo, pero que en realidad venían produciéndose desde finales del siglo XIX y aun antes, acaba por generarse una corriente hispanica que revitaliza el interés de los intelectuales americanos por la tradición cultural española. No es extraño, por tanto, que en sus primeros ensayos, y tras su paso por Madrid, un todavía desconocido Jorge Luis Borges dedique atención a figuras como Góngora y Quevedo, amén de hablar de algunos “modernos”, como su sempiterno maestro Cansinos Assens o Ramón Gómez de la Serna. Había conocido y frecuentado, claro, las tertulias del Colonial y del Pombo (mucho más la primera que esta última), y a su regreso a Buenos Aires, para sorpresa de sus allegados, fundará el ultraísmo porteño, que recoge y reformula algunas de sus experiencias vanguardistas entrevistadas en su viaje por Europa en torno a la Gran Guerra.

Desde comienzos del siglo XX, son varias las denominaciones que tratan de designar las relaciones entre España y Latinoamérica, en un contexto de reconciliación. Así, en 1910 Rodó publica un artículo titulado “Iberoamérica”, en el que propone reemplazar la denominación de “latinoamericanos” por la de “iberoamericanos”. Algunos antecedentes de esta propuesta pueden hallarse entre la clase política e intelectual en la España de la segunda mitad del siglo XIX —Castelar, Valera, Unamuno—. Aparece en los discursos de época un uso reiterado de la expresión “raza ibérica” como sustituta de “raza latina”. Más adelante, en 1922, un escritor argentino afincado en España desde 1916, Valentín de Pedro, hoy totalmente olvidado, publica en



la editorial Calpe un librito de entrevistas, retratos y paisajes bajo el título significativo de *España renaciente*. En el texto que abre esta obra, De Pedro formula una propuesta, que denomina *paniberismo*, que trata de dar solución a las relaciones no siempre bien avenidas entre España y Latinoamérica. El término “ibérico” remite, como sabemos, a los límites geográficos de la antigua Iberia prerromana (es decir, España y Portugal, a las que en el siglo XVI se sumarían las tierras de ultramar como extensión del Imperio español). Ello deja fuera, no en balde, a Francia, que en cambio sí entraría, al igual que Italia, en el concepto original de “raza latina”. Podría pensarse, pues, que con su proposición nominal el escritor argentino no está sino tratando de eludir la problemática con Francia y su competencia respecto a las antiguas colonias españolas, para centrar sus propósitos en las relaciones bidireccionales entre España y América.

Esta cuestión terminológica, nada gratuita, no escapará a Guillermo de Torre, quien en 1927 publica en *La Gaceta Literaria de Madrid* su polémico artículo sobre el “meridiano intelectual de Hispanoamérica”. La ideología que subyace a dicho artículo, así como la trifulca que se desata fundamentalmente entre intelectuales españoles y argentinos, han sido ampliamente estudiadas por Carmen Alemany Bay. A sabiendas de las concomitancias que rodean al concepto de *lo latino*, sobre todo en relación con los intereses americanistas de Francia, Guillermo de Torre hace un llamamiento a abandonar el término de América Latina, que califica de advenedizo. En su sustitución, propone como “nombres lícitos y justificados para designar globalmente [...] a las jóvenes Repúblicas de habla española” los de “Iberoamérica, Hispanoamérica o América española. Especialmente cuando se aluda a intereses espirituales, a relaciones literarias, intelectuales o de cultura”. Como en la propuesta panibérica de Valentín de Pedro, al desechar De Torre el distintivo de “América Latina” se posi-

ción frente a “intereses que son antagónicos a los nuestros”, dice, refiriéndose claramente a franceses e italianos.

La desmedida defensa que hace Guillermo de Torre de Madrid como “meridiano intelectual” de Hispanoamérica no sólo revela, a tenor de resabios colonialistas, una pugna por situar el centro cultural de habla hispana en la capital española, frente a París. Escondía, además, unos intereses comerciales en relación a las posibilidades de expansión del mercado editorial español, que busca por entonces su ampliación y asentamiento en tierras americanas, como ha demostrado Fabio Espósito a través de diversos trabajos. Como bien entendieron los libreros y editores españoles ya desde mitad del siglo XIX, la expansión del libro en lengua castellana pasaba necesariamente por la apertura de los mercados en Latinoamérica. Así, por ejemplo, la editorial Calpe (más tarde pasa a ser Espasa-Calpe), que a comienzos de la década del 20 tiene como director a Ortega y Gasset, abre en 1921 un despacho en Buenos Aires, aunque inicialmente sin mucho éxito. Más adelante, una vez estalla la Guerra Civil en España en julio de 1936 y se produce luego el éxodo español a tierras americanas, fructificarán en Buenos Aires algunas empresas editoriales, como Sudamericana o Emecé, que revivificarán y extenderán los lazos culturales y comerciales hispano-argentinos.

Dado el periodo que abarca el presente proyecto, de 1914 a 1939, las estéticas de vanguardia ocupan un lugar preponderante en los trabajos que componen el capítulo dedicado a los intelectuales argentinos desplazados a España en ese tiempo, de forma pasajera o estable. Entre los viajeros de ida y vuelta, dos nombres destacan por su impacto en la vanguardia hispánica de los años 20, y aun después: Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo. El primero de ellos viajaba por Europa con sus padres y hermana cuando estalló la Primera Guerra Mundial. En la primavera de 1919 llega a España, viaja de Barcelona a Mallorca, luego a Sevi-

lla, a Córdoba, después a Madrid. Un itinerario, con sus muescas y avances literarios, que traza Teodosio Fernández en su atenta lectura de la correspondencia entre Borges y sus amigos Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda. En Sevilla primero, y luego en Madrid, el argentino entra en contacto con los jóvenes ultraístas que trataban de insuflar un aire nuevo al maltrecho ambiente cultural en España. En su búsqueda de una expresión estética acorde con los tiempos, Borges refuta algunas propuestas de vanguardia que brotan a un lado y otro del Atlántico, como el *dadaísmo* de Tzara y compañía o el *creacionismo* de Huidobro, y se empeña, en medio de sus muchas contradicciones, en definir una poética personal no siempre bien explicada ni entendida, y desde luego diluida con el tiempo en las muchas reescrituras de sus textos. Pese a la imagen cerebral que en muchas ocasiones la crítica ha querido darnos de Borges, la correspondencia con Abramowicz y Sureda muestra a las claras hasta qué punto Borges se dejó seducir por los aires de bohemia (cafés, licorerías, prostíbulos) que corrían por la Sevilla y el Madrid de aquellos años. La experiencia ultraísta será vital en lo que se refiere a los experimentos que supusieron *Prisma* y *Proa*, toda vez que Borges regresa a Buenos Aires en 1921 (si bien en 1924 regresará fugazmente a Madrid).

Esa misma España pintoresca, atávica, es la que entrevió, aunque bajo un prisma singular, Oliverio Gironde, y quiso plasmar en sus textos recogidos en *Calcomanías* (1925). Viajero incansable –su par español, Gómez de la Serna, habló de su “locura deambulatoria”–, experimentador irredento, humorista ante todo, la visión que ofrece Oliverio a su paso por España es la de un “paisaje alucinado”. *España, paisaje alucinado* es, en principio, según anuncia la revista *Martín Fierro*, el título de su próximo libro tras los *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*. Rose Corral, quien ha estudiado el viaje de Gironde por España en 1923 y la recepción de *Calcomanías* en el contexto hispánico, pone de

relieve la mirada deformante que opera en la visión poética girondina de la realidad y señala, en este sentido, posibles ecos del esperpento valleinclaniano. Una parte significativa de *Calcomanías* está dedicada a fiestas, costumbres y paisajes andaluces, con especial atención a la Semana Santa sevillana, a las corridas los toros, a la siesta y a la Alhambra. El tono irreverente, tan propio de la vanguardia, queda plasmado en imágenes como ésta que sigue, en la que Girondo dota de vida propia a las sombras que proyecta una de las tallas más respetadas de la “madrugá” sevillana, el Cristo de la cofradía de El Silencio: sombras que “trepan a los tejados / violan los cuartos de las hembras”. Sin duda, Girondo supo captar la esencia trágica y el sentir profano de la vida española, siempre atenazada por la tradición, como en su día supieron ver, a su modo, artistas como Goya o Valle-Inclán. Las relaciones de amistad y admiración que Girondo mantendría con algunos intelectuales españoles, entre ellos Gómez de la Serna y Alberti, demuestran la vitalidad de las religaciones hispano-argentinas, tejidas de idas y venidas, de mutuos y frecuentes homenajes.

Fueron muchos los intelectuales rioplatenses que recalaron por la España de los años 20 y 30 y crearon redes culturales y afectivas. Por Madrid pasaron Manuel Forcada Cabanellas, Luis Emilio Soto, Alberto Ghirardo, Norah Borges, Samuel Glusberg, Victoria Ocampo, Roberto Arlt, entre otros. De este último escritor, quien desembarca en España en febrero de 1935, queda como testimonio de su estadía las *Aguafuertes españolas*, una serie de notas periodísticas que Arlt escribe para el diario *El Mundo* de Buenos Aires y en las que da cuenta de la realidad sociopolítica del país. En su viaje de sur a norte, desde ciudades como Cádiz, Sevilla, Granada, Madrid, Oviedo, Gijón, Santiago, La Coruña, Bilbao o Barcelona, el escritor argentino va construyendo el retrato de una sociedad inestable, cada vez más encrespada políticamente. No es la mirada del turista lo que revelan esas *aguafuertes*

tes, sino la curiosidad del viajero que quiere conocer lo que se oculta detrás de fastuosos y deslumbrantes festejos como la Semana Santa sevillana. Pero, más allá de las tradiciones y costumbres españolas, Arlt se acerca humanamente a la problemática social que sufren los más desfavorecidos, lo que le lleva a indagar los hechos de la revolución de octubre de 1934 en Asturias, cuando los mineros se enfrentaron a las autoridades y fueron duramente reprimidos por las fuerzas gubernamentales y el ejército.

Arlt regresa a Buenos Aires en mayo de 1936, es decir, un par de meses antes del estallido de la Guerra Civil, cuya inminencia no era difícil de prever, según pudo palpar el propio escritor en las calles y cafés de Madrid. La lucha descarnada en todos los pueblos y ciudades de España, las torturas y fusilamientos indiscriminados en uno y otro bando, aunque con maneras desiguales, el sinsentido, en fin, de aquella guerra fratricida supuso, como se sabe, un duro mazazo para una buena parte de la sociedad que había acogido con entusiasmo los aires de reforma que, pese todas las complicaciones y obstáculos, trajo la Segunda República. La vida intelectual, que florecía en una joven generación prometedora, quedó rota por la guerra. Este hecho trágico vino a poner de relieve, aún más si cabe, los lazos de unión entre España y Latinoamérica, pues no fueron pocos los intelectuales “de la otra orilla” que mostraron su apoyo decidido a la República, como es el caso del argentino Raúl González Tuñón, militante del Partido Comunista Argentino, quien estuvo en España en apoyo del Frente Popular. Fue testigo presencial en varios frentes (en el del Jarama, por ejemplo), y asistió como delegado al Segundo Congreso Internacional de Intelectuales, celebrado en Valencia el 4 de julio de 1937. Testimonio vivo de su experiencia de la guerra son sus dos libros *Las puertas del fuego*, una serie de crónicas literarias publicadas en 1938, y *La muerte en Madrid*, poemario de 1939. El sentimiento fraterno de estar com-

batiendo por una causa común, la libertad de España, aflora en los discursos de los intelectuales comprometidos, latinoamericanos o no. Dice González Tuñón: “en nombre de los poetas de América, dejo aquí junto a la lágrima y la sonrisa de mi corazón ardiente, mi corazón orgullosamente español, furiosamente español”.

Con la diáspora que provocó la Guerra Civil, sobre todo en su angustioso tramo final, Argentina se convierte en uno de los principales países de acogida de la intelectualidad republicana en el exilio. Una situación, esta del exilio, que se verá prolongada debido a la larga dictadura impuesta por Franco, y que generará a lo largo de décadas nuevos vínculos culturales y afectivos, muchos de los cuales se habían gestado tiempo atrás, gracias a los viajes de ida y vuelta realizados por los intelectuales de una y otra parte. Una de las consecuencias culturales más visibles, con incidencia directa en el ámbito literario y en las redes comerciales, será la proliferación de empresas editoriales, algunas de ellas fundadas por exiliados españoles, que darán impulso al mercado del libro en lengua castellana, reforzando con ello las correlaciones, los mutuos intereses y los afectos entre España y Argentina.

### URUGUAY–ESPAÑA: UN DIÁLOGO DE AMISTAD Y SOLIDARIDAD JAMÁS INTERRUMPIDO

Fernando Aínsa

Como Coordinador de la contribución de Uruguay al proyecto transatlántico sobre la presencia de los escritores hispanoamericanos en España entre 1914–1939, dirigido por la profesora Carmen de Mora, partí de la base de que las relaciones entre

los escritores e intelectuales de Uruguay y España se han basado tradicionalmente en encuentros, viajes, crónicas y críticas, un vasto epistolario, amistad y solidaridad, más que en acuerdos bilaterales oficiales entre gobiernos o instituciones o en polémicas entre ambas orillas del océano.

El período 1914–1939 no es una excepción a este principio, aunque puedan señalarse tres momentos en que esos intercambios se intensificaron: el 900 uruguayo y su Generación emblemática (entre otros, José Enrique Rodó, Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Horacio Quiroga y Carlos Reyles) de la que se prolongaron sus ecos en décadas posteriores; los años 20 y 30 con el auge de las vanguardias y —en tercer lugar— el momento del estallido de la Guerra Civil española con sus vastas repercusiones americanas. En los tres pueden encontrarse similitudes entre los dos países, incluso en el surgimiento de la amenaza totalitaria que en Uruguay tuvo, a partir de 1933, en la dictadura de Terra un triste precedente de lo que sucedió más dramáticamente en España en 1939.

A partir de un intenso intercambio de opiniones entre conocedores y especialistas del período, se formó un equipo de investigadores que pudiera cubrir cada uno de esos momentos. Así, sobre la prolongación de los ecos de la Generación del 900 en España se privilegiaron dos autores: José Enrique Rodó y Carlos Reyles. Para el primero se acudió a la contribución de Belén Castro, reconocida especialista en el autor de *Motivos de Proteo*. En el capítulo “José Enrique Rodó en ‘la España niña’ (y dos conexiones anarquistas)”, la profesora de la Universidad de la Laguna, recuerda que aunque Rodó estuvo brevemente en España, tuvo una intensa relación con las letras y la cultura española, parte importante de su formación, cuya crítica (Clarín, Unamuno, entre otros) se interesó en su obra a partir de la publicación de *Ariel*.

Al otro autor del período —Carlos Reyles— se consagran dos capítulos. Uno sobre su intensa vida, hecha de numerosos viajes de ida y vuelta entre Uruguay y Europa, donde va sustituyendo su inicial influencia y admiración por la cultura francesa por la española, especialmente a partir de sus estadías en Sevilla, donde concibe *El embrujo de Sevilla* y cosecha éxitos que le habían sido retaceados en Montevideo. A este destino trágico —ya que Reyles termina su vida solo, arruinado y enfermo— consagro el capítulo “Del decadentismo parisino al embrujo de Sevilla”. Como tantos críticos dedicados a la obra de Reyles terminé más seducido por su vida que por su obra, la que —sin embargo— representa muy bien el espíritu de la época. En forma complementaria, Juan Álvarez Marquez, abordó la presencia activa de Reyles en el medio artístico y literario español, en particular su participación como Presidente de la comisión del Uruguay en la Exposición Hispanoamericana de Sevilla de 1926. Incorpora a su trabajo la presencia de otros intelectuales uruguayos como Carlos Rodríguez Pintos, Daniel Castellanos y aquellos que, aún residiendo en Uruguay, fueron representados indirectamente por Reyles en ese evento.

Al segundo momento, el de las vanguardias, corresponde una renovación de las relaciones entre Uruguay y España, en la que sobresale la figura de Julio J. Casal. El poeta, con su revista *Alfar* (La Coruña, 1921–1928; Montevideo 1929–1954) desempeña un papel fundamental en el intercambio entre la poesía española y la del resto de hispanoamérica. Como recapituló con su florida retórica en ocasión del 25º aniversario de la revista celebrado en Montevideo, en *Alfar* —“nacida de un juego de peligrosa poesía” — colaboraron “las abejas laboriosas de los consagrados: miel de Antonio Machado, de Miguel de Unamuno, de Gabriel Miró” y la “esperanza de los nuevos” que fueron llegando, muchos de los cuales formarían parte de la generación del 27: Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Pedro



Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Rafael Alberti, los amigos granadinos García Lorca y Moreno Villa y el recién llegado José Bergamín. También colaboraron Juan Larrea, León Felipe, y, sobre todo, Juan Ramón Jiménez. Con todos ellos, Casal mantuvo una intensa correspondencia. Jorge Olivera, profesor de la Universidad de Montevideo, actualmente residente en España, ha consultado ese material epistolar y ofrece en el capítulo “La figura de Julio J.Casal a través de su epistolario” una visión inédita del poeta al que define como “un articulador cultural de espacios, sentidos y personas” entre América y España.

En el mismo período emerge la singular figura de Fernando Pereda, residente en España entre 1924 y 1926 y posteriormente en largos períodos en 1950 y 1975. En esas estadías el poeta puso de relieve una vocación por la aventura que su afinada formación literaria se había encargado de alimentar. En el primero, llevó un diario de viaje en el que dio testimonio de su pasaje por tierras ibéricas, con anotaciones que oscilan entre apretados apuntes (casi en ayuda de memoria) y síntesis, algo desarrollada, de observaciones sagaces y sabrosas. Prueba de ello son las páginas dedicadas a su visita a la Cueva de Montesinos, publicadas póstumamente en el *Boletín de la Academia Nacional de Letras*. Esos años fueron base fundamental de una relación consecuente con España y su literatura, confirmada en sus largos regresos y por diversos vínculos personales (Federico y Francisco García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, José Mora Guarnido, Rafael Alberti, Guillermo de Torre, entre otros) y amistades consolidadas entre las que se destaca la que mantuvo con José Bergamín (de la que se conserva una muy representativa correspondencia). Wilfredo Penco, reconocido crítico uruguayo, ex-presidente de la Academia de Letras del Uruguay, ha investigado en el Archivo Fernando Pereda, cuya mayor parte permanece inédita, su vínculos con la cultura española. En “Fernando Pereda en España, el viaje imaginado”, Penco analiza los lazos que lo relacionaron con al-

gunos de los más relevantes protagonistas intelectuales de la generación española del 27.

El alzamiento de Franco y el estallido de la Guerra Civil inaugura formas inéditas de militancia y solidaridad en artistas e intelectuales. La ruptura de relaciones de la dictadura de Terra con la república española a poco de iniciada la guerra, el 22 de septiembre de 1936, desencadena una ola de indignadas protestas, aunque inicialmente el gobierno hizo un llamamiento a todos los gobiernos de América con el fin de alcanzar un acuerdo de mediación internacional a cargo de las naciones americanas: "Ante la guerra civil que asola a España, las naciones del continente americano, que ha sido descubierto y colonizado por el espíritu español, no pueden permanecer impasibles". La iniciativa uruguaya no llegó a buen término.

Las que habían sido relaciones "trasatlánticas" pasan a ser regionales. Muchos de los escritores españoles con que "correspondían" los americanos se ven forzados al exilio. Para los exiliados en Buenos Aires son frecuentes las estadías en Montevideo o Punta del Este, como fuera el caso de Rafael Alberti y María Teresa León. La amistad forjada entre Alberti y Julio J.Casal cuando este dirigía *Alfar* en La Coruña, se prolonga con naturalidad en la etapa uruguaya de la revista. Lo mismo sucede con Guillermo de Torre o Ramón Gómez de la Serna, a través de la interesante figura del hispano-uruguayo José Mora Guarnido o entre el aragonés Benjamín Jarnés y Julio J.Casal. Otros escritores y artistas españoles eligen directamente el Uruguay como destino: José Bergamín, Margarita Xirgú, Benito Milla y tantos otros.

En el marco de este período, Eleonora Basso y Carlos Demasi de la Universidad de Montevideo, Fatiha Idmhand y Norah Giraldi Dei Cas de la Universidad de Lille, tratan el caso de José Mora Guarnido, republicano español radicado en Uruguay a

partir de 1923, hasta su muerte en 1967, y la manera cómo difundió la cultura española en el marco de su trabajo de periodista, en su obra de ficción (inédita en gran parte). El equipo, coordinado por Giraldi, repasa en “Trayectoria de José Mora Guarnido. Espejo de un intelectual entre España y América (1923–1939)” la correspondencia que figura en los Archivos José Mora Guarnido (en depósito en la Universidad de Lille), ya que allí se refleja la problemática de la diáspora, las cuestiones en torno a la alteridad, y el compromiso político. El Fondo “José Mora Guarnido” (Granada 1897- Montevideo 1967), legado a la familia de Alcides Giraldi, forma parte desde 2003 del Fondo patrimonial de la Universidad de Lille–Nord de France. José Mora Guarnido, abogado y escritor granadino, amigo y primer biógrafo de Federico García Lorca, llega a Montevideo en 1923 y conoce a José Batlle y Ordóñez, el entonces presidente de la República que le propone un puesto de periodista en las páginas del órgano de prensa *El Día*. En 1931, asume, en representación del Gobierno - republicano, la responsabilidad de Cónsul de la República Española. Teniendo como perspectiva la década del 30, el equipo franco–uruguayo estudia la correspondencia de Mora Guarnido teniendo en cuenta sobre todo su tonalidad política en los intercambios que tiene con otros republicanos de la diáspora, cartas que dan cuenta de un constante pasaje de ideas entre el mundo intelectual rioplatense y el español (cartas de Azaña, de Ramón Gómez de la Serna, de Sabartés, etc.).

Al final del recorrido propuesto a través de estos cinco autores y sus innumerables referencias contextuales en el intercambio entre Uruguay y España, se observa como los intercambios iniciales invirtieron sus polos. Lo que fuera migración en un sentido —viajeros uruguayos en España— se transformó en exiliados españoles en América. Lo importante es que en la colaboración y la amistad, muchas veces traducidas en solidaridad por

imperio de las duras circunstancias, siguieron alimentando un diálogo epistolar que no cesa.

Las páginas que el equipo uruguayo ofrece en este volumen lo demuestran, no sólo literariamente, sino en una entrañable dimensión humana, probablemente lo que más importa.

## EL PROYECTO *LETRAL*: PRESENTACIÓN, EVOLUCIÓN Y RESULTADOS

Ana Gallego Cuiñas

Universidad de Granada

### I

El Proyecto de Investigación *LETRAL* (Líneas y Estudios Transatlánticos de Literatura) adscrito al Departamento de Literatura española de la Universidad de Granada, empezó a funcionar en el año 2007 con un equipo de investigadores de esta Universidad, encabezado por Álvaro Salvador, Ángel Esteban y Ana Gallego Cuiñas; al que ahora se han sumado las investigadoras Gracia Morales y Erika Martínez. El Proyecto comenzó siendo financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España y por la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía y desde entonces ha experimentado un crecimiento sólido que ha devenido en resultados muy positivos de gran impacto académico dentro y fuera de nuestras fronteras<sup>1</sup>.

*LETRAL* es la puesta en práctica de una línea de investigación pionera en Europa, innovadora y plural, que nace y se nutre de las propuestas de otro Proyecto: el “Transatlantic Project” de la Universidad de Brown (EE.UU) cuyo director es Julio Ortega,

---

<sup>1</sup> La página web del Proyecto *LETRAL* muestra los objetivos, resultados (publicaciones, seminarios y congresos), formación, contratos I+D y estancias de investigación de los miembros del equipo: <http://www.proyectolettral.es/index.php>

parte integrante del equipo de investigación, y uno de sus principales adalides. La composición del resto del equipo también fue pensada y diseñada desde una perspectiva trasatlántica, amén de alcanzar una mayor internacionalización en la formación y difusión del rendimiento científico. Así al proyecto se suman investigadores de otras universidades como las de Brown (tanto Julio Ortega como el escritor español Juan Francisco Ferré), Sevilla (María Caballero, Catedrática de Literatura Hispanoamericana) y la Habana (Rogelio Rodríguez Coronel, Catedrático de Literatura Hispanoamericana). A la vista de lo expuesto, la nómina de integrantes de LETRAL responde a la base y esencia del proyecto, esto es: a la realidad trasatlántica de los estudios literarios escritos en español, ya que configura un eje triangular España - EE.UU - Latinoamérica que ha sido muy productivo en líneas de intercambio sobre las transferencias estéticas y los procesos de producción que han operado en el campo de la literatura escrita en español en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX y el siglo XXI, principalmente en las reciprocidades que van de Hispanoamérica a España. La primera etapa del proyecto, que se extendió hasta 2010 y estuvo pilotada por Álvaro Salvador, ha dado frutos sobresalientes centrados en el análisis de textos literarios que conectan ambas orillas, producidos entre 1990 y 2010, y que atienden a las migraciones y nuevas propuestas estéticas que convergen en un espacio transatlántico común. Asimismo se ha puesto el énfasis en el estudio interdisciplinar y en el marco de globalización y múltiple circulación en el que estas nuevas escrituras se gestan, lo que habría de propiciar que muchos objetos culturales -libros en nuestro caso- se muevan como mercancías de diferentes direcciones. Los resultados más visibles de estos años se han cristalizado en las siguientes acciones de trabajo colectivo:

1. La edición de varios artículos y números monográficos en la *Revista Letral* ([www.lettral.es](http://www.lettral.es)), Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura; creada por el Proyecto en 2008. Se trata de una revista de periodicidad semestral, bilingüe (español-inglés), que constituye hoy día la única publicación -a nivel nacional e internacional- dedicada a los estudios transatlánticos en el campo de las letras. Además viene respaldada por un consejo editorial de reconocido prestigio, formado por varios de los mejores críticos de literatura latinoamericana y española del panorama mundial<sup>2</sup>. Más de las dos terceras partes del mismo, así como su Consejo de Redacción, están integradas por nombres que no pertenecen a la institución editora (Universidad de Granada), lo que garantiza la máxima objetividad y apertura de sus líneas editoriales. La revista es también la única en el ámbito peninsular de las letras hispánicas que mantiene un acuerdo de colaboración con la Universidad de Harvard, en virtud del cual la reputada latinoamericanista Doris Sommer se encarga de coordinar -junto con un Comité Editorial propio- su sección denominada "Agentes Culturales", iniciativa innovadora que se interesa por la promoción de las artes y las humanidades como recursos sociales.

Por otra parte destacamos que, siguiendo las directrices de bases de datos de referencia en el campo de la investigación científica de nuestro entorno como DICE o Latindex-Catálogo, la *Revista Letral* incluye resúmenes de todos sus artículos en inglés y español, al igual que series de palabras-clave identificadoras de su contenido en ambos idiomas. En consonancia con criterios de calidad como los anteriores, y con recomendaciones procedentes de Bibliografías e Índices de referencia como los de la Modern Language Association (MLA), la publicación somete a sus trabajos a un proceso anónimo de revisión por pares, toda vez que las

---

<sup>2</sup> Véase en la página web de la revista la sección "Equipo editorial".

dos terceras partes de los artículos publicados proceden de universidades e instituciones diferentes a Granada. La evaluación del material, del que se acusa recibo, se encomienda al Consejo de Redacción y es supervisada por el Comité Editorial, cuyas opiniones son transmitidas a los jefes de redacción y a la editora, quien hace llegar el resultado (aceptación para publicación, sugerencia de revisión o rechazo) al autor de forma anónima en un plazo no superior a sesenta días.

Y es que nuestra revista pretende ser un referente de calidad y una de las más prestigiosas del campo latinoamericanista contemporáneo, y por ese motivo ya se halla en vías de indización en las mejores bases de datos de nuestra especialidad. Ha sido incluida en DICE, Latindex-catálogo, ISOC, ULRICH y DOAJ, y estamos trabajando para su incorporación en otras como MLA, E-journal, RedALYC, E-revistas, SCOPUS, WoS, etc., así como para alcanzar la máxima valoración por parte de sus respectivos comités evaluadores.

2. La publicación bajo el reconocido sello editorial Iberoamericana-Vervuert de una serie de monografías denominadas "Letral"<sup>3</sup> que abordan la producción literaria de América Latina en relación a España, y a su matriz transatlántica durante los últimos 20 años. Hasta la fecha se han publicado: *Madrid Habanece* (2011), por Ángel Esteban; *De sur a sur. Relaciones entre la poesía chilena y la española* (2012), por Álvaro Salvador y Nain Nómez; y *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual* (2012), por Ana Gallego Cuiñas. El Proyecto está ultimando otras dos monografías dedicadas a Puerto Rico (por María

---

<sup>3</sup> Consúltese: <http://www.iberamericana.net/cgi-bin/search.cgi?n=verlagskatalog&lang=es&kat=LETRAL>



Caballero) y al Perú (por Ángel Esteban y Ana Gallego Cuiñas) en 2013; y están programadas ya las del México y Colombia.

3. Participación en congresos y seminarios a través de paneles LETRAL, y, organización de un Congreso Internacional LETRAL, que tuvo una reseñable acogida académica, "La literatura latinoamericana en España y la literatura española en América: diálogo entre escritores, críticos y editores", celebrado en diciembre de 2009 en la Universidad de Granada, dirigido por Álvaro Salvador y Ana Gallego Cuiñas, y cofinanciado por el Programa de "Acciones complementarias" del Ministerio. LETRAL consiguió reunir en este evento a escritores, críticos y editores de primera fila que dialogaron profusamente sobre el tapiz de obras y circuitos culturales que conforman en la actualidad el mapa literario de las relaciones transatlánticas entre España y América Latina. En dicho entramado cultural, y entendiendo España como un foro de intercambios, cobró relevancia el estudio de los pactos literarios y económicos que se han creado entre escritores y mercados editoriales (editoriales, premios literarios, revistas científicas, suplementos literarios, instituciones, etc.). Esto es, se puso de relieve la necesidad de calibrar la magnitud de la literatura latinoamericana en España y de la literatura española en Latinoamérica, en relación a las políticas editoriales de difusión de ambas. De esta manera, algunos de los interrogantes que se plantearon en el congreso fueron: ¿Ha aumentado en los últimos años el número de escritores latinoamericanos que residen en nuestro país? ¿Arriban cada vez más escritores españoles a América? ¿Se publica en la actualidad más literatura latinoamericana en España y más española en América Latina? ¿Han cambiado las políticas editoriales en los últimos años? ¿Cuáles son las líneas y propuestas de estas políticas editoriales y a qué obedecen? ¿Hay más presencia de escritores latinoamericanos en

los circuitos de formación y difusión literarias españoles (medios de comunicación, suplementos culturales, premios literarios, instituciones, talleres literarios, ferias literarias, conferencias, revistas etc.)? ¿Cuál es la recepción de los escritores españoles en América Latina? ¿Por qué circuitos se mueven y cómo lo hacen?

De otro lado, este Congreso Trasatlántico quiso someter a debate científico el rumbo de las obras y poéticas de escritores latinoamericanos y españoles en aras de desentrañar esas complejas mallas transatlánticas de escrituras y re-escrituras de textos que crean imaginarios de distintos órdenes. Por tanto, se analizaron también nuevas propuestas de escritura y de lectura, y se discutió sobre el estado de salud de la crítica literaria académica española (¿qué tipo de literatura latinoamericana es más abordada? ¿por qué? ¿qué o quiénes interesan más? ¿cómo o desde dónde se leen?). Igualmente se reflexionó acerca de los distintos canales de difusión cultural, como las revistas literarias (¿qué clase de enfoque crítico predomina? ¿qué temas, obras y escritores interesan más?); los suplementos culturales (¿son independientes? ¿viven un buen momento? ¿reflejan una jerarquía de valores literarios? ¿qué cabida tiene en ellos la literatura latinoamericana y española?); y los blogs literarios (¿es ya una práctica común entre escritores? ¿qué alcance tienen? ¿qué tipos existen? ¿cuál es su público? ¿se escriben y leen de otro modo?).

En el congreso se dieron respuestas a algunos de estos interrogantes e incluso se plantearon otros; pero no de una forma cerrada y unívoca, sino abierta y plural. Y es que uno de los objetivos prioritarios de LETRAL fue celebrar una reunión científica que promoviera y ampliara el necesario debate sobre la literatura actual escrita en español y el carácter transatlántico que la define; y no sólo entre críticos y escritores, sino incluyendo a editoriales y editores de revistas y suplementos culturales - comúnmente orilladas en las reuniones científicas- toda vez que

forman parte crucial de la producción literaria escrita en español. Y podemos concluir que lo conseguimos: pusimos a dialogar a escritores de la talla de Ricardo Piglia, Félix Grande, Rodrigo Fresán, Andrés Neuman, Manuel Vilas, Álvaro Salvador, y Juan Francisco Ferré entre otros; con críticos de reconocido prestigio como Juan Antonio Masoliver, Fernando Aínsa, Antonio Fernández Ferrer, Julio Prieto, Daniel Mesa o Eduardo Becerra; junto con los editores de Pre-textos, Alfaguara, Páginas de Espuma, Iberoamericana-Vervuert; de Babelia y ABCD y de revistas como *Insula*, *Quimera* o *Cuadernos Hispanoamericanos*. Lo extraordinario fue que el debate se produjo de una manera positiva y plural, no polémica sino de mutuo conocimiento y complicidad, y, sobre todo, abierta al futuro. Hasta ahora, las discusiones académicas han partido de debates y polémicas negativas entre el mundo editorial y los escritores; pero en la actualidad estamos en otra fase, en la que creemos que el mercado y todas las redes de difusión cultural no son necesariamente malos ni buenos en sí mismos, si no que depende de lo que hagamos en ellos. Y lo que se hizo en este congreso fue dialogar y seguir generando este tipo de debates para ahondar en las ligazones trasatlánticas entre escritores, críticos y editores de España y Latinoamérica.

## II

En 2012 LETRAL emprendió una nueva etapa, con el auspicio y la financiación como Proyecto I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad, en la que se ampliaron el Equipo de Investigación y los objetivos, y la Dra. Ana Gallego Cuiñas pasó a ser su Investigadora Principal. En los tres años que tenemos por delante pretendemos continuar con la línea de investigación de migración y nuevas estéticas de la producción literaria actual (1990-2010), abarcando otras zonas geográficas, aún no tra-

bajadas de Hispanoamérica que nos parecen especialmente fecundas en su relación con España: México, Perú y Colombia. Igualmente atenderemos al análisis del período literario anterior (1960-1990) a través de autores destacados (en esta etapa no nos parece tan pertinente usar el criterio geográfico) cuya vinculación con España ha sido más enjundiosa y visible, ya sea por su presencia en nuestro país o por la recepción de su obra: verbigracia Vargas Llosa, Ribeyro, Onetti, Lezama Lima, García Márquez y Cortázar.

Pero LETRAL también incluye en esta segunda fase dos nuevas apuestas teóricas, derivadas de la experiencia de los primeros años en el análisis de la realidad transatlántica de la cultura hispánica. Así estos estudios se nos antojan muy fecundos para analizar desde otras ópticas las transmisiones, conexiones y procesos de producción que han operado en el campo de la literatura escrita en español en las últimas décadas. La primera de ellas apunta a las intrincadas ligazones entre **literatura y mercado**, que ya fueron estudiadas en profundidad y prolijidad en el caso del “boom” latinoamericano pero que hoy cobran una fuerza y una dimensión distintas. Y es que desde los años ochenta se suceden nuevos modos de comportamiento editorial que signan la penetración y el arraigo de procesos y estructuras propias de una nueva noción de mercado más abierta, pero a la vez restrictiva, compleja y contradictoria. Por un lado, es innegable la aparición de novedosas formas de producción editorial vinculadas al horizonte de la globalización y al cosmopolitismo, en sintonía con los presupuestos de *otras* vías de comercialización y de la demanda de *otras* lecturas y escrituras, a la que obedecen, por ejemplo, la multiplicación de pequeñas editoriales “independientes” y especializadas, el uso de las herramientas de la web para la difusión o el del “formato blog” en las publicaciones. Pero por otro, sigue siendo determinante la influencia de las grandes editoriales nacionales -principalmente las españolas- y el sistema de

distribución de la industria editorial en el panorama hispanoamericano. Para acometer esta nueva tarea se han planeado dos acciones: la realización de un seminario sobre « Literatura y mercado » en 2014 y la publicación de un número monográfico para la revista *Insula* que se presentará ese mismo año, coordinado por la Dra. Gallego Cuiñas.

El segundo de los ejes temáticos que desarrollaremos en esta segunda fase del proyecto se centra en el análisis del **intercambio epistolar** entre los escritores de un lado y otro del Atlántico. Las cartas literarias siempre han ocupado un lugar marginal para la crítica, sin embargo, este género establece un pacto comunicacional diferente que insta un vínculo enjundioso con las obras de los escritores, y que permite trabajarlas en relación a éstas y a otros discursos (es una interesantísima zona de cruce muy vinculada con las premisas transatlánticas), ya que funcionan como una suerte de laboratorio de la escritura. También es cierto que este género presenta grandes dificultades para su caracterización y abordaje: por ejemplo, la variedad de usos discursivos que las animan, la diversidad estilística, la pluralidad temática, ideológica y cultural de la que participan distintamente remitentes y destinatarios, o el despliegue diacrónico que ha comportado variaciones capitales (telegrama, correo electrónico, redes sociales, etc) en el tiempo. Entonces, la correspondencia entre autores de las dos orillas tiene un enorme potencial transatlántico que habría de revelar los contactos, diálogos y transferencias que han proferido las plumas de América con las españolas, y viceversa. Es más, quizás ésta sea una de las pruebas más fehacientes y palmarias de la caracterización transatlántica de la literatura hispánica.

Y en esta nueva línea de investigación se ha encuadrado el Congreso Internacional LETRAL-SAL que celebramos en Granada en el mes de junio de 2012 « **Queridos todos el intercambio**

**epistolar plural y transatlántico en la literatura en español** »<sup>4</sup> y que responde a un acuerdo de colaboración con la Université de Paris Sorbonne y el SAL (Seminaire de Amérique Latine) que dirige el Catedrático de Literatura Hispanoamericana Eduardo Ramos-Izquierdo, al que nos une vínculos académicos e intereses investigadores comunes. Fruto de esta reunión es el libro *Queridos todos : el intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles del siglo XX*, coordinado por Ana Gallego Cuiñas y Erika Martínez y que saldrá a la luz en 2013 en la reputada editorial académica Peter Lang. La colaboración científica entre ambos grupos comenzó en 2011 con la organización conjunta en París del Congreso Internacional SAL-LETRAL “**Écritures Plurielles et Croissements Trasatlantiques**”, cuyo balance final fue indiscutiblemente positivo<sup>5</sup>. Este vínculo científico entre ambos proyectos tuvo como principal objetivo estrechar vínculos entre los dos organismos e incitar el intercambio intelectual en el espacio europeo de grupos de investigación complementarios. De este modo, LETRAL habría de nutrirse de la sobresaliente formación y especialización de buena parte de los investigadores del SAL en escritura transgenérica, intertextualidad y formas de hibridación : este enfoque teórico nos parece útil para el campo de estudios trasatlánticos de literatura y para nuestras nuevas líneas de estudio: literatura y mercado, y, la carta como vehículo de comunicación trasatlántica entre los escritores de Europa (España en concreto) y América Latina. Por otra parte, LETRAL desea promover a través de estas reuniones científicas la reflexión en Europa sobre los cruces trasatlánticos entre Latinoamérica y España, al igual que introducir y promocionar en Francia el uso de este nuevo marco teórico (hasta la fecha no muy trabajado por

---

<sup>4</sup> Toda la información sobre el congreso se encuentra disponible en la web que se creó para su celebración: <http://translettre2012.com/>

<sup>5</sup> Véase el programa, los participantes y los objetivos del congreso en la página web del mismo: <http://salletral.tumblr.com/accueil>

el hispanismo galo) en el análisis de la literatura hispánica. Y es que este tipo de encuentros académicos está pensado y diseñado para dinamizar y ampliar el necesario debate sobre el futuro del espacio transatlántico en nuestras letras. Un futuro en el que nos gustaría seguir abriendo nuevos horizontes y dialogar con otros grupos de investigación, idear conjuntamente actividades científicas -aunando esfuerzos y ahorrando recursos- que supongan una transferencia de conocimiento real, provechosa tanto para cada uno de los proyectos de investigación como para el campo del hispanoamericanismo en general.

## ESCUELA PARA TODOS: EL PROYECTO POLÍTICO EDUCATIVO DE DOMINGO F. SARMIENTO EN *AMBAS AMÉRICAS*

Virginia Gil Amate

Universidad de Oviedo

*Ambas Américas*, la publicación sobre educación y agricultura, editada por Domingo F. Sarmiento desde Nueva York entre 1867 y 1868, fue una revista técnica que concentraba los ideales liberales para avanzar por la senda del progreso material y cultural convirtiendo, de una vez por todas, en pasado la inestabilidad política, la injusticia social y la violencia que impedían el desarrollo y la convivencia en paz. En esencia y metas señaladas no contradice lo que otros, así José Pedro Varela desde Montevideo o José Victorino Lastarria desde Chile, pudieran estar señalando en fechas parecidas, la diferencia, la originalidad de Sarmiento y sus avances, aparecen en el desarrollo de los temas que trata. De ahí que esta no sea una revista más sobre educación, al contrario, es la vanguardia de asuntos que dos décadas después empezarán a plantearse en el ámbito cultural hispanoamericano, principalmente los relativos a los planes de estudio, a la necesidad de la apertura de la formación a las demandas de la época y a al debate entre la ciencia y las letras. Es también *Ambas Américas* el espacio donde Sarmiento vuelve a marcar su desavenencia con los ideólogos que desatienden el terreno práctico, por ejemplo en lo que se refiere a las bibliotecas populares y los libros que estas debían albergar. En fin, la revista contiene ideas sustanciales mantenidas por Sarmiento acerca de la edición y la traducción en la esfera hispanohablante, plantea salidas a la circulación



de libros entre las repúblicas hispanoamericanas y por esa vía se convierte en una publicación emblemática dentro de los textos que volvieron a hablar de la necesaria unidad hispanoamericana. Es, también, una rareza *Ambas América*: fue una publicación en la que alguien pensó que podían establecerse relaciones panamericanas que no estuvieran marcadas por la disputa o los intereses espurios, que no fueran de dependencia ni de sumisión.

Hay otro asunto fundamental que redundaba en el interés de los planteamientos sostenidos en los tres números que Sarmiento llegó a editar de la revista: su convencimiento de que no había empresas perdidas, su tono ajeno a la retórica del lamento y la resignación, su aversión a quedarse en la mera frase grandilocuente y vacua. “Acaso —dirá en las páginas de presentación— los que reputan incurables nuestras llagas no crean en la eficacia de medicamento tan simple; pero no apelaremos a conjuros y exorcismos que si alucinan a los pobres de espíritu, anuncian ya que ni el mal es conocido, ni se conoce el arte de curarlo” (1867a, p. 8). No hay desistimiento en *Ambas Américas*. Al contrario, en sus páginas todo se dirige hacia la propuesta congruentemente explicada, hacia el proyecto viable, partiendo de la idea de que la empresa sería más fácil, poniendo la voluntad necesaria, en la América hispánica de lo que lo fue para los pioneros anglosajones de la América del norte:

Empresa más fácil tocaría a los americanos que la que cupo a los coligados ingleses. Tienen que probar lo mismo que todos saben, sin menoscabo del bien de ninguno, emprender curación de las dolencias que afligen a aquella América, sin dolorosas amputaciones, realizar las instituciones mismas que se tienen dadas, y abrir de par en par la puerta a la civilización y la riqueza (1867a, p. 8).

Este trabajo se centrará en las ideas relativas a la educación, dejando para otra ocasión la reflexión sobre el libro y, para los especialistas, lo que atañe a la agricultura.

En el editorial del primer número de la revista se señalaba el “programa” que trimestralmente acometería *Ambas Américas*. Estaba fijado en algo que ya debería haberse alcanzado y sin embargo no era así, el “cultivo de la inteligencia del mayor número” (1867a, p. 4), siendo obligación del Estado trabajar con la mira puesta en la educación universal y en “desarrollo de la riqueza agrícola” (1867a, p. 4), aplicando la tecnología puntera del siglo XIX, para lograr el bienestar de la población y el progreso del país. En la base de todo ello colocaba Sarmiento la educación común, de ahí que un buen número de páginas de la revista se llenara con información pedagógica de todo tipo, de planes de estudio implantados en América o en Europa, con la intención de hacer accesible a una información selecta sobre lo puesto en práctica en otras partes; a noticias sobre proyectos educativos llevados a cabo en la América hispánica, en Estados Unidos, en Francia, en Prusia, en diversos territorios de Gran Bretaña o en África, para mostrar con ello la actualidad de tema, la necesidad de tenerlo como objetivo principal de la agenda gubernamental; pasando por modelos arquitectónicos que sirvieran de base a la construcción de escuelas o por propuestas para el sostenimiento económico de la educación<sup>1</sup>.

Ante el pasmo de Sarmiento (1867b, pp. 8-9), esto ocasionó que algunos consideraran la revista una especie de boletín para maestros, cuando los destinatarios principales en los que había pensado, y así se señalaba desde el primer número, eran “todos

---

<sup>1</sup> Para una detallada documentación sobre el tema, Barba, F. E. (2011).

los que hablan nuestra lengua en América" (1867a, p. 8), particularmente aquellos que tuvieran o pudieran llegar a tener responsabilidades de gobierno, porque sin ciudadanos educados no habría república, al menos no habría república americana, aquella en la que ningún individuo ni ninguna élite podría arrogarse el privilegio de querer dirigir al resto.

En el momento en que Sarmiento ponía a circular *Ambas Américas* el modelo más exitoso, de acuerdo a esos fines de educación popular generalizada con vistas a un sistema político en el que los ciudadanos se gobernaban a sí mismos, era el de los Estados Unidos. Allí regía, desde 1836, una Ley Educativa, elaborada por Horace Mann, que velaba por la instrucción pública, gratuita y laica. Teniendo en cuenta que Sarmiento no consideraba oportuno perder el tiempo inventando la pólvora porque más bien quería emplearlo en actuar conociendo los avances del siglo, la revista aglutina las mejoras hechas en la América anglosajona junto a las ideas expuestas por relevantes personalidades del mundo de la educación, de Horace Mann a Santiago P. Wickersham, sirviendo así "de directorio para informarse de los brillantes resultados de la experiencia" (1867a, p. 5).

Sin embargo, no es lo suyo un seguidísimo atolondrado o deslumbrado, de hecho lo que encuentra en EE.UU. es la materialización de ideas que él mismo había planteado cuando fue director en Santiago de Chile de la primera Escuela Normal de Maestros que hubo en Hispanoamérica y, en la medida de las posibilidades de las que dispuso, llevado a la práctica durante su mandato, en 1856 como jefe del Departamento de Escuelas del Gobierno de Buenos Aires. Por eso, junto a los discursos y propuestas de los iniciadores del sistema educativo estadounidense, la revista agrupa los proyectos de pensadores y responsables públicos hispanoamericanos y los logros educativos alcanzados por algunos gobiernos, mostrando con ello la comunidad de in-

tereses y la similitud de los puntos de vista que movían el sistema republicano. Es, por tanto, algo tan alejado de la copia servil como del entusiasmo creativo (Volek, 2011), en aras de mantener una firme y diferenciable identidad nacional o subcontinental, que se apoderó de buena parte de la intelectualidad hispanoamericana hacia el final de siglo.

Equidistante de esos dos polos, lo que guía el pensamiento de Sarmiento tiene que ver con el desarrollo de la desemejanza sustancial, de índole política y poblacional, que había advertido veinte años atrás durante el viaje que le llevó a conocer de primera mano Europa, parte de África y Norteamérica: la dispar entidad continental de Europa y América, marcada para Sarmiento en la distancia entre monarquía y república, entre una sociedad aristocrática y una democrática, entre una ligada a tradiciones unívocas y otra formada por medio de la emigración. Esa oposición esencial entre los dos continentes es, en el pensamiento de Sarmiento, una oposición bastante más duradera y significativa<sup>2</sup> que la lucha de la civilización y la barbarie que le hizo famoso en la década del cuarenta y sigue caracterizando su obra hasta hoy en día. Es su rotunda conciencia americana la que le lleva a advertir, en el primer número de *Ambas Américas*, que Nueva York podría ser un centro difusor —para nada rector— de ideas que aglutinaran los intereses de los americanos, produciendo desde ese foco de comunicación modelos factibles “que en vano buscaríamos en Londres, París o Madrid” (1867a, p. 7). Esta vía de integración continental, señalada por Sarmiento, que no anularía las particularidades regionales, es más, que haría, según su ideario, posible la convivencia de credos y culturas bajo un sistema tolerante e igualitario, no fue puesta en práctica nunca. Se enmarcaba en la cooperación entre las dos Américas:

---

<sup>2</sup> Emil Volek ya señaló este eje fundamental del pensamiento sarmientino (Volek, 2009, pp. 56-58).

Por conveniencias recíprocas, una y otra América necesitan ponerse al habla intelectualmente, y establecer vías de comunicación (1867a, p. 7)

En ningún caso era contemplada la América hispánica como el alumno sin facultades que debe ser guiado por el sabio del Norte o como el pariente pobre obligado a seguir el ritmo marcado por el poderoso, lo que describe con claridad Sarmiento es un presente de democracia y prosperidad al que también pueden dirigirse, por similitudes constitucionales, los países de lo que llama Sud-América, siempre y cuando haya voluntad para salir de la violencia, la pobreza y la ignorancia, abandonando hábitos que sólo cubren los intereses de unos pocos.

Lo que planteó Sarmiento fue algo razonado y razonable, en el momento en que lo hizo, sobre relaciones de igual a igual en el que una, la América anglosajona, ya había adelantado en el camino, lo cual facilitaría las cosas a la otra, y de paso serviría para reencontrar la estela perdida de la unidad hispanoamericana que había sido estandarte de la lucha por la Independencia:

El patriotismo sudamericano, excitado por provocaciones exteriores formó asociaciones que encerraban en su seno la juventud briosa y entusiasta de cada uno de los Estados, propendiendo a relacionarse unos con otros. Aplaudimos el espíritu generoso que los inspiró, y deseamos, si aún subsisten, presentarles éste nuestro humilde proyecto de definitiva, perdurable y pacífica Unión Americana. ¡Qué campo tan vasto de acción, qué resultados tan seguros y tangibles! (1867a, pp. 7-8)

A estas alturas de la historia, ya se sabe que el rumbo de la política exterior estadounidense derivó por cauces diametralmente opuestos a la cooperación, pero también es cierto que

cuando Sarmiento difundía su proyecto ese sesgo imperialista no había dado la cara, procediendo las injerencias en los territorios hispanoamericanos fundamentalmente de Europa. Lo que sin embargo ya había advertido Sarmiento, en *Arjirópolis*, es que nadie respetaría a un país que no se hiciera respetable merced a un justo y legítimo orden interno<sup>3</sup> y a una política internacional sostenida en reglas claras y estables<sup>4</sup>. También es cierto que esa idea comunitaria americana basada en lazos republicanos, en metas concretas a conseguir y en su entidad diferente de la de Europa, no fue admitida por buena parte de la intelectualidad hispanoamericana decimonónica y así finalizaron el siglo y comenzaron el XX, con ensayos donde mostraban el orgullo de ser diferentes del Norte, reivindicando al “hombre natural”<sup>5</sup> como lo propio de la América hispánica —aunque para hacerlo utilizarán términos bien similares a los que se habían podido leer un siglo antes en la obra de Rousseau—, y por momentos orgullosos de

---

<sup>3</sup> En *Arjirópolis* Sarmiento recomendaba evitar el fatalismo, el eterno lamento y la consecuente inacción para pasar a ser responsables del propio destino: “No maldigamos la providencia, que dispone y dirige los acontecimientos humanos. Deploremos nuestros propios extravíos, que han concitado contra nosotros tantos intereses y tantas pasiones; pero antes de entregarnos al desaliento, busquemos el medio de conciliar nuestra dignidad nacional con los intereses de los demás, y sacar del mal mismo de que somos víctimas el remedio que ha de estorbar en lo sucesivo la repetición de iguales calamidades” (Sarmiento, 1850, p. 15).

<sup>4</sup> “Y sobre todo, si queremos ser respetados y ahorrarnos cuestiones, ¿por qué no principiamos por donde deberíamos principiar, que es poner orden en nuestras cosas y hacernos respetar por el solo hecho de ser dignos de respeto?” (Sarmiento, 1850, p. 45).

<sup>5</sup> Ya había advertido Ángel Rama el ventajoso uso que los caudillos hacían del tal “hombre natural”: “Con perspicacia mayor que la de José Martí, quien en 1891 hablaría de “letrados artificiales” oponiéndoles —fuera de tiempo— un “hombre natural” al que sabrían interpretar los caudillos que sobre tales hombres naturales edificarían sus dictaduras...” (1984, p. 80). Emil Volek ha revisado en varios trabajos las falacias del discurso estético-político elaborado por José Martí (2003; 2006; 2009; 2011).

su propia deriva: ahí está ese monumento al disparate, lanzado en "Nuestra América" que reza "el vino, de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino!" (Martí, 1977, p. 31), que será cualquier cosa menos un alegato de fuerte impronta nacionalista o identitaria por lo mucho que se parece al patriótico bramido hispánico, "¡Vivan las cadenas!".

¿Y por qué juntar en *Ambas Américas*, para encaminarse hacia el desarrollo, educación y agricultura? La respuesta es obvia, ya sé que la contestaría cualquiera echando mano del ideario liberal decimonónico que trataba de dar respuesta a los problemas económicos y sociales que arrastraban las repúblicas hispanoamericanas, incrementándose, de manera notoria, en el enfoque de Sarmiento, el tratamiento práctico de los asuntos encarados. La diferencia surge al entrar en detalle, al leer lo escrito en cada uno de los números de la revista, porque ahí lo que se observa es la firme creencia del editor en la capacidad humana, en la de todos, hombres y mujeres, siempre y cuando ninguna corporación interesada les impida acceder a los medios para desarrollar su potencial, siempre y cuando no se enroquen ellos mismos en costumbres que les nieguen la posibilidad de evolucionar a mejor. Quizá aquí habrá que avisar a los defensores de las esencias ancestrales y la pureza cultural que Sarmiento no consideraba que se pudiera perder la "identidad", individual o colectiva, por acceder a un futuro más ventajoso en términos políticos, económicos y humanos, cada página de *Recuerdos de provincia* es una prueba de ello, del cambio con memoria.

Pocos como Sarmiento, y *Ambas Américas* es un buen ejemplo, no temieron las consecuencias de la democracia, no enfocaron la igualdad que acarreamos como una amenaza<sup>6</sup>. Al contrario,

---

<sup>6</sup> Este punto lo separaba del pensamiento de Echeverría y Alberdi puesto que aquellos consideraban necesario graduar jerárquicamente la

Sarmiento saludó ese presente y lo celebraba, en las estampas norteamericanas que trazó en *Viajes...* y en las páginas de esta revista, bien consciente de donde estaban las fallas del sistema porque sabía en qué estado de “civilización” llegaban las masas europeas a los flamantes EE.UU., no digamos las que arribaban en las riberas del Río de la Plata. Asimismo, tampoco le era ajena la dureza de un sistema basado en la pura capacidad individual, no sólo porque hubiera visto la cara inquietante del dinamismo social norteamericano —“Donde todos los hombres son iguales al último individuo de la sociedad, no hai proteccion para el débil, por la misma razón que no hai jerarquías que separen a los poderosos” (1851, p. 55)— sino porque, si su propia vida era un ejemplo de esfuerzo personal para labrarse un lugar en el mundo, también lo era de lo que no quería para otros niños hispanoamericanos. Esa era la ventaja de la América hispánica, tener un modelo, poder aplicarlo corrigiendo sus fallos y adaptándolo a la realidad propia. Para eso era necesario creer en el bien común que, a veinte años de publicado el *Facundo*, ya no identificaba a la “barbarie” como a su principal enemigo, sino a los reiterados obstáculos que ponían las clases dirigentes<sup>7</sup>, fuera cual fuera su color ideológico, velando más por sus intereses que por los de la población y por los del país:

En Buenos Aires entre las batallas de Cepeda i Pavón quedaron las escuelas más completas que en edificios tiene la América del Sur, i solo retrocedió el movimiento impreso a la educación,

---

intervención de la población en el proceso de modernización. Para el estudio de los presupuestos políticos de Sarmiento, Botana (1997).

<sup>7</sup> Ya lo había advertido, con sorna, en las reflexiones que acompañaban la crónica de sus vivencias en el Ejército Grande: “... la política práctica aconseja estar siempre, no a lo recto y justo, sino a lo conveniente” (1852, p. 139).



cuando la paz sobrevino, i empezaron a creer que no era necesario ya achicar la bomba. No ahogarse, he aquí el grande objeto de todos nuestros hombres de Estado (1867b, p. 11)

El proyecto que Sarmiento propone para ser llevado a cabo —“la mano que ejecuta vale a veces más que el pensamiento que señala la meta” (1867b, p. 10)— se basa en la implantación de la educación común, no en las gradaciones formativas marcadas en el concepto de “educación primaria” —aquella que se limitaba a enseñar a leer, escribir y contar— para seguir siendo la enseñanza superior coto vedado de las élites de origen. Su apuesta es la educación popular por estar pensada para toda la población. Así lo explicaba en la introducción laudatoria al informe sobre educación dado por el Ministro del Interior de la provincia de Buenos Aires, Nicolás Avellaneda:

La instrucción primaria ya ni para el vulgo responde a ningún propósito útil; i mientras se conserven esas denominaciones, tratándose de la educación pública, mientras la limitación exista, aun en las palabras limitada i restringida será la cosa misma. ¿Dónde colocar la High School, la Alta Escuela, en esta clasificación? Educación pública sería la frase sino estuviera ya por el uso viciada en su aplicación. Común debiera llamarse para indicar el blanco a donde ha de dirigirse; i si hubiéramos de darla nombre más significativo llamaríamosla sin temor Educación Americana; porque americano es el propósito, i la necesidad de hacer de educación la base de la República; americano es el modelo que tienen hoy por delante todos los pueblos; i americanos son los que han de adaptarlos a sus urgentes necesidades (1867b, p. 44)

Esta educación común, “entendiéndose por tal toda la que se necesita para vivir en la sociedad moderna” (1867b, p. 56), impartiría conocimientos de matemáticas, física, geografía, histo-

ria, idiomas, etc., es decir el conjunto de materias que facultan para el conocimiento general del mundo. No se señalaba, en *Ambas Américas*, planes de estudio rígidos, al considerar una ventaja que en cada escuela los alumnos se beneficiaran de las particulares capacidades del maestro. Así había ocurrido en el plan puesto en marcha en la provincia de Buenos Aires en 1858, cuando se fundó una Escuela Modelo cuya base arquitectónica provenía de Norteamérica pero avanzaba “un paso más en materia de enseñanza” (1867b, p. 56) al añadir al temario básico el canto, el dibujo y las lenguas vivas, fueran alemán, inglés o francés, porque éstas “no son en América, como en cada Estado de Europa las que le son extrañas, un accidente desapercibido: en América entran a formar parte del Estado en grandes proporciones” (1867a, pp. 56-57), y dejar carta libre para que los maestros de las diversas escuelas que proliferaron en el momento no vieran coartada su iniciativa y sus conocimientos:

Aquel modelo dio luego el fruto que se quería, ser modelo de escuelas públicas. Cuando los maestros de la campaña pidieron un programa de enseñanza al Departamento de Escuelas, éste tomó por regla en cada caso lo que supiera el maestro, i la anarquía se introdujo en la campaña [...], la anarquía luminosa, activa. Se enseñaba francés por aquí, latín por allá, italiano en Rojas, alemán en Conchas i castellano lo que de él entendiera el maestro... (1867b, pp. 56-57)

Con alegría celebraba Sarmiento la llegada de la modernidad —“La edad de oro está delante de nosotros” (1867b, p. 9)— justo por lo que alarmaba a otros, por ser utilitaria e igualitaria, y su entusiasmo no se veía mermado por encontrarse los hispanoamericanos “aun en la de hierro, i no mui lejos de la piedra que nos ha precedido” (1867b, p. 9). El paso que los haría ser contemporáneos de su propia época tendría que apoyarse, según el programa de *Ambas Américas*, en la generalización de la educa-

ción común como objetivo de los gobiernos y de los propios ciudadanos, en detrimento del lugar que tradicionalmente habían ocupado los estudios superiores. “Escuela para todos i no la Universidad patricia para unos pocos” (1868, p. 15) no es sólo un lema o un ideario inaugural del espíritu americano, es una crítica al orden pasado y vigente en el que las élites ilustradas no habían dado la talla en lo que a gobernación se refiere:

Los hombre educados gobiernan la América del Sur, i ellos están más que nadie imbuidos en las ideas universitarias. Ellos no necesitan escuelas; i la conciencia del propio saber de un orden más adelantado les hace mirar como si descendieran a estudios nimios, al leer cosas que por sabidas se sobreentienden (1868, p. 15)

Ese es, ser cantera de élites endogámicas que no cambian el orden de las cosas sino es a peor, el cometido que cumple, según *Ambas Américas*, la Universidad en la América hispánica. Pero hay más, la reflexión de Sarmiento se basa en la idea de la obsolescencia de la Universidad en una época, el siglo XIX, los albores de la modernidad, en la que los avances de todo tipo (técnicos, económicos, políticos o culturales) provienen de la fuerza colectiva y no de la genialidad individual:

*Así, pues, el completo cambio en la manera de pensar de los pueblos modernos, obrado en menos de veinte años, sobre puntos que estaban aceptados como verdades fundamentales, muestra que la razón humana es un hecho colectivo, mas que una función individual (1868, pp. 10-11)*

Frente a ello lo que observa es una institución antigua, heredada de la dinámica del conocimiento en Europa y basada en saberes que nada tienen que ver con las necesidades del siglo. “La Universidad” apuntará “vive de sí misma i para sí misma,

este es su defecto como institución” (1868, p. 15), y lo ejemplifica con los estudios de las lenguas clásicas, adelantándose a preocupaciones que centrarán el debate sobre la educación en la América hispánica entre finales del XIX y principios del XX<sup>8</sup>. Claro que Sarmiento lleva la reflexión sobre los estudios clásicos por unos terrenos poco transitados, tan alejados de la propia filología como de los nacionalismos posteriores, y es consciente de ello:

Nuestras observaciones sobre los estudios llamados clásicos no van más allá de su alcance como institución fundamental de la enseñanza superior; pues el griego y el latín han conservado hasta hoy el carácter de institución, en que reposa el viejo edificio de la Universidad teocrática de la edad media; aristocrática hasta hoy en Inglaterra i Sur América (1868, p. 13)

Por el contrario, su análisis es sociohistórico, peculiar, y no por inusual menos interesante para acercarse al ideario político del sanjuanino. Desde su óptica esos saberes deberían de estar alejados de cualquier plan de estudios no ya por su inutilidad sino por su peligrosidad, por operar en contra del desarrollo comunitario, por ser una parte del pasado de imposible acomodo en el presente que abre las puertas a la modernidad:

Hai una historia del latín que no se ha escrito todavía. La edad media se perpetuó por él: la razón humana fue ofuscada por él impidiendo ver la naturaleza tal como era, sino como la habían concebido pueblos antiguos, ignorantes i poéticos; los idiomas modernos, que no son mas que el latín perfeccionado, completo, desenvuelto, estuvieron en vano por siglos a la puerta de las Universidades, pidiendo se les reconociesen sus títulos, i fueron

---

<sup>8</sup> Para el conocimiento de los modelos educativos desde la antigüedad prehispánica (Weinberg, 1984); para una visión actual, centrando el análisis en las ideas de José Ingenieros y contextualizándolo a partir de José Martí (Fernández, 2012).

desdeñados i despreciados: el latín no era simplemente, como se pretende hoy, una disciplina para ejercitar la razón. Era como el *Paraiso Perdido*, la aspiración de todos los espíritus elevados (1868, p. 12)

Al ser los conocimientos clásicos fortín de unos pocos elegidos, estos, desde su privilegiado estatus, siguen pensando por todos, dirigiendo un destino que el resto de los mortales de su misma comunidad no ha podido compartir. No otra cosa había resultado ser, según Sarmiento, la revolución francesa, en el momento histórico en el que la contemplaba, que un conjunto de máximas, "teorías imaginarias" (n. 3, p. 14) las llama, elaboradas por una élite ilustrada que no habían cambiado las expectativas de la colectividad más desvalida:

Al final, el latín, el griego trajeron la mas espantosa tragedia de los tiempos modernos, cual fue, la revolución francesa i su pobre desenlace, dejando burlada a la humanidad, después de haber inmolado lo mas noble del pueblo francés. ¿Quiénes lanzaron la revolución en la falsa vía que tomó?— Sieyes, Teyllerand, Berguiaud, Robespierre, Mirabeau, la Roland, Camilo Desmoulin, latinistas que se llamaron Arístides, Scipion, Poción, Graco, Catón (1868, p. 12)

Violencia, entonces, sin transmutación social puesto que las jerarquías seguían en su sitio. Es decir, aunque parte de la nobleza se hubiera quedado sin cabeza, una dirigencia selecta había ocupado su lugar y el pueblo, ese que había visto Sarmiento en Francia en 1846 con desagradable sorpresa, continuaba relegado, sin educación, sin recursos materiales, sin posibilidad de construir su propio futuro. A ello se sumaba algo contra lo que Sarmiento luchó toda la vida, el caudillismo. Este no había sido derrumbado por el pensamiento enciclopedista. Las derivas cesaristas, según el análisis de Sarmiento, permanecían porque lo

que seguía incólume era una determinada mentalidad (la que marcaban los saberes del pasado). Eso es lo que representa la figura de Napoleón en *Ambas Américas*:

César estaba siempre, según ellos [los dirigentes de la Revolución] amenazante a la puerta de la Asamblea, hasta que un estudiantino de jénio, con los comentarios de César en el bolsillo, realizó el tipo ideal paseando por toda la Europa las águilas romanas a la cabeza de las lejiones de un César corso. Después de hacer matar tres millones de hombres en batallas inútiles para su objeto, pero gloriosas aun para Roma, fue a despertar de la pesadilla latina en Santa Helena... (1868, p. 12)

“Empezar por la poesía y cerrar el camino a la ciencia” (1868, p. 14) es la trayectoria de la Universidad en Europa. Si la de la América hispánica es, además, copia de la española ya viene de lejos con el cierre echado a las novedades:

Los estragos hechos en América por aquella ciencia oficial son mas sensibles que los que en España han producido diez Universidades en pleno ejercicio durante cuatro siglos, inmovilizando la intelijencia i cerrándole toda avenida a la luz exterior. La España no ha contribuido con una sola verdad al progreso de la intelijencia humana. La América española, sin añadir ninguna [...] ha hecho peor, pues ha perdido muchas verdades que la tradición europea le había comunicado, i rechazado muchas que tienen el convencimiento universal (1868, p. 12)

¿Qué hacer entonces? ¿cerrar las Universidades?, No, no es un pensamiento destructivo el de Sarmiento, es más bien evolutivo. Lo que propone es abrirlas a la ciencia y a la técnica, incardinarlas en la sociedad americana, despojar a sus privilegiados usuarios de las presuntuosas ínfulas que los caracterizaban y

darle bastante más importancia, desde las instancias gubernativas, a la educación general, porque esa, la escuela, “es el almacén común, a donde acudirán a proveerse de medios los que de ellos no fueron habilitados por su herencia” (1868, p. 5).

Tuviera razón o no, no era sólo una discusión bizantina sobre la pervivencia de los estudios clásicos, sobre la conveniencia de sustituir unas materias por otras lo que se debatía en *Ambas Américas*. Era todo un plan de cambio para parecerse a lo que eran, a lo que debían de ser: americanos.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA:

BARBA, Fernando Enrique (2011), “Un aspecto poco conocido del ideario de Sarmiento. El desarrollo educativo basado en la creación de rentas propias a la educación pública”, *Anales. Revista de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales*, UNLP, 8:41, pp. 4-13.

BOTANA, Natalio (1997), *La tradición republicana. Alberdi, Sarmiento y las ideas políticas de su tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana (ed. revisada y actualizada).

FERNÁNDEZ, Cristina Beatriz (2012), *José Ingenieros y los saberes modernos*, Córdoba, Alción.

MARTÍ, José (1977), “Nuestra América” (1891), en *Nuestra América*, Juan Mainello (pról.); Hugo Achugar (sel. y notas); Cintio Vietter (cron.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 26-33.

RAMA, Ángel (1984), *La ciudad letrada*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.

- SARMIENTO, Domingo F. (1850), *Arjirópolis o la capital de los estados confederados del Río de la Plata*, Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belín y Cia.  
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p339/68060842906028162900080/023639.pdf?incr=1>.
- , (1852), *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud América*, Río de Janeiro, Imprenta de J. Velleneuve y C.,  
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p339/45707393210169431521457/023794.pdf?incr=1>
- , (1851), *Viajes en Europa, África y América*, vol. II, Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belín i CA.  
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p339/12143852329069384654435/035070.pdf?incr=1>
- , (1867a), *Ambas Américas. Revista de Educación, Bibliografía y Agricultura*, vol. 1, Nueva York, Imprenta de Hallet y Breen.  
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p339/01826185105694160790035/035082.pdf?incr=1>.
- , (1867b), *Ambas Américas. Revista de Educación, Bibliografía y Agricultura*, vol. 2, Nueva York, Imprenta de Hallet y Breen.  
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p339/57927263656169166754491/035084.pdf?incr=1>.
- , (1868), *Ambas Américas. Revista de Educación, Bibliografía y Agricultura*, vol. 3, Nueva York, Imprenta de Hallet y Breen.  
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p339/12482513116023767421624/035085.pdf?incr=1>.
- VOLEK, Emil (2003), “José Martí, ¿Fundador de Macondo?”, *Quimera*, 226, pp. 17-25.



- , (2006), “José Martí, Nuestra (Macondo) América”, *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*, 9:1, pp. 19-40.
- , (2009), “From Arjirópolis to Macondo: Latin American intellectuals and the task of modernization», en Lara Nacimiento y Gustavo Sousa (eds.), *Latin American Issues Challenges*, New York, Nova Science Publishers, pp. 49-79.
- , (2011), “Nuestra América / Our America at the Crossroads: Splendors of Prophecy, Misery of History, and Other Mishaps of the Patriotic Utopia (Notes on the Bicentennial Recourse of the Method and on Martí’s Blueprint for Macondo)”, Luis Martín-Estudillo and Nicholas Spadaccini (eds.), *Hispanic Literatures and the Question of a Liberal Education. Hispanic Issues On Line*, 8, pp. 127-151.  
[http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/08\\_VOLEK\\_HLQLE.pdf](http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/08_VOLEK_HLQLE.pdf).
- WEINBERG, Gregorio (1984), *Modelos educativos en la historia de América Latina*, Buenos Aires, Kapelusz.

**EL MODELO CULTURAL EUROPEO EN LA GACETA MUSICAL DE BUENOS AIRES (1874-1887)**  
(ALGUNAS NOTAS PARA UNA MICROHISTORIA DE LA CIUDAD)

Antonella Cancellier

Universidad de Padova (Italia)

0. *La Gaceta Musical*, que nació el 3 de mayo de 1874 como *Semanario musical y literario* y que cambió subtítulos en el curso de los años en función de las diferentes políticas editoriales (*Semanario de música literatura y modas* en 1875; *Semanario ilustrado, de música y bellas artes* desde 1878; *Semanario de Bellas Artes*, en 1885, al que se agrega “*Crítica - Literatura - Bellas Artes*”, en 1887, ya avanzado su año final<sup>1</sup>), es una herramienta imprescindible no solo para los especialistas. Fuente única para la reconstrucción de las cronologías teatrales de aquellos años en Buenos Aires y de la recepción de obras, artistas y compositores de los dos lados del océano, aquellas catorce anualidades de *La Gaceta* (1874-1887), a través de sus diferentes secciones, abren también una ventana sobre la ciudad y son el pulso que mide el afán de transmitir, más en general, las conductas culturales de la Europa modélica en un momento crucial de la sociedad argentina.

Hoy en día, los fondos que conservarían *La Gaceta Musical* según indicaba Vicente Gesualdo (1961, pp. 721, 723, 728) (Biblio-

---

<sup>1</sup> A partir del n. 19 (17 de abril de 1887). El último número de la revista corresponde al del domingo 18 de diciembre de 1887 (año XIV, n. 54) con que se decreta su suspensión durante los meses de verano pero que luego se convertirá en definitiva.

teca Nacional, Biblioteca del Teatro Colón, Biblioteca del Jockey Club de Buenos Aires, Biblioteca del Club del Progreso de Buenos Aires, Colección del Dr. Emilio Azzarini, en La Plata) son inaccesibles o ya no disponen actualmente de aquellos materiales, por lo menos en su forma completa. En 2002 el “Istituto per lo Studio della Musica Latinoamericana” (IMLA) de Padua, cuyo director es Aníbal Cetrangolo, quien divide su actividad entre Buenos Aires y Padua, encargó a Mariana Paredes la reproducción, en fotografías digitales, de la colección completa que aún se conservaba en la Biblioteca del Teatro Colón. Después del proceso, empezado en 2006, de restauración del Colón, que fue reabierto el 24 de mayo de 2010 para los festejos del bicentenario de la nación, aquellos ejemplares de *La Gaceta* resultan a la fecha de localización desconocida, lo que hace de estas imágenes fotográficas un patrimonio único y, por eso, inestimable, que es aquel sobre el cual he podido trabajar<sup>2</sup>.

Siguiendo el paradigma del periodismo especializado en el género musical que tuvo una explosión en toda Europa, la gaceta que también Buenos Aires inaugura en 1874 se agrega a las revistas culturales ya existentes, testigos de una extraordinaria vivacidad intelectual y política de la ciudad.

Y cuando en los primeros meses de aquel año se reparte “con profusión” el prospecto de la nueva revista, se declara que

---

<sup>2</sup> Por la importancia determinante que ha adquirido el material en sus manos, el IMLA (“Istituto per lo Studio della Musica Latinoamericana”) ha publicado un DVD presentado en Venecia el 5 de diciembre de 2011 con un estudio de Aníbal Enrique Cetrangolo (2011), de necesaria referencia, que ha sido también fuente de noticias y contenidos sobre el periódico, que he utilizado en el presente trabajo.

“La *Gaceta Musical* viene a llenar un vacío en la prensa del Plata” y se trazan las líneas programáticas de la empresa editorial<sup>3</sup>:

Su objeto [...] consiste en contribuir [...] al mejor cultivo de una de las artes bellas que más influencia ejerce sobre la cultura social. [...] La música es la primera y la última palabra de las pasiones. [...] ha ganado batallas con la Marsellesa. [...]. Formado el gusto por la música, nos resta formar el criterio musical [...] la educación del oído [...]. Nosotros trataremos [...] de ligar el sentimiento con la crítica, el entusiasmo que aplaude con la filosofía que raciocina.

Por ende, proyecto eminentemente estético y didáctico el del propietario y fundador Julio Núñez. Se confía la gerencia del periódico a Adolfo van Gelderen, ilustre masón que pudo mantenerla solo hasta la salida del n. 7 (14 de junio de 1874) cuando tuvo que dejar el puesto, pero sin abandonar su colaboración en el semanario, por ser nombrado director de la Escuela Normal que estaba fundándose y de la que egresarían en los años venideros personalidades como Marcelo T. de Alvear, Pío Collivadino, Enrique Santos Discépolo, Leopoldo Marechal, Manuel Sadosky, Julio Cortázar, entre otros. El cargo pasó en aquel momento a Manuel Federico Sciurano, funcionario de alta jerarquía en los cuadros de la Administración Pública nacional.

1. Ya desde el primer número (3 de mayo de 1874) está muy clara la presencia cultural europea en sus hojas. Es impresionante constatar la mirada hacia Europa en todas las secciones y los aspectos del periódico: en los programas, la crónica de los espectáculos en los teatros líricos, los juicios críticos, los extractos

---

<sup>3</sup> En la transcripción de los textos se moderniza la grafía y se corrigen eventuales errores materiales de imprenta.

de los argumentos de las obras anunciadas, las biografías de celebridades y, aun, en los ensayos, las noticias, el apartado de literatura. El periódico incluye –como ya anunciado en el prospecto– también una “revista europea con todas las noticias más interesantes del mundo musical” para el cual la dirección del periódico “cuenta ya con excelentes corresponsales en Europa”. Se reivindica continuamente la originalidad y la veracidad de lo publicado, presentado como obra de corresponsales o enviados y por lo tanto garantía de una toma directa de los hechos. La revista pretendía informar y educar a sus lectores a través de un tipo de prensa que los pusiera en el centro de un debate cultural y “mundano” de proyección internacional.

Sin embargo, al hojear *La Gaceta* nos damos cuenta de cuánta Europa más filtraba por los intersticios del paratexto. Advertimos a través de él, de manera más inadvertida, cuánta Europa impregnaba sus páginas. El aparato paratextual suele jugar un rol central que, de forma más o menos consciente, orienta su recepción y lectura según las claves propias del género. Los lectores de *La Gaceta*, por lo tanto, se relacionan con el mundo europeo también de modo indirecto, de forma mediatizada. Teselas de un mosaico compuesto de elementos complementarios, las expresiones de mediatización se inscriben en el marco global de la lógica comunicacional y pragmática y permiten una lectura en filigrana de la cotidianidad de la ciudad de Buenos Aires en los años 70 del siglo XIX.

1.1. En un suplemento de aquel primer año (septiembre de 1874)<sup>4</sup>, se publica una lista de “Señores profesores de música que dan lecciones a domicilio”: maestros de piano, violín, viola, arpa,

---

<sup>4</sup> En la digitalización no se puede identificar ni la fecha exacta ni el número y, por error, aún se cita como gerente a Adolfo van de Gelderen.

flauta, oboe, violoncello, fagot, armonium, clarinete, pistón y guitarra. Hay también quien da clase de canto, de composición o es incluso afinador. Dentro de un centenar de direcciones, emerge el alto porcentaje de apellidos italianos ante todo, pero también franceses y alemanes. Al lado de nombres que el tiempo ha borrado, emergen otros conocidos: en Cerrito 138, enseña violoncello, canto y composición, Grazioso Panizza. Se trata de Juan Grazioso Panizza, joven de 24 años en aquel entonces (1851-1898), chelista de la orquesta del primitivo Teatro Colón, el que será el padre —e incluso maestro— del eminente director de orquesta y compositor Héctor Panizza (en Italia Ettore Panizza) (Buenos Aires, 1875 - Milán, 1967) que todos conocen por ser el compositor de la ópera *Aurora*, cuya aria principal, *Alta en el cielo*, es el saludo a la bandera argentina. Compositor y director de orquesta de trascendencia internacional, como es bien sabido, Héctor Panizza fue uno de los máximos directores de ópera de la primera mitad del siglo XX, básicamente asociado con el Teatro Colón, La Scala (Arturo Toscanini lo contrató como director musical entre 1921-29 y 1930-32), el Covent Garden y el Metropolitan Opera de Nueva York donde debutó en 1934 y permaneció por ocho temporadas trabajando con Enrico Caruso y la soprano Rosa Ponselle (o sea Rosa Ponzillo, también hija de inmigrantes napolitanos, cuya técnica y estilo inspiró a María Callas).

La lista completa documenta una fuerte presencia femenina: más del 20 por ciento por lo menos, sin descartar la posibilidad de alguna omisión, ya que algunos nombres de pila aparecen solo con la inicial. La mayoría, por supuesto, son maestras de piano como la “Señora Jessi” en Parque 234 al igual que la “Señorita Violette” en Perú 75, la “Sra Curtis” que da clase de piano y canto en Maipú 68 al igual que la “Señorita Ehrart” en Piedad 339 y María Lagaria en Victoria 164. María Ory enseña piano y violín en Piedad 152 y María Manhart piano y composición en Florida 116, Encarnación Medina da clase de arpa en Corrientes

23, etc. etc., protagonistas de una microhistoria con la que se ilumina y se reconstruye el tejido de una realidad pasada. Merecerían ser nombradas todas como homenaje al trabajo de la mujer: a su docencia y a su arte.

1.2. Los avisos publicitarios reflejan la realidad social, marcan los paradigmas y la transformación de enteros sectores y son los indicadores del pedido y de la oferta de los productos de consumo, sean bienes comerciales o bienes culturales. Reveladores de las condiciones de la vida, de la andadura económica, de la producción cultural de un país, son otras preciosas teselas con que se sondea el panorama social de la época. Producto de una sociedad y espejo en el que se reflejan normas, creencias, sistemas de valores, los anuncios económicos echan luz sobre la historia social y de la cultura.

Alrededor de la música gira un mundo en que es posible leer tendencias y gustos. Los varios establecimientos musicales – depósitos de pianos y almacenes, librerías, agencias e imprentas – promueven sus artículos o servicios y subrayan con énfasis sus representaciones de fábricas europeas cuyos avisos testimonian la calidad de la proveniencia de los productos de importación ultramarina, además de proporcionar, por supuesto, una cartografía socio-económica de los espacios de la ciudad<sup>5</sup>.

En Florida 116 (entre Cangallo y Cuyo), el Establecimiento musical de G. Monguillot, que vende o alquila instrumentos musicales “desde la clase regular hasta la mejor”, es el “Único depositario y corresponsal de Erard de París. Las relaciones ventajosas que mantiene este establecimiento con los principales edito-

---

<sup>5</sup> En este apartado también, los ejemplos que siguen corresponden al suplemento de *Avisos* (septiembre de 1874) (cfr. nota 4).

res de música en Europa le permiten tener siempre a disposición de los señores aficionados a la música y artistas, una colección completa de todas las obras de los maestros autores conocidos en Europa y América [...]. Especialmente para la compostura de pianos la casa cuenta con dos oficiales enviados por la casa Erard, de París, recibándose de la misma hasta las maderas y accesorios que se emplean". Especialista en pianos Erard, la casa dispone también de "pianos de Hardt, Pleyel, Herz, Gareau, Roissellot y otros buenos fabricantes", todos europeos por supuesto. "Las personas que deseen hacer encargos especiales a Europa serán atendidos con prontitud y esmero. Al efecto la casa cuenta con excelentes corresponsales en las principales ciudades de Francia, Italia, Inglaterra, Alemania y España". Y aun:

- a) El Depósito de pianos F. Sprunck y Compañía (Rivadavia 249) es la "Única representación de las fábricas [...] F. Sprunck en Leipzig" y cuenta con un surtido de pianos de las fábricas Erard, Herz, Pleyel, Angenscheidt, Dietrich en París;
- b) El Almacén de pianos e instrumentos de la viuda de Juan Restano (Suipacha 25) tiene la "Especialidad de acordeones, concertinas e instrumentos de música militar, único agente de la fábrica de Pelitti Milano";
- c) Hartmann y Viladecants (Calle Florida 157) son los únicos depositarios en las Repúblicas del Río de la Plata de la prestigiosa marca alemana Rachals, "único fabricante de instrumentos especialmente para el clima de estos países". En particular se ensalzan los "afamados pianos de Rachals [que] resisten igualmente a la influencia de la seca y de la humedad";



d) La Librería Inglesa de Calle San Martín 44, Mackern Hermanos, dispone de ediciones a la rústica y lujosamente encuadernadas de obras europeas en italiano y “otros idiomas agregados”: “Roberto il Diavolo, Marta, Fra Diavolo, Rigoletto, Don Pasquale, Il Flauto Magico, Don Giovanni, Norma, La Sonnambula, I Puritani, Guglielmo Tell, etc. etc....”;

e) El Almacén de pianos y música, en Calle Bolívar 67, “acaba de recibir un surtido de música española”;

f) La agencia musical de P. Albornoz y Compañía “recibe comisiones para cualquier servicio musical: su orquesta está compuesta de los más distinguidos profesores para ópera, zarzuela, canción francesa, dramática española e italiana, circos, funciones sacras tanto en la ciudad como en la campaña, con o sin cantores”.

1.3. Y, si la música, por su naturaleza, es un microcosmo donde se puede leer las tendencias de las transformaciones socio-culturales, es el entorno más cotidiano el que define espacios, experiencias, cultos. La promoción afecta todos los sectores y los avisos seducen con mercancías de vario género: muebles, cristalería, ropa, libros... abriendo una ventana sobre el imaginario de hombres, mujeres y niños:

a) Kahl Papendiek y Compañía (Calle Maipú 612), además de vender “pianos de Concierto y Salón de las afamadas fábricas de E. Kaps de Dresden, de Gustavo Haeseler de Hamburgo, y de otros fabricantes, especialmente contruidos para este clima”, presenta su “Especialidad de muebles de Hamburgo y París. De Jacarandá, Caoba, Nogal y de

imitación, etc. en juegos completos de sala, comedor o dormitorio, y además sillas por docenas”;

b) La Nueva Casa Introdutoria Norte-Americana Calderón, Cook y Cía (en San Martín 16) frente a la Catedral publicita su “Venta por mayor y menor” de “un escogido y variado surtido de muebles de roble, nogal, jacarandá e imitación roble, Americanos, Ingleses, Franceses y Alemanes”;

c) La Compañía de Gas neumático y Casa introductora J.N.C. Dorr (Calle Florida 19) propone sus “máquinas para hacer gas de cualquier número de luces, artefactos de cristal y bronce de todas clases, gustos y precios” y artículos americanos, alemanes e ingleses;

d) La Gran Librería y Papelería de C. M. Joly informa acerca de la llegada de un gran surtido de novelas (a 10 pesos el tomo, a 15 y a 20), la mayoría de autores europeos (aunque se nombren simplemente por su título y de algunos se haya perdido hoy memoria);

e) Etchegoyen y Descalzo (Maipú 70). “Especialidad de ropa blanca para hombres y niños. Especialidad de ropa hecha fina para hombres y niños. Surtido de casimires de alta novedad, paños finos y todo lo concerniente al toilet del hombre, recibido todo directamente de París para nuestra casa”;

f) Challe hermanos (Calle de la Victoria 101) “con Casa de compras en París. Novedades para hombre, señoras y niños por mayor y menor. Especialidad de paraguas, sombrillas, abanicos y novedades. Ropa blanca, medias, camisas, lencería, objetos para regalos”.

1.4. En la denominación de un producto o en el nombre de una tienda, una denominación geográfica o patronímica de abo-lengo europeo es una segura garantía: de novedad, buena cali-dad, exclusividad:

a) A la Ciudad de Londres (Calle Perú 38 entre Rivadavia y Victoria) se venden “artículos de última moda [...] La casa recibe surtidos nuevos por cada paquete”;

b) Caves de Bourdeaux [sic] (Calle Florida 191) el café está “molido al minuto, a la vista del comprador y a su gusto [...] Vino para familias, llevado a domicilio”.

Por fin, no solamente fajas abdominales de seda para seño-ras, jabones transparentes de glicerina para producir los efectos más suavizantes sobre el cutis, tinta para marcar indeleble están disponibles en la Farmacia Inglesa P. Murray y Compañía: es “Únicamente” allí (Florida 194) donde se encuentra la nervina que “Cura instantáneamente el dolor de muelas y destruye los nervios de las muelas careadas”, una loción vegetal para el pelo, “la mejor preparación que existe y se recomienda a aquellas per-sonas que adolecen de calvicie”, el jarabe pectoral del doctor Brown, “infalible en las afecciones de garganta y pulmones [...], tos convulsa, etc. etc.”, y (16 líneas para magnificar sus propie-dades) el “Chocolate de familia u homeopático que es el mejor” “que se ha dado a conocer al público, tanto en Europa como en América habiendo sido premiado el fabricante con seis medallas de exposiciones europeas”.

La tendencia esterófila no se limita al campo europeo, por supuesto, aunque los ejemplos de publicidad asimilable al mun-

do norte-americano sean largamente inferiores, y mensajes contruidos jugando festivamente con dos idiomas captan estratégicamente, de manera positiva, la atención:

“8 pesos per bottle. Indelible link (Guaranteed) para marcar ropa without preparation, Tienda de curiosidad en Piedad 115”.

2. Un mensaje lacónico cierra *La Gaceta* del 27 de septiembre de 1874 (n. 22). Sin otro comentario sobre los eventos históricos (la revolución del 24 de septiembre), lejos del diario “La Prensa” que el 24 de septiembre publica un editorial invitando al pueblo a rebelarse contra el gobierno, por lo cual el presidente Sarmiento lo clausura, y “La Nación” que adhiere totalmente a la revolución, después de la sesión “Ultima Hora. Noticias de Europa”, en *La Gaceta* aparece escrito bajo un título en mayúscula (OTRA): “En atención a las circunstancias actuales y hasta nueva orden, se han suspendido los espectáculos teatrales”. Un borrador de un aviso en una hoja dactilografiada, fechado a mano, “Octubre de 1874” por Julio Núñez, explica así también la suspensión del periódico un mes antes del período previsto, “obligados por las circunstancias especiales del país”: “La situación anormal porque atraviesa el país ha obligado a los empresarios teatrales, no sólo a la suspensión de los espectáculos, sino a romper los contratos que tenían con los artistas, lo que importa la completa terminación de la temporada teatral del año, por causa de fuerza mayor. Este solo hecho justificaría la suspensión que hacemos de *La Gaceta* antes del tiempo que habíamos señalado, pero la circunstancia del servicio militar, al cual todos los ciudadanos están obligados a concurrir, es un doble motivo, por cuanto priva la imprenta de los operarios necesarios para la composición e impresión del periódico. Estas dos causas superiores han decidido a la Empresa a suspender la publicación de *La Gaceta* en

el presente año, un mes antes del período que de antemano le habíamos señalado”.

Cuando el domingo 9 de mayo de 1875, “en la marcha que siguió en la primera época”, *La Gaceta Musical* “vuelve a ocupar su puesto en la prensa Bonaerense” e “inaugura [...] su segunda época con el nombre de *Semanario de música, literatura y modas*”, la dirección anuncia sus esfuerzos a fin de mejorar las condiciones del periódico en este segundo año de vida: varias mejoras materiales y la abertura hacia un proyecto de aliento y dimensión internacional.

Además de complacerse “en participar a sus abonados, que la eminente escritora Argentina señora Juana Manuela Gorriti ha entrado a formar parte de la redacción de ese *Semanario*, tomando a su cargo la sección literaria”, la dirección presenta su voluntad innovativa y el incremento de las líneas de desarrollo hacia el apetecido mundo europeo. A saber<sup>6</sup>:

- a) “Hemos pedidos y contamos recibir de *París e Italia* clichés y emblemas alegóricos, a fin de presentar *La Gaceta* con ilustraciones *européas*”;
- b). “Respecto a las secciones “Correspondencia” y “Correo de la *Gaceta*” podemos garantizar que nuestros lectores serán los primeros en conocer las últimas novedades del mundo musical y para esto estamos en relación con los principales periódicos *européos* y con excelentes correspondientes”;
- c) “Para satisfacer los deseos manifestados por muchas de nuestras suscriptoras, abrimos una nueva sección - *Revista de modas*, para lo cual contamos recibir con frecuencia las últimas novedades *européas*”.

---

<sup>6</sup> En los ejemplos de este apartado la cursiva es mía.

En la busca de lo nuevo, lo original, lo exclusivo con el frenesí de quien quiere salir de la periferia, se pretende no solo informar sino también educar a través de un tipo de prensa “enciclopédica”, necesaria para el fomento del progreso y la modernización de la nación. En la visión que estaba en la base de este sistema cultural de dominación se ubica la perspectiva eurocéntrica como fundamento ideológico y como forma de producción, control y reproducción de la vida material de la sociedad. La creación y la elaboración de sus imaginarios están dominados por estas ideas.

3. Es por supuesto París quien dicta modas y tendencias. La proyección resultante de lo que pasa en sus salones y barrios de prestigio –“aristocráticos” es la connotación más frecuente– determina el estilo y la elegancia y representa todo lo que significa el buen gusto. Se confía el encargo de la sección “Revista de modas” a la española Joaquina Balmaceda (años 1875 y 1876), conocida colaboradora de revistas en España y embajadora del gusto francés que celebraba la supremacía de la moda parisiense en los salones madrileños. Doña Joaquina escribe de Madrid y, al acercar a sus lectoras al mundo que entiende comunicar, domina el discurso con seguridad y competencia, inspirando confianza y complicidad<sup>7</sup>.

*Me hablan* –dice– de un traje lucido en uno de los salones más aristocráticos de París por una persona citada siempre por su elevada posición y su buen gusto en el vestir, que era de raso blanco, de inmensa cola [...]. Este traje majestuoso, era llevado con exquisita distinción, por una de las damas más influyentes

---

<sup>7</sup> En los ejemplos de este apartado la cursiva es mía.

del partido de los trajes altos, porque en París se han formado dos verdaderos bandos con los trajes de faldas lisas y de faldas recojidas y los cuepos altos o los escotados. No me atreveré a decir que el bando de los trajes lisos y altos sea el más numeroso, pero sí que en él figuran las mujeres más distinguidas (n. 2, 15 de mayo de 1875 [pero es 16 de mayo de 1875]).

Estilo y elegancia sin embargo no quieren decir ostentación; como signo de lo refinado, un traje debe conjugarse con las circunstancias y las emociones:

En el aristocrático barrio de St. German á Paris [sic], se han celebrado estos días algunos desposorios, y *según me escriben*, los trajes de la novias eran de sencilla muselina! ¡qué grata nueva! ¡qué armonía tan deliciosa entre el candor que debe brillar en la frente de la joven desposada y el traje que la viste! (n. 13, 1 de agosto de 1875).

Y aun: “La sensación del momento en París, es la túnica de malla de seda o de felpilla con grandes flecos iguales: *yo he podido admirar un modelo de traje color de ciruela*” (n. 26, 29 de octubre de 1876).

La noticia de primera mano representa un valor adjunto y sintagmas como “Me hablan”, “según me escriben”, “yo he podido admirar” proyectan el discurso de Balmaceda en un mundo más accesible al imaginario de las lectoras de *La Gaceta*.

La moda sigue estrictas reglas y la silueta es una variable significativa:

La suerte está echada y el don de la elegancia será otorgado a las delgadas” escribe una célebre cronista de modas parisien” (sic).

Y en efecto, el carácter que presenta la moda actual no se adapta bien a las personas gruesas. [...] ¡Terrible problema! [...] no hay remedio; tal es el último decreto de la moda, y como la travesura de ella no es mayor que el ingenio de la mujer, yo os pondré en el secreto para conseguirlo!": Y "los "écharpes" que atraviesan la falda a mitad de su altura" son reconocidos como preciosos! (n. 8, 27 de junio de 1975).

A fin de sugerir un estilo, Joaquina insiste sobre los elementos básicos con que se valen los diseñadores, que son el color, la forma, la caída, la textura y el equilibrio de la línea. Pero también se detiene en la cosmética:

La perfumería es de gran importancia en el tocado de la mujer y la verdaderamente distinguida se hace notar por el perfume que usa, siempre el mismo y siempre solo. Nada hay más deplorable que la confusión de esencias, que no deja percibir ninguna con claridad y por eso, yo a mis lectoras les aconsejaré escoger una, la misma para el cabello, para el jabón, para los pañuelos y para los "sachets" que guardan entre su ropa" (n. 8, 27 de junio de 1975).

Muy eficaces para la construcción de una "imagen" se revelan también los consejos prácticos de la vida social de la mujer que no solamente debe tener estilo en las galas más significativas, sino que incluso su actitud ante las prendas debe ser sobria y misurada y orientada hacia la funcionalidad. La elegancia es un estilo de vida. Se recomienda por lo tanto una estudiada simplicidad y una esencialidad que es dada por la moderación y la experiencia:

[...] haré a mis lectoras algunas indicaciones útiles para viaje. Para las expediciones de verano, que son generalmente cortas, debe llevarse poco equipaje y útil; así al menos lo comprende *la mujer*



*parisien* [sic], que no arrastra consigo, como la madrileña, casi todos sus vestidos (n. 15, 15 de agosto de 1875).

Doña Joaquina alardea extranjerismos, la mayoría por supuesto francesismos de que el lenguaje de la moda ha sido canal y vehículo poderoso:

a) “Una joya! o un capricho de azabache o de acero artísticamente colocado para sujetar un lazo o un *sprit*” (n. 2, 15 de mayo de 1875 [pero es 16 de mayo de 1875]);

b) “Las grandes alas de los sombreros [...] exigen adorno que suele ser una guirnalda de follaje quemado, una diadema de plumas rizadas o una *rouche* de tela y encaje”, los adornos en el centro de la espalda invaden hasta los abrigos de noche. Esta forma puede hacerse en *matelasée* azul o rosa guarnecida de cisne, en *cachemir* [...]” (n. 2, 15 de mayo de 1875 [pero es 16 de mayo]);

c) Una “Gola plegada de *tul*, debajo de un encaje negro, adorna el escote y la manga de un traje de salón” (n. 4, 30 de mayo de 1875);

d) “un grupo de rosas va medio escondido por el lazo de atrás, y “*rouches*” de *tul* adorna por delante el sombrero” (n. 4, 30 mayo de 1875);

e) El modelo para “Una túnica cerrada con doble carrera de botones que se usará con diferentes faldas ” puede ser “de sarga, de lana, limosina, *tartan* o lana dulce” (n. 4, 30 de mayo de 1875);

f) “Las enaguas, sean de abrigo o de vestir, pegadas a un *canesú*” para cubrir las espaldas (n. 8, 27 de junio de 1875);

g) “nada hay más ligero que estas guarniciones muy plegadas, que se mueven y descomponen caprichosamente al andar por lo cual los franceses las llaman *coup de vent*, y en efecto parecen hechas para jugar con el viento” (n. 15, 15 de agosto de 1875);

h) “Como accesorio de vestir, el *en tous cas* [combinación de paragua y parasol] alterna con la sombrilla de tela cruda para campo y mañana” (n. 19, 12 de septiembre de 1875);

i) “La tela más propia para niñas y niños en los primeros años son el *piqué* y el *cachemir* y como color el blanco” (n. 19, 12 de septiembre de 1876).

Entre los trajes nupciales se describe un vestido de faya [tejido de seda que forma canutillo] y *tul* “Lleva la falda larga y lisa con la gran tabla triple por detrás, y en el bajo una *rouche de tul* de 20 cents. de ancho [...]: manga con volantitos y *rouches de tul*” y en un vestido de faya con fleco, “un cinturón *echarpé* va anudado a un lado” (n. 4, 30 de mayo de 1875). En otro vestido con cuerpo de petos, “el modelo se completa por un pequeño *fichú* [pequeño pañuelo triangular de tejido ligero que se pone sobre las espaldas] [...]. La falda es lisa por detrás, de media cola y pequeño *pouf* apenas sostenido”. (n. 4, 30 de mayo de 1875).

La moda corre y “las novedades apenas indicadas son ya viejas” (n. 4, 28 de mayo de 1876. El factor “tiempo” es la variable fundamental y muchos ejemplos lo indican:

a) “Los sombreros de paja han entrado en campaña mucho más temprano que otros años, y son ya muchas las señoras que los ostentan negros o del color del vestido. [...] Los de ala redonda gozan *por el momento* de todo el favor de la

moda". "Esta gran ala unas veces se deja redonda [...] y otras [...] baja liberamente inclinada del centro formando un ala *María Stuard*" (n. 8, 27 de junio de 1875).

b) "La perfumería inglesa de la carrera de San Gerónimo ha traído perfumes de gran novedad. Os recomendaré el de *violeta de Parmas*" (n. 8, 27 de junio de 1875), la esencia inspirada, como sabemos, por María Luisa de Austria, la segunda esposa de Napoleón, duquesa de Parma.

Epónimos y topónimos evocan a cabezas coronadas de Europa y, más en general, su historia y su geografía sugieren palabras que al llegar a América amplifican su imaginario: "golas de *valencienne* para la noche" (n. 4, 28 de mayo de 1876); "novedades en los guantes *Regencia*", "guantes de piel de *Suecia* e hilo de *Escocia* para el verano", un "encaje *mirecourt*", "un traje de rica faya color claro, como de *Oxford*", un "tejido *alsaciano*, que es una tela de algodón más suelta que el percal" (n. 13, 30 de julio de 1876); un "traje *bretón*" y, otra vez, un "encaje *Mirecourt*" (n. 26, 29 de octubre de 1876); pero hay también un "foulard *shanghai*" (n. 13, 30 de julio de 1876).

4. Trascendiendo las fronteras nacionales, *La Gaceta* imprime la urgencia de difundir en Buenos Aires la cultura europea reproduciendo también textos ya publicados en España, y en traducción, textos italianos y franceses. La redacción ostenta su relación con los mejores periódicos y se hace caja de resonancia para la divulgación de noticias provenientes de publicaciones especializadas, tratando de seleccionar la excelencia de la opinión musical más allá del océano. Entre los nombres célebres de la crítica de aquellos años el semanario porteño pudo honrarse en 1878 de publicar varias notas del más influyente crítico musi-

cal italiano de la época, Filippo Filippi, director de la *Gazzetta musicale di Milano*, abierto a las nuevas tendencias y muy cercano al ambiente de la “scapigliatura” milanesa. *La Gaceta* contó también con colaboraciones de españoles de prestigio entre los cuales emerge en la revista el nombre del músico Cándido Aguayo y Alonso, que fue organista en Tolosa y en Segovia, y el de Julio Nombela, un dramaturgo madrileño amigo de Bécquer del cual, en diferentes entregas, el periódico incluyó extractos de su *Manual de Música* que había publicado en París en 1860. *La Gaceta* dedica mucho espacio a la poesía y Gustavo Adolfo Bécquer y Ramón de Campoamor publican también versos inéditos<sup>8</sup>.

Se establecían redes de relaciones internacionales muy fructuosas. La revista pudo contar con la participación de Eduarda Damasia Mansilla Ortíz de Rosas de García, a quien el director presenta “Como entusiasta admiradora del bello arte, cultiva la música con pasión y ha perfeccionado sus conocimientos con los más notables maestros de la época. Rubinstein, Gounod, Massenet y otros formaban el círculo de sus amigos, y ante ello, en Norte América, en París y otras grandes capitales del viejo mundo, la Sra. García ha dado esplendor y brillo al arte divino de la música” (n. 8, 23 de junio de 1879). Eduarda, que colabora con artículos periodísticos en revistas como *La Flor del Aire*, *El Alba*, *El Plata Ilustrado*, *La Ondina del Plata* y *El Nacional*, en *La Gaceta Musical*, ofrece su contribución con una serie de *Cartas familiares a una amiga ausente. St. Isabel de Lagatenerie, Fontainebleu* [sic] (1879) y varias entregas de un folletín, *Recuerdos* (1880). Ícono en ambos lados del océano de un dinámico ambiente internacional, la sobrina de Rosas (era hija de Agustina, la hermana menor del dictador), hermana de Lucio Mansilla y mujer del embajador Manuel Rafael García Aguirre, se propuso como

---

<sup>8</sup> Para un panorama más detallado de las colaboraciones, cfr. Cetrangolo 2011.

puente intelectual entre los dos continentes. Estamos en los años 79 y 80.

5. “La presencia de América aceleró el proceso histórico” de Europa que “pensó [y actuó] con mayor rapidez”. “Se produjo un nuevo tiempo, un horario distinto”, una “Era americana” que exigía productos para alimentar a América (Arciniegas, p. 15). Y si en 1879 todavía podemos leer en *La Gaceta* frases de este tipo: “escuela apetece como Alemania, Francia, Italia y España; el primero, con su privilegio de instrumentación; el segundo, con sus teóricos libros, el tercero, con su ingenio en la música teatral, y el cuarto, en la grandiosa música del templo” (n. 1, 4 de mayo de 1879), de repente –y coincide exactamente con la década de los ochenta– *La Gaceta* se hace crítica, contradictoria y su lectura denuncia que los vientos están rápidamente cambiando:

Echemos una mirada a la Europa, y encontraremos los hechos que ninguno podrá negar [...]. Qué ha sido de los teatros de la Italia, la cuna del arte, en la temporada que acaba de concluir? [...] Qué ha ocurrido en España? [...] Qué ha ofrecido Lisboa? [...] *Paris...Paris...!* Si se exceptúa a la Patti y Nicolini, lo demás es menos que bueno, mediocre [...]. Pero, a qué seguir en este orden de consideraciones, cuando es un hecho innegable que la Europa poco o nada ha producido en los últimos tiempos y produce hoy en cuanto a artistas líricos (firma Julio Núñez) (n. 1. 9 de mayo de 1880)<sup>9</sup>.

Y durante el 1881 que encontraba al fundador del periódico lejos de Buenos Aires, *La Gaceta* asumió posiciones polémicas definiendo un “criterio de peluca empolvada” la programación de obras de Haydn, Mozart y Beethoven (n. 4, 12 de junio de

---

<sup>9</sup> En este año es director D. Pedro Pedrell y editor y propietario D. Julio Nuñez.

1881) e incluso se llegará a clasificar como “soporífero” al Cuarteto op. 22 de Mozart (n. 20, 24 de septiembre de 1882).

También el prestigio idealizado de la cultura musical europea comenzaba a deteriorarse, en línea con la resistencia a la amenaza extranjera de aquel momento. Habría que preguntarse –se interroga Cetrangolo– sobre la reacción de la elite porteña cuando hubo de encontrarse con proletarios que provenían del mismo lugar que los divos que aplaudía en el Teatro Colón...

El periódico comienza su vida cuando el Plata se encuentra aún en las vísperas de la gran inmigración europea y concluye su historia (casi contemporáneamente a la del viejo Colón que, nacido en 1857 muere el 20 de octubre de 1888) cuando la presencia de italianos, principales consumidores de ópera, ya es imponente. En el lapso que transcurre entre el primero y el último número de publicación de *La Gaceta Musical* (1874-1887) se estaba produciendo un cambio de la percepción de lo europeo, en particular de lo italiano que se refleja con decisión en cada aspecto del periódico<sup>10</sup>.

En Buenos Aires ya no se mira a los europeos con aquel respeto y hasta veneración de poco antes: ya son tanos, gringos, gallegos, franchutes...

## BIBLIOGRAFÍA

ARCINIEGAS, Germán (1975), *América en Europa*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

---

<sup>10</sup> Es el tema que desarrolla con mucha atención Annibale Cetrangolo 2010.

GESUALDO, Vicente (1961), "Las publicaciones musicales en Buenos Aires a partir de 1852", en *Historia de la música en Argentina 1536-1961*, tomo III, Buenos Aires, Editorial Beta.

CETRANGOLO, Annibale Enrico (2010), *Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920*, tesis doctoral (Universidad de Valladolid, julio de 2010, director Enrique Cámara de Landa), en publicación en EDUCA (Buenos Aires).

CETRANGOLO, Aníbal Enrique (2011) *La Gaceta Musical: de un teatro a otro*, Padova, IMLA - Il Teatro dei Due Mondi - RIIA (Rapporti Italo Ibero Americani) [DVD].

## NOSOTROS Y VOSOTROS: LA *BIBLIOTHECA MEXICANA* Y LA CREACIÓN DE UNA IDENTIDAD CULTURAL MEXICANA

Claudia Comes Peña

Universidad de Alicante

*Pero podríamos comenzar haciéndonos una pregunta. Por ejemplo: ¿siempre el pasado es un factor de identidad? o, por el contrario, el pasado ¿puede ser tan solo un pretexto de identidad? O, en otra línea de desarrollo, podríamos preguntarnos ¿cuál es la dimensión del pasado para nosotros? O incluso, ¿dónde empieza el pasado?*

J.C. Rovira (1990, p. 121)

En 1755 apareció publicado el primer volumen de la *Bibliotheca Mexicana*<sup>1</sup>, una de las obras más singulares y complejas desde un punto de vista cultural producidas en suelo americano durante el siglo XVIII. Su peculiaridad no radica en la materia tratada, pues se trata de una recopilación biobibliográfica en la

---

<sup>1</sup> Juan José de Eguira y Eguren, *Bibliotheca Mexicana, sive Eruditorum historia Virorum, qui in America Boreali nati. vel alibi geniti, in ipsam domicilio aut studiis asciti, quavis lingua scripto aliquid tradiderunt. Ferdinandi VI Hispaniarum Regi Catholico nuncupata. Tomos primus litteras exhibens A, B, C. Mexici ex nova Typographia et aedibus Auctoris, 1755. En este trabajo seguimos la edición de la UNAM, México, 1986, con prólogo de Benjamín Fernández de Valenzuela y estudio preliminar de Ernesto de la Torre Villar.*



línea de las que se venían publicando desde hacía tiempo y que tuvieron precisamente en esta época una etapa de esplendor en el ámbito hispano (Fernández Sánchez, 1989; Balsamo, 1998). Tampoco las razones que motivaron su elaboración eran especialmente originales. Tal como declara su autor, el criollo Juan José de Eguiara y Eguren, se pretendía responder con ella a las difamaciones vertidas por un español peninsular, el deán de Alicante Manuel Martí, sobre la dejadez intelectual que supuestamente aquejaba al Nuevo Mundo.

La novedad que aportó, y que supuso un giro en el pensamiento crítico latinoamericano, fue precisamente la delimitación y definición cultural de un nuevo grupo diferenciado dentro de lo que hasta entonces se había considerado la cultura hispánica: los mexicanos<sup>2</sup>, entendido en un sentido distinto al que se había usado hasta entonces. Quisiera destacar esta idea porque, aunque parezca una afirmación obvia, no se debe olvidar que la crítica literaria está íntimamente ligada al desarrollo de una determinada identidad cultural<sup>3</sup>, que supone siempre un ejercicio de selección y organización de rasgos que, en teoría, deben ser capaces que dar razón de un todo cultural.

En el caso que nos ocupa este elemento cobra una doble complejidad. Por una parte tenemos la elaboración crítica de la producción literaria americana —en el amplio sentido dieci-

---

<sup>2</sup> Sobre la utilización de las palabras “México” y “mexicanos” en este momento histórico, véase Dorothy Tranck de Estrada, “En búsqueda de México y los mexicanos en el siglo XVIII”, en José Carlos Chiaramonte, Carlos Marichal, Aimer Granados (eds.), *Crear la Nación. Los nombres de los países de América Latina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2008, pp. 257-269

<sup>3</sup> Véase Nelson Osorio Tejeda, “Formación de un pensamiento crítico literario en la Colonia” en José Anadón (ed.), *Ruptura de la conciencia hispanoamericana (Época Colonial)*, México, FCE / University of Notre Dame, 1993.

ochesco— realizada por Eguiara y Eguren en la recopilación bibliográfica y en los veinte prólogos o *Anteloquia* que abren la obra y en los que propone una visión panorámica y apologética de los rasgos definitorios de la cultura mexicana. En un segundo nivel —que podríamos llamar metacrítico— nos encontramos con el aporte de los estudiosos que han analizado, interpretado y dado un sentido a esta obra, dentro de los cuales destaca una corriente muy fuerte que ha querido ver en ella una de las primeras manifestaciones de una construcción nacional mexicana. Para Torre Villar, por ejemplo,

[...] el *proyecto nacional* tan completo que tiene la generación de criollos de la primera mitad del siglo XVIII es un proyecto que maduró a través de dos centurias. Era un proyecto que cristalizaba pacíficamente, racional y plenamente justificado. Los criollos percibieron que existían *los elementos que configuran una nación*: pueblo, territorio y valores comunes. Estos elementos que son los que de acuerdo con el *derecho público* se requieren para que se consolide una nación, estaban plenamente integrados, lo cual debería permitir la constitución de un *estado* independiente. (1986, p. 149)<sup>4</sup>

En el contexto actual de reflexión afirmaciones de este tipo plantean más de un problema. En primer lugar, continúan con una crítica teleológica<sup>5</sup> que, ya desde los procesos de Independencia, tenía la mirada puesta en la búsqueda de un discurso legitimador del nuevo estatus político dentro del pasado colo-

---

<sup>4</sup> La cursiva es mía.

<sup>5</sup> Sobre los problemas de este tipo de crítica en el ámbito europeo véase Roger Chartier, “Ilustración y Revolución. Revolución e Ilustración” en *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*, Barcelona, Gedisa, 1995.

nial, una crítica que tendía —y aún tiende— a buscar una intención de emancipación política en ciertos discursos coloniales.

En segundo lugar, aunque íntimamente ligado con lo anterior, podemos observar el uso universalizante y atemporal que se realiza de términos como *nación* y *estado* con su sentido actual, lo que supone un serio anacronismo y silencia la compleja evolución ideológica y terminológica que en este sentido se dio en la Colonia en esta época. En otras palabras, nos encontraríamos ante la primera paradoja sobre la que B. Anderson llama la atención al tratar los problemas teóricos del concepto *Nación*: «The objective modernity of nations to the historian's eye vs. their subjective antiquity in the eyes of nationalists» (Anderson, 1983, p. 14).

Esta situación exige, por lo tanto, una revisión crítica de los textos de Eguiara y Eguren, sobre todo de los veinte Prólogos o *Anteloquia* que preceden al cuerpo estrictamente biobibliográfico de su obra, a través de los cuales se pueden replantear algunas cuestiones en torno al discurso de identidad dieciochesco que esclarecen las motivaciones, la finalidad y el grupo social que se presenta como enunciador autorizado de este discurso, y que filtra, tomando la parte por el todo social, su propio punto de vista, sus objetivos y sus límites.

Para ello vamos a empezar haciendo referencia a algunos rasgos que deben ayudarnos a trazar una lectura contextualizada. El propio Eguiara declara que su recopilación biobibliográfica tenía como objeto servir de respuesta a ciertas acusaciones sobre la inferioridad cultural y moral de los habitantes de Indias lanzadas desde el mundo europeo. La obra arranca, por lo tanto, con un marcado talante de defensa polémica que se demuestra ya en los criterios de selección consignados en el subtítulo:

Historia de los varones eruditos que en la América Boreal nacidos o que, en otra tierra procreados, por virtud de su mansión o estudios en ésta arraigados, en cualquier lengua algo por escrito legaron, principalmente de aquellos que en dilatar y favorecer la fe católica y la piedad de sus hazañas y con cualquier género de escritos publicados o inéditos, egregiamente florecieron.

El primer rasgo destacable es que no se trata de una recopilación temática —como fue la de León Pinelo<sup>6</sup>—, sino realizada a partir de un criterio de selección geográfico e incluye no solo a los nacidos sino a los que habían residido allí, precisamente el mismo criterio que se había utilizado desde Europa en los ataques. En segundo lugar, también llama la atención otro rasgo: su especial atención no tanto a los libros producidos y su calidad —la parte bibliográfica—, sino a la vida de sus autores y su virtud dentro de la moral católica, esto es, el aspecto biográfico, que en muchos casos roza lo hagiográfico. De nuevo resulta fácil encontrar en esto el eco de la supuesta inmoralidad de las Indias tan explotada, casi nunca de forma inocente, por el Viejo Mundo.

En definitiva, el género literario elegido por Eguiara para su alegato criollista nos aporta información sobre su finalidad, ya que este tipo de obras recopilatorias se suelen dar siempre asociadas a momentos históricos en los que una determinada comunidad cultural siente la necesidad de mostrar, o más bien demostrar, el grado de madurez que ha alcanzado su tradición literaria.

Este punto de partida, esta primera delimitación, se puede entender, entonces, como respuesta al proceso de extrañamiento iniciado desde la Península fundamentado en una amalgama de argumentos que iban desde las teorías climáticas de raíz grecola-

---

<sup>6</sup> *Epítome de la Biblioteca oriental i occidental, náutica i geográfica*, Madrid, 1629.

tina hasta una muy parcialista concepción de la utilidad y el bien público puesta en práctica por el gobierno borbónico dentro de su nueva política indiana. Como señala Osorio Romero (1989, p. 33), “la cohesión ideológica que la metrópoli defendió tan celosamente los dos siglos precedentes, principió a desgarrarse”. Desde el momento en el que la segregación se convierte en algo palpable y se pone en duda el valor de “españoles”<sup>7</sup> de los nacidos en América, el cambio de relaciones propicia la primera asunción de una conciencia de grupo por parte de los afectados, de la cual la redacción de esta obra es, dentro del ámbito cultural, una de las señales más significativas. Frente a un despectivo “vosotros, los americanos”, en la primera mitad del siglo XVIII se empiezan a oír las respuestas de un consciente y reivindicativo “nosotros, los americanos” que en la obra de Eguiara se traduce en un más concreto “nosotros, los mexicanos”. La preguntas que inmediatamente nos hacemos son: ¿quién enuncia ese nosotros? ¿a quién representa? Y lo más importante, ¿cómo se define a sí mismo ese nuevo sujeto?

Una de las consecuencias del choque de civilizaciones que supuso la llegada española a América fue el fenómeno que Angel Rama ha dado en llamar *tabula rasa*<sup>8</sup>. Con él, del desconocimiento de las culturas americanas se pasó directamente a su negación. Uno de los efectos más inmediatos de este proceso fue la eliminación del nuevo continente de uno de los parámetros fundamentales dentro de la cultura europea: la historia. Durante los dos primeros siglos ese pasado indígena no fue asumido como propio por los grupos que detentaban el poder de la palabra escrita y, por tanto, del discurso de identidad. Lo azteca, en el caso

---

<sup>7</sup> Sobre la visión de los criollos por parte de los altos estamentos de la monarquía hispánica véase Virginia Gil Amate, “¿Confiar en los criollos? Apreciaciones sobre la condición de los españoles americanos en el siglo XVIII”, *Olivar* nº 14 (2010), pp. 13-31.

<sup>8</sup> Véase Angel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca, 1995.

mexicano, era visto como algo que en todo caso se podía estudiar pero que no abandonaba su lugar de elemento externo y extraño a la cultura hispanocristiana dominante. La gran novedad de Eguiara expuesta a lo largo de los veinte Prólogos con los que se inicia la *Bibliotheca Mexicana*, es presentar el primer intento de narrar una historia sistemática de la cultura desarrollada en suelo mexicano que englobe tanto la prehispánica como la producida tras la conquista situando ambos periodos en solución de continuidad y recuperar con ello un símbolo de razón y desarrollo que entonces se le estaba negando.

Con esta integración del pasado prehispánico al mundo criollo, con este intento de conformar el relato cultural de una tradición diferenciadamente americana, se busca una doble legitimación. Por una parte, se practica una selección del pasado a partir de los parámetros culturales españoles para que adquiera una valía “moral” que le permita cumplir la función de ancestro dentro del universo criollo y formar una tradición ininterrumpida de *mexicanidad*. Y es este mismo pasado ahora culturalmente “noble” el que tiene por función rehabilitar a los criollos contemporáneos frente a los menosprecios de la metrópoli<sup>9</sup>.

Los criollos se proclaman como herederos directos de una sociedad, la azteca, que no sólo poseía un alto nivel cultural y de civilización, sino además antigua —aparece al mismo nivel que las “antigüedades” europeas— y redimida de su idolatría por la

---

<sup>9</sup> Esta práctica coincide con lo que Eric Hobsbawm (1999 [1983]) ha denominado *tradiciones inventadas*, «the use of ancient materials to construct invented traditions of a novel type for quite novel purposes. A large store of such materials is accumulated in the past of any society, and an elaborate language of symbolic practice and communication is always available. Sometimes new traditions could be readily grafted on old ones, sometimes they could be devised by borrowing from the well-supplied warehouses of official ritual, symbolism and moral exhortation». pág. 6.

gracia divina a través de la virgen de Guadalupe. Cuando nos habla de la erudición que poseían los indios a la llegada de los españoles, establece siempre comparaciones con el imaginario cultural europeo: su alfabeto es parecido al de los fenicios, sus códices se asemejan a las profecías caldeas; sus libros sagrados son como los calendarios sagrados cristianos; e incluso tenían libros de registro para nacimientos, muertes, matrimonios y archivos históricos que compara con los de Simancas. Después hace una enumeración y alabanza de las instituciones enseñantes que poseían y sus métodos, poniéndolas como antecedente de las universidades novohispanas. El elogio de la cultura indígena lo finaliza con un repaso de todas las materias que cultivaron — obviamente, según el canon disciplinario europeo— haciendo especial hincapié en la poesía.

Sin embargo, no hay que llevar la defensa indigenista de Eguiara a extremos. Cuando él alaba la cultura indígena, lo hace respecto de la precortesiana. En ningún momento la identifica con la de los indios que en su época poblaban Nueva España. De hecho, cuando en el Prologo II inicia la descripción de las características de la cultura indígena hace referencia explícita a que se trata de *antigüedades* mexicanas, a un momento cultural pasado, válido como antecedente pero no como modelo. El patrón a seguir continúa siendo el de la cultura hispanocristiana: en el México colonial se estudia latín y filosofía, teología y derecho, se leen libros y revistas europeos, sobre todo españoles. En pocas palabras, la cultura universitaria novohispana se configura como un calco de la española, tanto en instituciones como en resultados. Los criollos querían medirse en condición de igualdad con los peninsulares demostrando que su cultura no tenían nada que envidiar, ni en grado ni en contenido, a la que se cultivaba al otro lado del Atlántico.

El *nosotros* desde el que se enuncian los Prólogos, a pesar de la inclusión del pasado indígena como algo propio, sigue siendo el de la comunidad criolla que se asigna la tarea de crear una memoria intelectual para el territorio americano. La forma de tratar ahora la materia indígena es muy diferente a la que se dio en los primeros tiempos de la colonia. Eguiara retoma esa tradición americanista y la actualiza dándole un carácter y una función muy diferentes. El trato de nuestro autor con el mundo azteca ya no es directo, como lo fue en el caso de las obras que él cita, sino que se trata de un rescate erudito y bibliográfico operado a partir de los textos que trataron el tema en los primeros tiempos de la conquista. Sobre ellos realiza una operación intelectual, una selección y ordenación de elementos que da como resultado, ya lo he mencionado antes, la “europeización” de ese saber antiguo, su adaptación al canon vigente, y con ello la eliminación de los cortes históricos entre las dos civilizaciones<sup>10</sup>.

Pero lo más destacable es que este hecho, a su vez, cumple un objetivo determinado dentro dentro del programa de legitimación criolla. Eguiara, para dar a conocer el mundo americano, tanto en lo que atañe al saber prehispánico como al colonial, utiliza autoridades que se pueden dividir en dos grupos claramente diferenciados que cumplen, a su vez, dos funciones distintas. Primero abunda en noticias recogidas por autores extranjeros, a los que utiliza como emisores de juicios supuestamente imparciales y objetivos sobre los hechos de Indias por no estar sometidos a la influencia de los intereses partidistas de la metrópoli. Sin embargo, la autorización última se la asigna siempre a escritores o bien nacidos en América o que han pasado una larga temporada allí, de los cuales nos ofrece una larga lista acompañada de las obras que tratan el tema. Con ello otorga a los criollos la última

---

<sup>10</sup> Sobre este asunto, véanse las interesantes reflexiones realizadas por Roberto Heredia Correa (2000).



palabra en cuanto a su conocimiento: ellos son los que han conocido directamente el mundo indígena, los que han estado en contacto con él y, por lo tanto, los más autorizados para hablar del tema ganando con ello el derecho a convertirse en el objeto de su bibliografía. De esta forma implícitamente se deduce que ni los indígenas han sido capaces de mostrar al mundo su cultura ni los europeos han sabido acercarse a ella y el criollo se convierte así en el intermediario cultural entre los dos mundo, el único capaz de entender y traducir ese universo al código cultural europeo. El dominio de los dos códigos le da un poder y una autoridad de la que carecen los otros dos grupos, se establece como depositario de un archivo colectivo americano en el que él domina los mecanismos de selección, autorización e interpretación.

El último eslabón de este programa lo encontramos en el contexto idológico y político del momento. De todos es sabido que América sufrió en sus carnes la "cara oscura" del pensamiento ilustrado: el nacimiento de la política económica colonial. Los criollos veían cómo se les cerraba sistemáticamente el acceso a las cúpulas del poder virreinal desde la metrópoli, por lo que las élites americanas sólo encontraban posibilidades de ascenso dentro de la Iglesia y la Universidad. El proyecto criollo al que Eguiara da forma se termina de entender cuando se enlaza con otro de los conceptos claves de esta época. Por influjo de la Ilustración, el conocimiento directo de la realidad es asumido como factor de progreso y como base necesaria para la actuación, tanto en el plano científico como en el político. Teniendo en cuenta esto no nos debe extrañar que los criollos vieran en la demostración de ese dominio de la realidad "vías para construir sus propios espacios de poder y legitimación socio-cultural frente a una situación que les limitaba las posibilidades de acceso a los aparatos de gobierno" (Higgins, 1996, p. 77).

Volviendo a las preguntas iniciales, la obra de Eguiara representa sin lugar a dudas un discurso de identidad, incluso se puede decir que es el primer discurso de identidad cultural *mexicana* asumida a la vez en sentido territorial e histórico. Se trata, en cierta medida, de un nuevo proceso transculturador en tanto que no incorpora, sino que resemantiza una serie de elementos indígenas que marcan un cambio con respecto al discurso de la historia cultural metropolitana. Sin embargo, es mucho más difícil poder afirmar que ese “nosotros, los mexicanos” realmente representase a toda la comunidad. Este discurso, aunque propiamente americano, “se ha ido gestando, en efecto, a partir de estructuras de pensamiento no necesariamente indígenas, ni siquiera populares, sino completamente criollas, a partir del momento en el que se ha creado una forma de imaginario social de este tipo” (Pizarro, 1994, p. 31). Y se podría afinar aún más esta delimitación: de entre los criollos son las élites, las clases letradas, las enunciantoras de este nuevo discurso. Son ellas mismas las que se autodescriben y, por tanto, acaparan el espacio de la mexicanidad de manera hegemónica. La legitimación que enuncian a través del discurso de identidad desde ese *nosotros* no es otra que la legitimación de un determinado grupo social.

La última pregunta que nos queda por responder es si esta conciencia de formar un grupo diferenciado, este saberse —y construirse— culturalmente diferentes a los españoles peninsulares se puede interpretar como una reivindicación solapada de independencia política, es decir, si en el discurso de Eguiara se concibe México como una nación en sentido moderno, tal como han querido algunos críticos. Hay razones para pensar que no.

La dedicatoria de la obra a Fernando VI es ya una pista en este sentido. El rey aparece descrito como la cúspide de un conglomerado de imperios —el mexicano, el español y el cristiano— y no de una *nación*. Además, la monarquía española era la res-

ponsable de la empresa que había justificado desde el primer momento su presencia en América y casi la misma existencia del continente en el imaginario cristiano: la tarea evangelizadora y la difusión de la cultura asociada a ella. De hecho, en el planteamiento de Eguiara la religión católica, sobre todo a través del mito guadalupano, es el elemento que sirve de puente para unir los dos grandes periodos de la historia mexicana en tanto que símbolo de la unión entre lo hispano-cristiano y lo indígena, el mito necesario para crear una conciencia de comunidad<sup>11</sup>. Sin embargo, el punto fundamental reside en otro lugar. A estas alturas del siglo los círculos criollos aún estaban muy lejos de la idea de *soberanía* que emanaría del enciclopedismo y en la que se fundamentarían políticamente los procesos nacionalistas e independentistas. El poder seguía teniendo un carácter fundamentalmente jerárquico y su legitimación sólo podía ser, para ellos, divina. Por todo ello era todavía impensable una desvinculación de la corona, la figura que había hecho posible ese nuevo mundo cristiano, y así lo reconoce en la dedicatoria:

Esta misma *Biblioteca Mexicana*, en todo cuanto ella se es, no habrá quien diga que no te pertenece a ti por derecho propio, y quienes juzgases rectamente de las cosas, me tendrían como a reo de hurto, si todo lo que se halla en esta obra no te lo restituyera y consagrara.

Además, conviene no olvidar que, a diferencia de lo que ocurría en la Península, la América española gozaba de patronato regio, es decir, que el rey no sólo era la máxima autoridad política, sino también religiosa y renunciar a su autoridad habría

---

<sup>11</sup> Este desarrollo se ve de forma más patente en los diversos sermones que Eguiara dedicó a la Virgen de Guadalupe.

significado renunciar a una estructura eclesiástica ya consagrada socialmente y, además, dominada precisamente por los criollos.

A estas alturas del siglo, por tanto, todavía no encontramos un proyecto independentista aunque sí un proyecto diferenciador, conformado y enunciado por las elites criollas cuya forma y objetivos como movimiento ideológico estaban fuertemente condicionados por sus propios intereses de grupo. Los criollos se limitan a reclamar el espacio que les corresponde dentro de la estructura en la que se encuentran insertos enarblando la diferencia como argumento a su favor, pero no aspiran a romper con ella. Por todo ello, en el caso de Eguiara parece más conveniente hablar de la creación de una identidad *cultural* que de una identidad *nacional*, ya que aún no existía una vinculación necesaria entre ambos elementos. Sólo décadas más tarde, cuando la monarquía española ya no esté en condiciones de proporcionar estabilidad institucional, se recurrirá a estos primeros discursos identitarios y se generarán otros nuevos como justificación de las acciones políticas que desembocaron en la Independencia.

#### BIBLIOGRAFIA CITADA

ANDERSON, Benedict (1996), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso.

BALSAMO, Luigi (1998), *La bibliografía. Historia de una tradición*, Gijón, Trea.

CHARTIER, Roger (1995), *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*, Barcelona, Gedisa.

- EGUIARA Y EGUREN, Juan José (1986 [1755]), *Biblioteca Mexicana*, Prólogo de Benjamín Fernández de Valenzuela y estudio preliminar de Ernesto de la Torre Villar, México, UNAM.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José (1989), *Historia de la bibliografía*, Madrid: Ediciones del Museo Universal.
- GIL AMATE, Virginia (2010), "¿Confiar en los criollos? Apreciaciones sobre la condición de los españoles americanos en el siglo XVIII", *Olivar* n° 14, pp. 13-31.
- HEREDIA CORREA, Roberto (2000), "La ascunción del pasado indígena por los criollos novohispanos (algunos textos latinos de la primera mitad del siglo XVIII)" en Roberto Álvarez Álvarez (coord.), *Filosofía hispánica y diálogos interculturales*, Salamanca, Fundación Gustavo Bueno.
- HIGGINS, Anthony (1996), "La Bibliotheca Mexicana: hacia una poética de la legitimidad criolla", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 22, págs. 77-87.
- HOBSBAWM, Eric and RANGER, Terence (eds.) (1999 [1983]), *The Invention of Traditions*, Cambridge University Press.
- MARTÍ, Manuel (1735), *Epistolarum libri duodecim*, Madrid, Juan Estúñiga.
- OSORIO ROMERO, Ignacio (1989), *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México, UNAM.
- OSORIO TEJEDA, Nelson (1993), "Formación de un pensamiento crítico literario en la Colonia" en José ANADON (ed.), *Ruptura de la conciencia hispanoamericana (Época Colonial)*, México, FCE / University of Notre Dame.

PIZARRO, Ana (1994), "El discurso literario y la noción de América Latina" en *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago.

RAMA, Angel (1995), *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.

ROVIRA, José Carlos (1990), "Sobre recuperaciones del pasado e identidad cultural hispanoamericana", en VV.AA., *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

TRANCK DE ESTRADA, Dorothy (2008), "En búsqueda de México y los mexicanos en el siglo XVIII", en José Carlos Chiaramonte, Carlos Marichal, Aimer Granados (eds.), *Crear la Nación. Los nombres de los países de América Latina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, pp. 257-269.

## LA RECEPCIÓN DE MODERNISMO ESPAÑOL EN LAS REVISTAS PANAMEÑAS *EL HERALDO DEL ISTMO* (1904-1906) Y *NUEVOS RITOS* (1907-1926)

Inmaculada Rodríguez-Moranta

Universitat Rovira i Virgili

En el presente estudio nos proponemos rescatar la presencia y recepción de la literatura española en dos revistas panameñas: *El Heraldo del Istmo* (1904-1906) y *Nuevos Ritos* (1907-1926)<sup>1</sup>. Estas publicaciones, fundamentales para estudiar el origen y devenir del Modernismo istmeño, cumplieron una labor decisiva en la nueva República: la de estimular a las plumas nacionales en una etapa de búsqueda cultural fuertemente condicionada por la reciente independencia, la concesión a empresas norteamericanas para la creación del Canal -y la consiguiente amenaza de lo yanqui-, y, al menos en un primer momento, por una actitud reticente o pasiva hacia los valores literarios.

---

<sup>1</sup> Actualmente estas dos interesantes revistas –prácticamente desconocidas en España– pueden consultarse en la versión digital que ha puesto en circulación la página web de la Biblioteca Nacional de Panamá: <http://bdigital.binal.ac.pa/BVIC/menudecontenidos.php?clave=4&pagina=Captura/yazgral.php>. El lector interesado puede encontrar informaciones sobre las mismas en la tesis doctoral de Avelina Rentería titulada *La literatura panameña a través de sus revistas*, defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 1988.

Es preciso recordar que el movimiento modernista se gesta cuando Panamá todavía era una provincia colombiana<sup>2</sup> y los poetas del momento publicaban sus primeros versos en la *Revista Gris* (1892-1895) de Bogotá<sup>3</sup>. Como es sabido, la nueva concesión a empresas norteamericanas para la creación del canal marcó el primer periodo de vida republicana: mejoró las relaciones con el resto de América y trajo una atmósfera de optimismo y confianza. En un afán de consolidar una identidad nacional, durante sus primeros años de vida, la República se esforzó por adquirir rasgos propios, poniéndose como metas primordiales el desarrollo artístico y la educación popular. En este objetivo se enmarcan, por una parte, la creación del Museo Nacional (1906), el Ateneo de Panamá (1907) -de vida efímera-, la construcción del Teatro Nacional, finalizado en 1908, la Imprenta Nacional (1910), el Conservatorio (1910), la Escuela de Pintura (1913) o la fundación del Instituto Nacional (1910); por otra, el nacimiento de nuevos órganos de prensa y la concesión de becas para realizar estudios en el extranjero (Miró, 1996, pp. 188-189). El apoyo gubernamental a las letras propició un clima particularmente alentador para los escasos intelectuales istmeños; excesivamente alentadores, según considera Rodrigo Miró:

La literatura asume cierto aire oficial. Poetas y prosistas, dueños de su papel, rebosan eufórica ingenuidad. El Canal se construye, y dinero y oportunidad sobran. Si algo falta son precisamente

---

<sup>2</sup> En palabras de Luis Alberto Sánchez: «La vida literaria de Panamá era una parte de la isla de la de Colombia hasta 1903, en que se realizara la independencia del Istmo. Después, aunque se la disputaran influencias de diverso género, en especial las de Norteamérica, Panamá siguió fiel a la tradición de Colombia. La asistían en este propósito, indiscernibles razones. Una de ellas el permanente vínculo con Bogotá, foco de su saber» (Sánchez, 1962, p. 287)

<sup>3</sup> *Revista Gris* estuvo dirigida por Salomón Ponce Aguilera y Maximiliano Grillo. Véase, al respecto, el trabajo de Gutiérrez Girardot (1991).



hombres para las demandas de cada día. De ahí la superestimación de todas las inteligencias y de toda buena voluntad; también la imposibilidad de una conciencia crítica que señale hitos y proponga objetivos [...] Los poetas tienen la palabra. Harán uso de ella con abundancia a veces indiscreta. Por lo demás no faltan razones, Hispanoamérica vivía su gran momento literario, iniciado en los años finiseculares que vieron emerger la estrella de Darío y sus cohortes. (Miró, 1996, p. 189)

Pese a ello, la evolución fue lenta. Primero debía lucharse contra el analfabetismo, la atonía cultural, la falta de un público literario amplio y la existencia de un ambiente más proclive, en materia de cultura, a la actividad comercial que a la creadora. Esta situación puede atribuirse «al marasmo intelectual provocado en la etapa anterior por la indiferencia del gobierno de Colombia en todo lo que al desarrollo y prosperidad del Istmo se refería» (Rentería, 1988, p. 40). No debe olvidarse que, en esas fechas, Guillermo Andreve (1904a) mostraba su preocupación ante el «espíritu de mercantilismo exagerado que, dada nuestra situación excepcional era apta en extremo para el desarrollo del comercio».

Al tomar fuerza las inquietudes intelectuales del país, empezaron a crearse plataformas culturales que permitieron difundir nuevas ideas y manifestaciones artísticas. Así, en 1904 surge en la capital panameña *El Herald del Istmo*, la primera revista literaria de esta nueva época. Vio la luz regularmente dos veces al mes entre el 3 de enero de 1904 y el 30 de septiembre de 1906. Asumió la dirección Andreve, que contaba con la experiencia de haber fundado la revista *Cosmos* (1896-1897), donde publicó la

primera generación modernista<sup>4</sup>. Desde las páginas del *Heraldo*, impregnadas de resabios románticos, tratarán de configurar y promocionar una literatura nacional; de ahí que, durante su andadura, convocaran a los lectores panameños a diversos concursos de poesía –género predominante en la revista–, cuento o ensayo. En estas iniciativas el tema que adquirió mayor protagonismo fue, claro está, el de la exaltación de la patria, de la historia y de los valores nacionales.

La revista fue acogida con entusiasmo por el público y por los escritores, pero también por el Gobierno Institucional, que subvencionó la publicación, a cambio de que ésta les entregara veinticinco ejemplares para distribuirlos entre los consulados, instituciones educativas o gubernamentales (Rentería, 1988, p. 71). Así las cosas, Andreve se vio obligado a aclarar cuál era el verdadero espíritu de la revista, y a subrayar la independencia ideológica de sus colaboradores:

Como espíritus aviesos, con mala fe marcada, pretenden hacer aparecer *El Heraldo del Istmo* como alentando ideas políticas. Nos permitimos por sólo esta vez manifestar que nada hay más falso. Nuestra obra es netamente literaria y social, no atreviéndonos a decir artística en atención a nuestras escasas dotes. En nuestra Revista tendrán siempre un lugar los que entre nosotros se dedican al cultivo de las letras, ya sean liberales o constitucionales

---

<sup>4</sup> Si en torno a *Cosmos* (1896-1897), «típica tribuna modernista», según afirma Rodrigo Miró, se agruparon los primeros modernistas del país, fue en *El Heraldo del Istmo* (1904-1906), fundado por Guillermo Andreve (también director de *El Cosmos*) donde «se estrenaron casi todos los poetas de la primera generación de la República». Dice Max Henríquez Ureña que en sus páginas «tuvo eco sonoro el modernismo entonces en su apogeo». Extinguido *El Heraldo del Istmo* en 1906, vino a substituirlo *Nuevos Ritos* (1907-1917) [sic], fundado por Ricardo Miró, publicación que resultó ser una de las revistas de más longevidad y de más fama del periodismo literario del país. (Carter, 1968, pp. 67-68)

[...] la filiación política del escritor es lo que menos se toma en cuenta a la hora de publicar algún trabajo. (Andreve, 1904b)

Con motivo de la celebración del primer aniversario de la República, el 3 de noviembre de 1904 (nº 20), *El Heraldo* lanzó un número especial cuajado de patrióticos poemas inspirados en la efeméride, imprimió la partitura del himno istmeño de Jerónimo Ossa, y un texto titulado «3 de noviembre» que albergaba cierta esperanza en el desarrollo de la nación y justificaba en términos inequívocos la necesidad de la separación istmeña: «Panamá, al unirse a Colombia, creyó entrar en una hermandad solidaria y se encontró a vuelta de poco encerrada en una camada de leones», escribe el autor del texto (Anónimo, 1904). Además, en ese número se incluyeron las respuestas recibidas a una encuesta dirigida a un grupo de intelectuales que planteaba la siguiente pregunta: «¿Cree Ud. que la influencia norteamericana será benéfica para el desarrollo de la literatura en Panamá?». M. Amador Guerrero, Darío Herrera, Jerónimo Ossa, J. Llorent y Enrique J. Arce contestaron con una rotunda negación, y sólo Nicolás Victoria, Nicanor Villalaz y Aizpuru opinaron que la influencia yanqui sería beneficiosa<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Como curiosidad, merece mención especial la respuesta de Enrique J. Arce, que juzgó a la literatura catalana del momento como excepción a la tradicional creencia de que el esplendor cultural de una nación coincide con su grandeza política: «Más de trescientos años hace que dio España libertad al idioma catalán; el cual, para formar contraste con la opresión que sufrió, ha ido progresando en majestad, riqueza y lozanía; de tal manera que hoy se encuentran en el periodo clásico de su literatura, con escritores eximios como Rubió y Ors y poetas eminentes como Jacinto Verdaguer. Sin embargo, Cataluña forma una provincia de España, y ésta es en el siglo actual una sombra de la España del siglo XVI».

*El Herald*o mantuvo relación con otras revistas de Hispanoamérica<sup>6</sup> y trató de establecer un lazo con las letras españolas, objetivo que cumplió modestamente. Entre 1904 y 1905 aparecieron críticas de tres libros rubenianos escritas por autores peninsulares: Juan Valera (1904) se ocupó de *Prosas profanas*, Bernardo G. de Candamo (1905), de *Tierras solares*, y E. Gómez Baquero (1905) de *Cantos de vida y esperanza*. También tuvieron cabida otros autores como Alejandro Sawa (1904), con una necrológica de Verlaine, Eduardo Zamacois (1905), del que se publica una crónica sobre la azarosa vida de los artistas, y Miguel de Unamuno (1905), con la crítica de *De Litteris* de Francisco García Calderón. Máximo Aurelio incluye en las reseñas de sus «Notas artísticas o literarias» informaciones sobre la publicación de tres obras españolas: *La paz del sendero*, de R. Pérez de Ayala, *Confesiones de un pequeño filósofo*, de José Martínez Ruiz, y *Mariucha*, de Pérez Galdós<sup>7</sup>. Y el fervor hacia Rubén Darío –faro orientador de las publicaciones hispanas del momento– nos permite vislumbrar la recepción en Panamá de una de las revistas más representativas del modernismo español: el 5 de junio de 1904 la sección

---

<sup>6</sup> Explica Avelina Rentería (1988, p. 72): «Sostuvo intercambio con otras revistas extranjeras como las revistas de *Letras y Ciencias Sociales* de Argentina bajo la dirección de Ricardo Jaime Freire; revista *Pan-Americana* de Lima dirigida por Aníbal Mourtua; *La Simona* de Caracas; *La Escuela Moderna* de la Habana; *El Siglo* de Barranquilla, entre otras muchas».

<sup>7</sup> El texto dice así: «De las recientes publicaciones efectuadas en España citaremos *La paz del sendero*, manojito lírico de gran valía de Ramón Pérez de Ayala, un poeta joven muy digno de figurar al lado de Salvador Rueda, y a quien reserva el porvenir brillantes éxitos, y *Confesiones de un pequeño filósofo*, novela de Martínez Ruiz que encierra mucho del alma moderna y que ha llamado la atención de todos los críticos españoles [...]. *Mariucha* es el nombre de un drama de Pérez Galdós estrenado en Santander por la compañía Guerrero-Mendoza, del Español de Madrid. La Guerrero estuvo admirable en su papel haciendo así más efectivo el triunfo de Pérez Galdós, quien fue objeto de espléndidos festejos a raíz del festejo» (Aurelio, 1904).

«Ecos de la quincena» (p. 11) reproduce el texto juanramoniano<sup>8</sup> sobre la visita a España de Rubén Darío que había aparecido en uno de los «Glosarios» de *Helios*<sup>9</sup>. No sorprende que existiera una comunicación con esta publicación, pues, como señaló Patricia O’Riordan (1973, p. 70), *Helios* había emprendido «una campaña en pro de la fraternidad hispánica, y con justicia puede considerarse “voz de un renacimiento hispánico”»<sup>10</sup>. Por lo de-

---

<sup>8</sup> La crónica vino precedida de la siguiente nota aclaratoria: «Oportuno nos parece –ya que todavía entre nosotros no es debidamente apreciado el Maestro- la reproducción de las siguientes líneas que trae *Helios* en su número correspondiente al pasado mes de marzo». Se trataba de la crónica aparecida en el «Glosario del mes» de *Helios*, 12, marzo de 1904, pp. 322-323. El texto apareció sin firma, pero sin duda corresponde a la pluma de Juan Ramón Jiménez, pues aparece reproducido en *Mi Rubén Darío* (Jiménez, 1990, pp. 170-171).

<sup>9</sup> *Helios* (Madrid, 1903-1904). Sobre esta revista, véase el estudio de O’ Riordan (1973).

<sup>10</sup> La misma tesis fue defendida por Donald F. Fogelquist (1981, pp. 332-333) en sus glosas a la célebre oda «A Roosevelt» de Rubén Darío, publicada en *Helios* en febrero de 1904, cuando declara: «España e Hispanoamérica se sentían amenazados por un peligro común, y esta conciencia de la unidad de su destino histórico, muy acentuada desde el 1898, servía para afirmar los vínculos culturales que ya existían. *Helios* era una revista de carácter universal, lo cual se manifestaba en su vivo interés por la literatura, el arte y el pensamiento de todos los países y regiones del mundo, pero también era un puente cultural y sentimental, que unía a Hispanoamérica con España». También fue objetivo primordial de *El Nuevo Mercurio* (1907), revista dirigida desde París por el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, tal y como recuerda M<sup>a</sup> Pilar Celma (1991, p. 105): «Con la pretensión de ser como el *Mercur de France*, afirma el artículo inaugural que su objetivo prioritario es servir de puente entre España e Hispanoamérica; poner en contacto dos literaturas que se desprecian mutuamente por ignorancia, literaturas que en realidad pertenecen a una misma patria, en perfecta hermandad intelectual. Además, la revista quiere abrirse a la intelectualidad extranjera que, según se afirma, escribirá expresamente para *El Nuevo Mercurio*». Sobre

más, la recepción de la actualidad literaria española se reduce a la publicación de una necrológica sobre Manuel Reina, en el número 36 –correspondiente al 30 de junio de 1905- y al contenido de las crónicas teatrales de José Laserna (1905a; 1905b), que escribe sobre estrenos de dos figuras asociadas –en los predios literarios a la sazón- a la llamada *gente vieja*: Echegaray y Galdós. Además, el dramaturgo madrileño acaparará la atención de Clemente Palma (1905), quien, al hacerse eco de la polémica suscitada entre los jóvenes poetas a raíz de la concesión del Premio Nobel, no duda en defender la figura de Echegaray y en encomiar su ingenio y quehacer literario. Por último, Nicolás J. Victoria destina un extenso y laudatorio ensayo a Juan Valera –ornado de arabescos modernistas- que analiza la vertiente crítica del autor cordobés. El motivo central del aprecio hacia el autor de *Pepita Jiménez* eran sus célebres *Cartas americanas* (1889). Al respecto, opina el crítico panameño:

Las letras hispano americanas deben mucho a Valera, quien en sus inmortales *Cartas* hace desfilar en tropel los literatos más eminentes de estas jóvenes Repúblicas, juzgándolos, casi siempre, con justicia y con laudable acierto. Si no que lo digan León Mero, Rafael M. Merchán. Rubén Darío, Rafael Obligado, Rivas Groot, Olegario Andrade, Ricardo Palma, y tantos y tantos otros que sería largo enumerar y con quienes el ilustre académico cambió ideas y derrochó, á estilo oriental, los variados atributos de su sabiduría. (Victoria, 1905, p. 4).

En resumen, como hemos visto, la recepción y presencia de la literatura española no se orienta hacia las figuras centrales del modernismo –que demuestran conocer de modo muy parcial y

---

este asunto, se recomienda consultar el trabajo de José Luis De la Fuente (1992).

somero-, sino fundamentalmente hacia textos y autores de la generación anterior. Ha de tenerse en cuenta, no obstante, que la propia renovación literaria modernista en Panamá llegaba también a destiempo.

Después de casi tres años de vida, el 30 de septiembre de 1906, *El Heraldo* dejó de publicarse. En el texto de despedida, Andreve señaló la importancia de la creación de un periódico literario en un momento en que la tradición cultural de Panamá era prácticamente una *tabula rasa*:

la instrucción era escasa y mal prodigada; no teníamos periodismo [...]; la literatura y las artes no producían fruto entre nosotros [...] Éramos un país sin historia, en que se hacía preciso crearlo todo [...] Considerábamos entonces como ahora que no sólo instruyen las escuelas y colegios, sino que el periódico también es factor importante en la vida y progreso de las naciones. Considerábamos también que era preciso crear entre nosotros afición a los estudios literarios que no existía en lo absoluto, y alentar por medio de la publicidad de sus producciones a los pocos jóvenes amantes de las letras, que no encontraban ni alicientes ni medios para cultivarlas. (Andreve, 1906a, p. 2)

La publicación se cerró por motivos económicos, después de haber ofrecido sesenta y seis entregas. Al parecer, el gobierno retiró la subvención por un cuento de Guillermo Andreve dedicado a Ricardo Miró («La mujer seria») en el que figuraba la palabra «orgasmo». Lo más irrisorio del caso es que la presencia del “impúdico” vocablo se debía a un error tipográfico<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Aclara Avelina Rentería (1988, p. 73): «La censura fue motivada por la utilización del vocablo “orgasmo” en el léxico del cuento, pero la lectura del

Idéntica línea estética, aunque con mayor fortuna, seguirá la revista sucesora que nace en febrero de 1907. Su título fue *Nuevos Ritos*, y también tuvo una periodicidad quincenal. En sus tres primeros años de vida, estuvo dirigida por el gran poeta nacional Ricardo Miró, la figura más sobresaliente del modernismo en Panamá. A partir del 15 de enero de 1909 tomó las riendas su hermano, Gregorio Miró, pues Ricardo tuvo que abandonar esta labor al ser nombrado diplomático en Inglaterra; cargo que le llevó a viajar, durante tres años por este país, Francia y España<sup>12</sup>. En el primer número la redacción aseveró su deseo de relevar a *El Heraldo del Istmo*, de presentarse a América «con fisonomía propia», y de no limitarse al ámbito nacional ni a ninguna escuela literaria. Calidad artística, apertura al exterior y eclecticismo son las banderas que ondean en su prólogo fundacional:

no queremos concluir sin manifestar a aquellos que piensen que tratamos de imponer a nuestro público nuestra religión literaria, que van fuera de lo cierto, pues somos los primeros en creer que nosotros, ni aun reuniendo los elementos dispersos con que contamos y exprimiéndoles todo lo bueno que puedan tener, alcanzamos a presentarnos a la América con fisonomía propia. Así pues, aceptamos lo bello y lo bien dicho de donde quiera que brote, ya que en las columnas de Nuestra Revista caben todas las

---

mismo y el contenido del relato aclaran que pudo ser un error de impresión. Lo cierto es que el cuento fue tachado de inmoral, de tentar contra las buenas costumbres y la subvención fue retirada». El párrafo en cuestión dice así: «Yo me sentía atraído por la belleza esplendorosa de esta mujer y experimentaba al verla vagos deseos no bien determinados que irritaban mi orgasmo de manera violenta» (Andreve, 1906b, p. 3)

<sup>12</sup> Su paso por Barcelona, donde residió durante un tiempo, le permitió conocer a Santiago Rusiñol, Pompeyo Gener y al colombiano Vargas Vila. (Sánchez, 1968, pp. 288-289).



escuelas como en el pequeño vientre de un violín todas las variaciones. (Anónimo, 1907a)<sup>13</sup>

La nómina de colaboradores contó con muy diversas firmas del ámbito hispanoamericano: Rodrigo Miró, Darío Herrera, Simón Rivas, Guillermo Valencia, Max Henríquez Ureña, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, Salvador Díaz Mirón, Julián del Casal, Guillermo Andreve, Luis Alba Torres, etc. Entre todos, descuella de nuevo la figura de Rubén Darío, que a lo largo de 1907 presta su colaboración en varias entregas<sup>14</sup>, y recibe una atención especial la segunda quincena de noviembre, a raíz de su reciente visita a Panamá. La impresión que recibió el poeta nicaragüense fue muy positiva, según subraya Gloria Luz Mosquera:

Al cuarto año de establecida la República, Rubén Darío visita a Panamá, y lo encuentra renovado, y al recordar su viaje por estos sitios dice que «en Panamá, centro de negocios, de tráfico comercial, encontré un buen núcleo de espíritus jóvenes y apasionados de arte y de letras. No podré olvidar entre ellos a Andreve, a Ricardo Miró, que sostienen allí con entusiasmo y decisión la buena campaña. ¿No es en Panamá donde nació la delicada alma de poeta que tiene por nombre Darío Herrera?» Y ese grupo de jóvenes artistas se suma al homenaje de admiración que le rinde Centroamérica a su gran hijo. (Mosquera, 1964, pp. 60-61)

---

<sup>13</sup> La numeración de las páginas de esta revista se corresponderá con la de la edición facsímil digitalizada por la Biblioteca Nacional de Panamá.

<sup>14</sup> Colabora con «El Sermón» (núm. 6, 15 de abril de 1907, pp. 134-135), «Visiones de Arte», (núm. 8, 15 de mayo de 1907, pp. 183-184), «Pájaros de las islas» (núm. 16, 15 de septiembre de 1907, p. 361), «Toisón» (núm. 17, 1 de octubre de 1907, p. 402), «Luz y Vida», «Soneto. Al Señor Don Ramón Valle-Inclán», «El amor sororal. Eugenia de Guérin» y «Dilucidaciones (fragmentos)» (núm. 20, 15 de noviembre de 1907, p. 459, p. 462, pp. 463-465 y pp. 468-471).

Este encuentro motivó que la revista publicara cuatro textos de Darío: el poema «Luz y Vida», dedicado al panameño Guillermo Andreve; el soneto «Al señor Don Ramón Valle-Inclán»; una prosa titulada «El amor sororal. Eugenia de Guérin» y el capítulo tercero de «Dilucidaciones». Por su parte, Ricardo Miró colaboró en el homenaje con sus «Sonetos a Don Rubén Darío», y Guillermo Andreve con una crónica sobre la celebrada estancia del poeta en Panamá que evidencia el agradecimiento que le profesaron por la cordialidad con que el poeta había tratado a las joven generación literarias. Veamos un fragmento:

El día dieciséis del mes actual llegó a esta ciudad, procedente de París y Nueva York, el eximio poeta Rubén Darío, príncipe de la literatura americana [...] Rubén Darío, que es hoy por hoy el primer poeta de América, pues Lugones aún no lo iguala aunque lo sigue muy de cerca, y que es también uno de los primeros si no el primero de España, según el decir de Gregorio Martínez Sierra, es persona culta y afable; no tiene ese gesto de superioridad de que tan a menudo abusan los *rastas* de la literatura, y gusta de conocer la labor de los jóvenes, de alentarlos y de aplaudir sus triunfos. (Andreve, 1907a, p. 460)

*Nuevos Ritos* había nacido con el afán de proyectarse más allá del ámbito nacional y llegar, incluso, al continente europeo. Pronto recibirá la atención de la prensa: en el número 6 (15 abril 1907) sus redactores recogen el eco que la revista había tenido en el *Diario de Panamá*, el *Diario del Salvador*, la *América* (de la Habana) y *La Quincena* de El Salvador. Y, pese a que, sus cuatro primeros números reúnen exclusivamente a colaboradores hispanoamericanos, en la sección «Notas» de la cuarta entrega (15

marzo de 1907, p. 96), anuncian haber logrado la colaboración del exterior. En efecto, a partir del siguiente número, la revista empezará a reunir algunas colaboraciones del otro lado del océano. La presencia de la literatura española durante sus primeros años de vida –correspondientes al vigor y a la vigencia de la estética modernista– queda expuesta, sustancialmente, en cuatro fenómenos:

1. Colaboraciones puntuales de algunos escritores españoles<sup>15</sup>: desde autores “mayores” como Emilia Pardo Bazán («Inútil», 1907), Miguel de Unamuno («Del idealismo hispano-americano», 1907) o Salvador Rueda («Arco de Triunfo», 1907; «El arpa de mármol», 1910), hasta jóvenes modernistas como Eduardo Zamacois («Adelina Cruz», 1907), Santiago Rusiñol («Un entierro», 1908), Fernando Fortún («Visión de quietud», 1908), Gregorio Martínez Sierra («Historias de almas», 1908) o Eduardo Marquina («Después del Centenario», 1908; «For Ever», 1910); y hasta de uno de los nombres que pronto se asociarían a la nómina ultraísta: Rafael Lasso de la Vega («Estival», 1907).

2. Atención crítica hacia libros de autores españoles: reseñas de *Teatro de ensueño* y *La casa de la primavera* de Gregorio Martínez Sierra (D' Onale, 1907; Anónimo, 1907b), y de *Poesías* de Miguel de Unamuno (Umaña, 1907).

---

<sup>15</sup> Desde nuestro horizonte no podemos saber a ciencia cierta si fueron colaboraciones autorizadas por los propios autores o reproducciones de textos ya publicados. No obstante, cabe advertir que al poco tiempo de iniciar su andadura la redacción de la revista informó: «Ya estamos recibiendo del exterior la colaboración especial que habíamos solicitado a nuestros amigos para nuestra Revista». («Notas», *Nuevos Ritos*, 4, 15 de marzo de 1907, p. 96).

3. Artículos sobre autores o artistas españoles. Luciano Taxonera (1908) escribe sobre Jacinto Benavente, y Ricardo J. Alfaro (1910) dedica un emotivo artículo a la figura de Agustín Querol, con motivo del reciente fallecimiento del escultor catalán. El crítico aborda las relaciones de Panamá con Querol, a quien se habían encargado los monumentos de Vasco Núñez de Balboa y del General Tomás Herrera.

4. Reseñas sobre dos revistas madrileñas: *Revista Latina* (Anónimo, 1907c)<sup>16</sup> y *Renacimiento* (Anónimo, 1907d), dirigidas, respectivamente, por Francisco Villaespesa y Gregorio Martínez Sierra.

Si en *El Heraldo del Istmo* apenas se vislumbra un interés o conocimiento por la estética modernista europea, en *Nuevos Ritos* advertimos una clara evolución en este sentido. Así, por ejemplo, atienden a la famosa «enquête» sobre la definición del modernismo que, desde *El Nuevo Mercurio* de París, Gómez Carrillo había propuesto a reputados intelectuales. Los redactores panameños opinaron sin rebozo alguno sobre la encuesta. Las opiniones que suscitaron mayor interés fueron las de autores hispa-

---

<sup>16</sup> «Hemos recibido el primer número de esta hermosa y fragante Revista de literatura que ha comenzado a publicarse en Madrid, bajo la dirección del noble talento de Francisco Villaespesa. Villaespesa es uno de los grandes poetas de la nueva generación hispánica, muy conocido y muy estimado en nuestra América, y, naturalmente, la *Revista Latina* será un nuevo lazo que estrechará las relaciones literarias entre España y el Nuevo Mundo. En el número que acabamos de recibir, al lado de unos bellísimos versos del colombiano Gómez Jaime, dedicados a Villaespesa, campean unos hermosos sonetos que Villaespesa dedica a su vez a Carlos Arturo Torres, y complace este acuerdo y esta fraternidad entre intelectuales españoles y americanos. Nosotros nos inclinamos para saludar la nueva Revista madrileña». (Anónimo, 1907c).

noamericanos, concretamente la del peruano Felipe Sassone («Notas», 12, 15 de julio de 1907, pp. 285-86) –al que criticaron con dureza– y la del mejicano Amado Nervo, del que, entre ardorosos elogios, reprodujeron su extensa aportación. De entre las definiciones vertidas por autores españoles, muestran especial interés hacia las de Emilia Pardo Bazán y Miguel de Unamuno («Libros y revistas», 13, 1 de mayo de 1907, pp. 307-309). Por su parte, *Nuevos Ritos* abordó también la polémica cuestión, como observamos en un interesante ensayo de Guillermo Andreve, publicado el 1 de septiembre de 1907, donde define el Modernismo como un movimiento de renovación amplio, inclasificable y, fundamentalmente, ecléctico e individual<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Además de pretender una definición acertada del «modernismo», el ensayo de Andreve ha de interpretarse, sin duda, como una apasionada respuesta a los críticos antimodernistas. Veamos algunos fragmentos reveladores: «El modernismo no es una escuela literaria sino una nueva orientación en literatura, consistente en el abandono de fórmulas ya gastadas, de reglas arbitrarias y avasalladoras y de ideas que no son las nuestras porque están muy distantes de nosotros. Lejos de ser una escuela afirmo que es la negación de todas las escuelas, porque creo con Rémy de Gourmont que en el estado actual de la literatura cada escritor debe exteriorizar sus impresiones de un modo netamente personal; y porque siendo así que hay tantos modos de considerar un asunto cuantos sean los individuos que acerca de él discurren, resulta de aquí que cada escritor es único e indivisible [...] Lastimosamente equivocados resultan, pues, a mi ver, los que sin estudiar las causas productoras del modernismo, su esencia y su estado actual, lo condenan suponiendo que se trata solamente de una revolución descabellada en la forma o de una envilecedora imitación francesa [...] Suponer que el modernismo es hurgar en los léxicos para sacar a flote términos raros y olvidados, engarzarlos luego sin orden ni concierto interpolando a granel admiraciones y suspensivos, repitiendo varias veces una palabreja más o menos macabra, todo esto con desprecio profundo de la gramática, el sentido común y la dignidad del escritor, cosa es más propia de imbéciles que de personas sensatas. El modernismo indudablemente es otra cosa: es la

Uno de los temas más recurrentes en la revista fue la queja ante la limitada difusión en Panamá de los nuevos cauces literarios del modernismo español. Especialmente significativas resultan las crónicas con las que saludan a las revistas de Gómez Carrillo y de Martínez Sierra, a las que encomian por haber propagado –más allá de las fronteras nacionales– la renovación artística impulsada por la *gente nueva* en la Península. A *El Nuevo Mercurio* la califican como una hermosa revista que «está llamada a difundir en la vieja Europa la cultura de esta América tan calumniada» (*Nuevos Ritos*, 3, 1 de marzo de 1908, p. 71). Vale la pena reproducir íntegramente los comentarios que les suscita la revista *Renacimiento*:

---

redención del alma moderna y del pensamiento moderno de las estrechas ligaduras escolásticas [...] Mas si el modernismo no es una escuela, si admite diferencias entre los escritores que dan lugar a que se les califique por los profanos con denominaciones varias tales como decadentes, simbolistas, etc., etc. Sin embargo, para mí no hay escuela decadente ni escuela simbolista; este es apenas un modo de decir, pues tan solo pasa que hay escritores que cultivan la forma con nimiedad aun con peligro de las ideas que muchas veces casi no se echan de ver, y escritores oscuros, sombríos, cuyas producciones son verdaderos enigmas, resultado de la profundidad de los problemas que les preocupan y para los cuales no han hallado solución clara. Igual cosa pasa en lo referente a la forma: hay quienes se ajustan a los viejos metros y expresan en ellos bellezas prodigiosas; otros dejan correr su inspiración en caprichosos zigzagueos y forman nuevas combinaciones rítmicas por medio de una rara y deliciosa distribución de los acentos, como hacen Rubén Darío, Santiago Argüello, y los hispanos Marquina, Villaespesa y Jiménez. Las escuelas no tienen razón de ser dentro de la evolución modernista, desde luego que una escuela presupone existencia de maestros y discípulos, y lo primero, ante todo, es no imitar a nadie. Que nuestras ideas broten espontáneas y corran por cauces propios, sin perder su deliciosa originalidad. Sólo así se conocerá el vigor de los ingenios y puede ser obra fácil asignar a cada cual el puesto que se merece [...]» (Andreve, 1907b)

*Renacimiento*, la gran Revista de Gregorio Martínez Sierra, la última palabra de la intelectualidad española, ha tenido la gentileza de visitarnos desde el número VI. Debido quizá a la poca circulación de las Revistas españolas, la América intelectual desconocía casi por completo la evolución maravillosa operada por el modernismo en España, pero *El Nuevo Mercurio* primero, y *Renacimiento* después, han sido en el Nuevo Mundo como heraldos que han anunciado el resurgimiento de una España nueva revolucionaria, vibrante, perfumada, que brota escandalosamente de la otra vieja España medieval y monástica como un mirto todo florecido que empezará a empinarse sobre las severas tapas de un Monasterio. Gregorio Martínez Sierra, Pedro y Andrés González Blanco, los Machado, Marquina, el gran Juan R. Jiménez, Villaespesa y algún otro, son la avanzada de esa gente nueva que ha respondido maravillosamente a la revolución literaria de la América de Rubén Darío. Por eso, como *Renacimiento* es el clarín de oro que avienta los vientos universales la voz de los nuevos paladines hispánicos, nosotros lo saludamos galantemente y le participamos que el día de su visita fue día de música y de champaña en nuestra lírica mesa, juvenil y bohemia. (Anónimo, 1907d)

Constatamos, por último, que la recepción de las letras españolas en *Nuevos Ritos* se concentra fundamentalmente en el año 1907, año fundacional de la revista, pero también de singular relevancia en el mundo lírico español. Conviene abrir ahora un breve paréntesis para mencionar que, ese mismo año, había aparecido en Buenos Aires la revista *Nosotros*<sup>18</sup>, capitaneada por Ro-

---

<sup>18</sup> En su primera época llegó a alcanzar los trescientos números. Se autodefinió como una revista de literatura, historia, arte, filosofía y ciencias sociales. En 1936 inició una segunda época que logró sobrevivir hasta 1943,

berto Fernando Giusti y por Alfredo Bianchi. La publicación pretendía conceder un espacio a las mejores plumas argentinas o hispanoamericanas, pero también expresó el deseo de hermanarse con la intelectualidad española (Delgado, 2008), propósito que llevó a término a partir de septiembre de 1907, cuando inauguró la sección «Letras españolas». El primero de la serie fue un artículo sobre *Carmen*, poemario que Francisco Villaespesa había dado a la imprenta ese mismo año. A éste le siguió un laudatorio trabajo «Acerca de don Miguel de Unamuno y de su influencia en las letras hispanoamericanas», firmado por el colombiano Max Grillo, y otro sobre *Alma. Museo. Los cantares* de Manuel Machado y las *Estrofas* de Ricardo Catarineu. En el mes de diciembre parecía haber cuajado la ligazón intelectual con la Península, según se desprende de la sección «Notas y comentarios», donde leemos:

Palabras de aliento.- Desde el primer momento la dirección de esta revista pensó en extender su acción más allá de las fronteras de la patria, con el sano propósito de que ella fuese un medio más, acaso insignificante pero de todos modos eficaz, para robustecer los débiles lazos intelectuales que unen esta república con las restantes de la América Latina y con la madre patria. Sus propósitos comienzan a realizarse. Después del artículo del fuerte escritor colombiano Max Grillo que tuvo ocasión de publicar meses pasados, publica en este número las producciones de tres conocidísimos literatos españoles, que gentilmente han respondido al pedido que la dirección les hiciera de colaborar en la revista. (*Nosotros*, 5, diciembre de 1907, p. 339).

---

cuando desapareció definitivamente, tras haber impreso otras noventa entregas.



Los «tres conocidísimos literatos españoles» que respondieron a la petición fueron Gregorio Martínez Sierra (con el poema «La mesa»), Alberto Insúa (dio el relato «La poesía del progreso») y Antonio de Hoyos y Vinent (con la narración «Eucaristía»). Además, en esa misma entrega se publicó un extenso estudio sobre la obra de «Azorín», a cargo de Juan Mas y Pi, crítico que también se ocupó de la literatura catalana. A partir de diciembre, las colaboraciones sobre literatura española se hicieron más frecuentes y variadas, circunstancia que evidencian otras secciones, como «Libros recibidos», «Bibliografía», «Revista de Revistas» o «Revistas recibidas», que informaban sobre los vínculos existentes entre los artistas de España y Argentina y el carácter fluido de los diálogos intelectuales con la «madre patria»<sup>19</sup>. En 1957 el crítico argentino Rafael Alberto Arrieta (1889-

---

<sup>19</sup> «Estos lazos, que no se agotaban con la publicación de textos literarios y críticos, se podían rastrear también en otras secciones de la revista. Así «Notas y comentarios» siempre firmado por la dirección, constituían un espacio en que Giusti y Bianchi daban cuenta de todo un conjunto de hechos relativos a la sociabilidad cultural; partidas, regresos, estrenos, llegada de artistas, conciertos, conferencias, cartas recibidas, datos sobre la repercusión de *Nosotros* en diversos ámbitos intelectuales. De tal modo, los directores hacían visibles las otras formas de construcción de la «hermandad espiritual» entre la Argentina y España. En el mismo sentido, secciones como «Libros recibidos» o «Bibliografía», informaban sobre la circulación de impresos provenientes de España y testimoniaron la importancia de las editoriales españolas en la difusión de la cultura latinoamericana; por otra parte, las más esporádicas «Revista de Revistas» o «Revistas recibidas», indicaban el carácter fluido y la inmediatez de los intercambios intelectuales con la llamada «madre patria». (Delgado, 2008, p. 5). El interés por las letras peninsulares alcanzó, incluso, a la literatura catalana. En marzo de 1908 vio la luz un artículo de Juan Mas y Pi sobre «La poesía catalana. Juan Maragall», incluido en la nueva sección rotulada «Letras Catalanas». El autor de la crónica atribuía a Cataluña un carácter innovador y moderno que contrastaba con «la pacífica y mansa andadura de otras regiones»; reconocía su labor pionera en las traducciones de las literaturas del

1968), que vivió muy de cerca la evolución del modernismo, volvía la vista atrás en su ensayo *La literatura argentina y sus vínculos con España*, donde incluía, con muy buen criterio, un capítulo titulado: «1907»; pues, a su juicio, no podía señalarse «año más significativo para la lírica renaciente de España». Entre las obras que cita para demostrar el esplendor de la lírica española en el año siete, se encuentran, cómo no, las *Poesías* de Miguel de Unamuno, *Aromas de leyenda* de Valle-Inclán, *Alma. Museo. Los cantares* de Manuel Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas* de Antonio Machado, *Baladas de primavera*, de Juan Ramón Jiménez, pero también otros poemarios como *La visita del sol* de Enrique Díez-Canedo –y, junto al libro de poemas, alaba su volumen de traducciones coetáneo, *Del cercado ajeno–*, *Vendimión* de Eduardo Marquina, *Carmen* de Francisco Villaespesa y *La casa de la primavera* de Gregorio Martínez Sierra. Arrieta no desatiende otros frutos de tan granada cosecha, la revista madrileña *Renacimiento*, para la que no escatima elogios especialmente por la hospitalidad que ésta había brindado a los autores hispanoamericanos.

---

Norte europeo y lamentaba el desconocimiento que padecía la literatura catalana en el ámbito hispanoamericano: «Pese a tales ventajas, entretanto, la literatura catalana es casi completamente desconocida entre nosotros. Algunos nombres hizo conocer José León Pagano durante su provechoso viaje de estudio; Rubén Darío nos ha hablado de otros en sus correspondencias de la isla de oro; pero, a pesar de estos esfuerzos, continúa ignorando todo lo mucho y bueno que las letras catalanas guardan para el curioso que llegue a ellas con el afán de investigar y de observar. Pocos conocen entre nosotros el nombre de Jacinto Verdaguer, el místico de los *Cants*, el homérica de *L'Atlàntida*, ese poema colosal y formidable que basta para honrar e inmortalizar una literatura. Pocos saben de la existencia de Narciso Oller, el novelista de la clase media, pintor exacto y fiel de un momento del alma de su pueblo». Mas y Pi añadía, sin esconder su pesar, «A Rusiñol se le conoce por las traducciones de Martínez Sierra; pero a Maragall, al poeta más hondo que España mantiene hoy, podemos confesar con dolor del alma, que se le ignora por completo». (Mas y Pi, 1908, pp. 145-49).

Esta retahíla de títulos culmina, a su parecer, con la feliz coincidencia de que *El canto errante* de Rubén Darío viera la luz en Madrid, también en 1907.<sup>20</sup>

Volviendo al asunto que nos ocupa, el 15 de abril de 1908 (núm. 25) *Nuevos Ritos* imprimió un editorial que hacía balance

---

<sup>20</sup> Escribe Arrieta «También aquel encumbramiento lírico del septenio tuvo su revista originaria, ¡tan fiel a su destino que desapareció al terminar el año! Dirigida por Martínez Sierra, nació en marzo, con el aliento de la primavera, y proclamó en su título el signo de la hora: *Renacimiento*. La entrega, de 134 páginas, revestía el esplendor tipográfico de una empresa holgada. “Somos los poetas, los privilegiados, los que sabemos el secreto de las palabras y de los corazones”, anunció con osadía juvenil; y prometió jubilosamente a su lector: “Sabe que has de escuchar, si nos escuchas, las mejores canciones de la España actual”. El número de octubre, totalmente dedicado a los poetas de aquella actualidad, incorporó, en su lengua, a tres catalanes: Gabriel Alomar, Juan Maragall, José Pijoan; y a cuatro hispanoamericanos residentes en España: el nicaragüense Darío, los mejicanos Francisco A. de Icaza y Amado Nervo, el peruano José Santos Chocano. En el número de julio, Amado Nervo se había ocupado extensamente de Leopoldo Lugones con el propósito de “divulgar en España el nombre de un gran poeta de cultura española, del que en un día no lejano, cuando desaparezcan ciertos resabios y ciertos prejuicios, se ufanará la poderosa y fascinante República Argentina”». (Arrieta, 1957, p. 196). Arrieta consideró que en el rotundo movimiento de apertura hacia las letras españolas hubo un deseo de correspondencia y de gratitud hacia la publicación de Martínez Sierra: «Buenos Aires correspondió a Madrid con una revista no menos amplia en su hospitalidad y llamada a larga y fecunda vida: *Nosotros*. Apareció en agosto y demostró enseguida que el pronombre que le daba título no contenía nada de exclusivo. La literatura española contó en sus páginas con una sección bibliográfica especial; los escritores españoles residentes en el país, como los de la península, las hallaron abiertas y cordiales; se estrenó en ellas la “promoción” literaria argentina posterior al modernismo formal de *Prosas profanas* y cercana al esencial de *Cantos de vida y esperanza*, y afín con el desenvolvimiento y las ramificaciones de la generación española del noventa y ocho, o sea los poetas y los prosistas llamados, por antonomasia, del Centenario» (Arrieta, 1957, p. 197).

del primer año de vida de la revista. El autor del texto presentaba, como futura garantía de éxito, la colaboración de Guillermo Andreve y de Darío Herrera, y como indicio de prosperidad cultural del país, la inminente inauguración del Teatro Nacional: «tratemos de encauzar por la buena senda el entusiasmo que seguramente ha de despertar en nuestra sociedad la inauguración de nuestro Teatro Nacional y hagamos vida civilizada de pueblo culto, haciendo del amor a la belleza y al arte una hermosa religión».

Según hemos podido comprobar, ambas revistas panameñas recibieron ecos difusos del modernismo español, pero no de los nuevos rumbos que, en aquellas fechas, ya estaba experimentando, y la difusión de éste fue muy limitada si lo comparamos con la que tuvo en otras revistas hispanoamericanas del momento. No obstante, creemos que la meta más importante y decisiva de estas publicaciones no era ésta, sino la consolidación de una literatura nacional en ciernes, que ni siquiera era reconocida entre los suyos. No en vano el crítico del editorial antes citado, aludía a las dificultades que habían tenido que afrontar («hemos tenido necesidad de agotar nuestras exiguas facultades haciendo a un tiempo de poetas, de cuentistas, de críticos, de correctores de pruebas»), a los esfuerzos congregados «para engañar a la América, para hacerle creer al Continente que no nos volvemos yankees por minutos, ¡y que en Panamá hay quien se preocupa todavía por el movimiento literario del mundo latino!...». De ahí su queja ante las reacciones recibidas en la propia República –«Indiferencia, sarcasmo, burla», escribe–, y su elogio a las revistas extranjeras que habían acogido y valorado su labor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, Ricardo J. (1910): «Agustín Querol», *Nuevos Ritos*, 57-58, 15 de enero, pp. 35-38.
- ANDREVE, Guillermo (1904a), «Palabras», *El Heraldo del Istmo*, 15, abril, p. 1.
- (1904b): «Un paréntesis», *El Heraldo del Istmo*, 15, agosto, p. 1.
- (1906a): «La suspensión de *El Heraldo del Istmo*, 66, 30 de septiembre, p. 2.
- (1906b): «La mujer seria», *El Heraldo del Istmo*, 61, 15 de julio, pp. 3-4.
- (1907a): «Rubén Darío en Panamá», *Nuevos Ritos*, 20, 15 de noviembre, pp. 460-461.
- (1907b): «Del modernismo», *Nuevos Ritos*, 15, 1 de septiembre, pp. 339-341.
- ANÓNIMO (1904), «3 de noviembre», *El Heraldo del Istmo*, 20, 3 de noviembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1907a): «Palabras», *Nuevos Ritos*, 1, 1 de febrero, p. 1.
- ANÓNIMO (1907b): «Libros y Revistas», *Nuevos Ritos*, 21-22, 1 de diciembre, p. 528.
- ANÓNIMO (1907c): «Libros y Revistas», *Nuevos Ritos*, 16, 15 de septiembre, p. 386.
- ANÓNIMO (1907d): «Libros y Revistas. *Renacimiento*. Madrid», *Nuevos Ritos*, 15, 1 de septiembre, p. 308.

- ARRIETA, Rafael Alberto (1957): *La literatura argentina y sus vínculos con España*, Buenos Aires, Editorial Uruguay.
- AURELIO, Máximo (1904): «Notas artísticas y literarias», *El Heraldo del Istmo*, 22, 15 de diciembre, p. 13.
- CANDAMO, Bernardo G. de (1905): «Un libro de viajes y de poesía», *El Heraldo del Istmo*, 31, 15 de abril, p. 3.
- CARTER, Boyd G. (1968): *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, México, Ediciones de Andrea.
- CELMA, M<sup>a</sup> Pilar (1991): *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo*, Madrid, Júcar.
- DE LA FUENTE, José Luis (1992): «La América Hispana en *El Nuevo Mercurio*», *Studium. Filología*, 8, pp. 131-154.
- DELGADO, Verónica (2008): «España en *Nosotros* (1907-1913)», Raquel Maciucci (dir.), *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-12.
- D'ONALE, Gabriel: «En Voyage», *Nuevos Ritos*, 8, 15 de mayo, p. 172.
- FOGELQUIST, Donald F. (1981): «*Helios*, voz de un renacimiento hispánico», en *El modernismo*, Lily Litvak (ed.), Madrid, Taurus, pp. 327-336.
- FORTÚN, Fernando (1908): «Visión de quietud», *Nuevos Ritos*, 34, 31 de agosto, pp. 8-9.

- GÓMEZ BAQUERO, E. (1905): «*Cantos de vida y esperanza*, por Rubén Darío», *El Heraldo del Istmo*, 42, 30 de septiembre, pp. 8-9.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1991): «Tres revistas colombianas de fin de siglo», *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Banco de la República. Vol. XXVIII, 27, pp. 3-17.
- HISPANUS (1904): «Letras Americanas», *La España Moderna*, 187, 1 de julio, pp. 135-154.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1990): *Mi Rubén Darío (1900-1956)*, Antonio Sánchez Romeralo (ed.), Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez.
- LASERNA, José (1905a): «A fuerza de arrastrarse», *El Heraldo del Istmo*, 31, 15 de abril, p. 4.
- (1905b): «Teatral. Bárbara», *El Heraldo del Istmo*, 34, 31 de mayo, p. 6.
- LASSO DE LA VEGA, Rafael (1907): «Estival», *Nuevos Ritos*, 6, 15 de abril, p. 136.
- (1907): «Elegía triunfal», *Nuevos Ritos*, 14, 15 de agosto, p. 334.
- MARQUINA, Eduardo (1908): «Después del Centenario», *Nuevos Ritos*, 36, 30 de septiembre, pp. 20-21.
- (1910): «For Ever», *Nuevos Ritos*, 60, 15 de febrero, p. 1.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1908): «Historias de almas», *Nuevos Ritos*, 35, 1 de septiembre, p. 24.

- MAS Y PI, Juan (1908): «La poesía catalana. Juan Maragall», *Nosotros*, 8, marzo, p. 145-59.
- MIRÓ, Rodrigo (1996): *La literatura panameña, origen y proceso*, Panamá, Editorial Universitaria.
- MOSQUERA de Martínez, Gloria Luz (1964): *Darío Herrera, modernista panameño*, Madrid, Imprenta Aguirre.
- O' RIORDAN, Patricia (1973): «*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)», *Ábaco. Estudios sobre literatura española*, Madrid, Castalia, pp. 57-150.
- PALMA, Clemente (1905): «Don José Echegaray», *El Heraldo del Istmo*, 37, 15 de julio, pp. 3-4.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto (1962): «Rodrigo Miró», *Revista Iberoamericana*, vol. 28, 54, pp. 287-294.
- RENTERÍA, Avelina (1988): *La literatura panameña a través de sus revistas*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- RUEDA, Salvador (1907): «Arco de Triunfo», *Nuevos Ritos*, 21-22, 1 de diciembre, p. 483.
- (1910): «El arpa de mármol», *Nuevos Ritos*, 62, 15 de marzo, p. 1.
- RUSIÑOL, Santiago (1908): «Un entierro», *Nuevos Ritos*, 33, 15 de agosto, pp. 21-23.
- SAWA, Alejandro (1904): «La muerte de Verlaine», *El Heraldo del Istmo*, 14, 5 de agosto, p. 7.



- SUSTO, Juan A. (1946): «Medio siglo de revistas panameñas», *Revista Lotería*, 60, pp. 20-28.
- TAXONERA, Luciano (1908): «Jacinto Benavente», *Nuevos Ritos*, 24, 15 de enero, pp. 16-18.
- UMAÑA, Rufino (1907): «Unamuno y su libro», *Nuevos Ritos*, 15, 1 de septiembre, p. 22.
- UNAMUNO, Miguel de (1905): «Literatura Hispano-Americana», *El Heraldo del Istmo*, 38, 30 de julio, p. 9.
- VALERA, Juan (1904): «Prosas profanas y otros poemas», *El Heraldo del Istmo*, 12, 12 de julio, pp. 13-14.
- VICTORIA, Nicolás J. (1905): «Don Juan Valera», *El Heraldo del Istmo*, 42, 30 de septiembre, pp. 4-6.
- ZAMACOIS, Eduardo (1905): «Contrastes», *El Heraldo del Istmo*, 25, 23 de enero, p. 4.
- (1907): «Adelina Cruz», *Nuevos Ritos*, 21-22, 1 de diciembre, pp. 507-511.

## LAS HOJAS VOLANTES DEL SIGLO XVI, PRECURSORAS DEL PERIODISMO LITERARIO AMERICANO

Víctor Manuel Sanchis Amat

Universidad de Alicante

### 1. Las hojas volantes del siglo XVI

No era fácil la elección de un tema sobre la historia de las revistas literarias para quienes, como en el caso de quien escribe, siguen líneas de investigación vinculadas principalmente a la literatura virreinal de los siglos XVI y XVII. En este sentido, y dado que la mayoría de trabajos abordarán la variada y fecunda producción periódica latinoamericana de la contemporaneidad, propongo en las próximas líneas una breve lectura inicial de algunos impresos coloniales que hoy no sólo se consideran como los primeros antecedentes del periodismo americano, sino que además se convirtieron, por su formato y por la temática que abordaban, en difusores y generadores de las primeras manifestaciones literarias americanas que se alejaban de los asuntos y las formas de la evangelización o el academicismo universitario.

Las hojas volantes, o volanderas, breves impresos de tema misceláneo que surgieron al amparo de la imprenta para informar de sucesos extraordinarios (Millares Carlo, 1961, p. 394), son consideradas como las primeras manifestaciones del periodismo europeo y americano. Torre Revello, en su conocido trabajo sobre el periodismo en América, las considera “como precursores del verdadero periodismo” (Torre Revello, 1991 p. 161) y las ex-

cluye de su estudio precisamente por una de sus características fundamentales, la de carecer de periodicidad.

Las primeras hojas volantes que se conservan en América datan del siglo XVI y narran dos de los acontecimientos más sonados de la nueva sociedad americana: un terremoto que asoló la ciudad de Guatemala en 1541, en el que perecieron entre otros la esposa de Pedro de Alvarado, y la prisión de uno de los piratas ingleses más temidos en las costas del Pacífico, Richard Hawkins, por una flotilla limeña capitaneada por Beltrán de Castro en 1594.

Tanto la *Relación del espantable terremoto* como las relaciones limeñas difundieron por todo el continente noticias que generaron un tipo de literatura de ficción que construyeron su discurso, al igual que las diferentes Crónicas de Indias, a partir de la intención de difundir la verdad historiográfica. No obstante, ambos textos no sólo filtraron elementos míticos propios de la narrativa de ficción, resquebrajando en cierta medida la circulación de literatura de aventuras, sino que tuvieron una amplia resonancia, como veremos, en la producción literaria de su siglo.

En este sentido, José Carlos Rovira expone en un trabajo de 1999 sobre la persecución del libro y el periodismo americano en el siglo XVIII la evolución de pensamiento de los órganos de gobierno virreinal con respecto a la consideración de la literatura de ficción y de asuntos cuya temática se alejaran de la difusión de la doctrina cristiana, desde la expresa prohibición de “libros de Romance de Historias vanas y de profanidad como son el *Amadís* y otros de esta calidad” de 1531, hasta las palabras del virrey Matías Gálvez, dos siglos después, cuando en una misiva a la corte española del 27 de agosto de 1784, hablando de la reciente publicación de la *Gazeta de México* de Manuel Antonio Valdés, afirmaba que era importante “dar materia inocente en

que se cebe la curiosidad del público” (Rovira, 1999, p. 34; Torre Revello, 1991, p. 165).

Trabajos clásicos como el de Irving Leonard (1953) o el más reciente de Eva María Valero (2010) han demostrado que durante las décadas decisivas de la evangelización circularon por los virreinos esos libros de fábulas y de historias vanas que primero desde España, y más tarde también desde los virreinos, fueron perseguidos por la Inquisición.

Creo que la explicación de la circulación de estas hojas volanderas en los años de prohibición de la literatura de ficción debemos buscarla, además de en la resonancia de las noticias que narran, en la vinculación de estas con la historiografía indiana. Tanto la *Relación* del terremoto como los documentos de la captura de Richard Hawkins vienen a completar capítulos importantes de la conquista, como fueron la muerte de los herederos de Pedro de Alvarado en Guatemala o la confrontación por la supremacía marítima del continente americano.

En este sentido, la publicación de estas hojas volanderas en el siglo XVI, junto con las principales crónicas, que no corrieron la suerte de ser publicadas o se prohibieron rápidamente, nos sitúa ante una de las primeras paradojas americanas: la prohibición de un tipo de discurso de ficción que pudiera desviar de la virtud y el aprendizaje de la fe tanto a los naturales como a los pobladores españoles de Indias que, precisamente, se estaba construyendo en el permitido discurso historiográfico de los cronistas. ¿A partir de qué recursos si no se construyeron los discursos historiográficos de Cortés, Gómara, Bernal, Cervantes de Salazar, Beltrán de Castro o Richard Hawkins? A partir de referentes míticos, literarios, que tenían en la épica y en sus derivaciones, como la novela de caballerías, su máximo exponente (Esteve Barba, 1964).

La diferencia entre el discurso épico y el historiográfico, claro, y de ahí la conveniencia de su circulación, radicaba en la noción de verdad. La confusión, sin embargo, vendrá de la mano de la complicada comprensión de una realidad marcada por unas culturas y una naturaleza diferentes, que provocarán aventuras y sucesos reales que superaban la imaginación de cualquier escritor de ficción. Los cronistas de Indias buscaron en la ficción sus referentes. Y las crónicas de sucesos de la conquista, como las hojas volanderas conservadas, pese al control ideológico y las prohibiciones, alimentaron, como vamos a intentar demostrar, el discurso literario americano.

## **2. El terremoto de Guatemala de 1541: el mal fin de los conquistadores.**

El más antiguo de los impresos volantes conservados en América salió de la imprenta de Juan Pablos en la ciudad de México en el año de 1541 (Torre Revello, p. 161; Millares Carlo, p. 395), y tiene por título, un tanto truculento y bastante significativo, *Relación del espantable terremoto que agora nuevamente ha acontecido en las yndias en una ciudad llamada Guatimala, es cosa de grande admiracion y de grande exemplo para que todos nos enmendemos de nuestros peccados y estemos apercebidos para quando dios fuere servido de nos llamar.*

La relación, firmada por el escribano Juan Rodríguez, narra el desastre natural que los días diez y once de septiembre de 1541 asoló el fuerte de Guatemala que hasta hacía unos meses gobernaba Pedro Alvarado, uno de los capitanes más cercanos a Hernán Cortés en la expedición mesoamericana que acabó con la conquista de la gran Tenochtitlán. El Adelantado había muerto trágicamente meses atrás en una contienda militar al caer su ca-

ballo, y en su casa de Guatemala, la tarde del sábado diez de septiembre, residía su segunda mujer, Beatriz de la Cueva, hermana de la que había sido su esposa, y algunas de sus hijas. La tormenta de agua y piedras fue tanta “que los que lo vimos quedamos admirados” (Toribio Medina, 1911, p. 7), como afirma el escribano. El terremoto sorprendió desprevenidos a los vecinos de la villa, que fueron desbordados por la magnitud del fenómeno. El relato narra la trágica muerte de Beatriz de la Cueva, sus doncellas y una de sus hijas, encerradas en la capilla de la casa. La escena, espectacular, sitúa a la mujer de Alvarado encima del altar, agarrada a una imagen divina y a una de sus hijas pequeñas en el momento en el que la tormenta de piedras arrolla las paredes de la casa, muriendo al instante<sup>1</sup>. Además, la narración introduce elementos ficcionales de carácter fantástico, propios de relatos míticos y épicos que serán aprovechados más tarde por los intérpretes del texto para sus intereses moralizadores. Durante los momentos previos a la muerte de Beatriz de la Cueva y sus doncellas, algunos vecinos trataron de entrar a rescatar a la familia del Adelantado. El testimonio de Francisco Caba sitúa en la misma casa

una vaca, que dice que tenía medio cuerno y en el otro una soga, y que arremetió a él y lo tuvo debajo del cieno dos veces, que pensó morir; y es de creer que era el diablo, porque en los corre-

---

<sup>1</sup> La Relación lo narra en estos términos: “é la desdichada de doña Beatriz, que estaba con sus doncellas y dueñas, é como oyó el ruido y turbillino, fuéle dicho como el agua llegaba á la recámara donde dormía, y levantóse en camisa con una colcha, y llamó sus doncellas que se metiesen en una capilla que ella hacía, y ellas hicieronlo así, y ella se subió encima de un altar, encomendándose con mucha devoción á Dios, y abrazóse con una imagen y con una hija del Adelantado, niña, y la gran tormenta que vino de piedra a dar derecho á la misma capilla, é del primer golpe cayó la pared, y todas las tomó debaxo, donde dieron las ánimas á su Criador (Toribio Medina, 1991, p. 7).

dores andaba tan gran ruido que ponía temor y espanto a los que lo oían; y esta misma vaca se puso en la plaza y no dexaba pasar hombre ninguno a socorrer a nadie (Toribio Medina, 1911, p. 9).

Una relación de este tipo, que buscaba la explicación del fenómeno natural en la ira de dios ("Hémoslo atribuido a nuestros pecados, porque tan gran tempestad no podemos saber de dónde nos vino" (Toribio Medina, 1991, p. 9)) y en la que se narraban otros acontecimientos fantásticos como la repentina aparición de un hombre de raza negra, seco en mitad de la tormenta, para levantar la viga que había sepultado al regidor Francisco López, no podía pasar desapercibida en la ciudad de los conquistadores.

La difusión de la noticia, tanto en México como en España, fue fulgurante. Millares Carlo ofrece en un trabajo de 1961 las noticias bibliográficas más completas acerca de la relación, consignando hasta cuatro impresiones diferentes. La primera, la mexicana de Juan Pablos, en 1541 continúa hoy perdida. No obstante, la noticia se difundió rápidamente por la corte española, donde ya en 1542 se reimprimió el texto que hoy conocemos (Millares Carlo, 1961 p. 399). Además, existe otra edición diferente en la Biblioteca de El Escorial (Millares Carlo, 1961, p. 401) impresa en Medina del Campo por Pedro Castro y otra versión sevillana en la que varían el título y se adorna el texto (Millares Carlo, 1961, p. 403), que muestran el interés que suscitó la noticia del terremoto en los dos continentes.

La relación, tras su publicación en la ciudad de México, cumplió el objetivo principal de este tipo de impresiones, informando a la población, probablemente a partir de lecturas públicas (Díez-Canedo, 2011), del trágico suceso de la ciudad de Gua-

temala. No deja de sorprender, no obstante, que un texto de las características temáticas de la *Relación del espantable terremoto* apareciera en las prensas mexicanas en pleno apogeo de la labor editorial franciscana. No obstante, en una sociedad en construcción como era la novohispana de la década de 1540, cuyo discurso principal giraba en torno a la formación de una moralidad religiosa que combatiera las supersticiones de los nuevos y de los viejos moradores del continente, la noticia del terremoto y sus consecuencias se utilizó por algunos de los intérpretes del texto, marcado ya desde el propio título de la *Relación*, como ejemplo evidente (“para que todos enmendemos de nuestros pecados” (Relación, 1542)) del poder de dios ante los pecados de los hombres.

Aurora Díez-Canedo (2011) ha trabajado algunas de las interpretaciones que la *Relación del terremoto de Guatemala* suscitó entre los principales cronistas de indias, en un interesante estudio que incide en el papel de estas hojas volantes en la distracción de asuntos políticos de mayor trascendencia, como el miedo a posibles rebeliones indígenas como la que supuso la muerte del propio Pedro de Alvarado. Además, el trabajo de Díez-Canedo insiste en el papel generador de discursos literarios de esta hoja volante, sobre todo en las principales crónicas historiográficas novohispanas del siglo XVI, ya que, como decíamos, el suceso afectó a personajes principales de los episodios de conquista y colonización mesoamericana.

Es sintomático observar cómo cada cronista utiliza la noticia del terremoto para justificar aspectos ideológicos muy concretos de las intenciones de sus textos. Bartolomé de las Casas, en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, inaugura la leyenda del mal fin de los conquistadores (Díez-Canedo, 2011) y arremete sin ninguna piedad contra la figura de Alvarado y sus



atrocidades, aludiendo brevemente al suceso del terremoto como demostración de la justicia divina:

Los españoles hacen en ellos grandes estragos y matanzas y tórnanse a Guatemala, donde edificaron una ciudad, la que agora con justo juicio con tres diluvios juntamente: uno de agua y otro de tierra y otro de piedras más gruesas que diez y veinte bueyes, destruyó la justicia divinal (Bartolomé de las Casas, en Díez-Canedo, 2011).

Motolinía, más comedido con la figura de Alvarado, al que caracteriza como persona “próspera y sublimada” (Díez-Canedo, 2011), dedica el capítulo LXIX de los *Memoriales* a resumir la relación del terremoto, de la que tuvo extensa noticia. El franciscano, más preocupado por la significación doctrinal del fenómeno, utiliza la relación para moralizar acerca de determinados comportamientos personales vinculados con la fe de los protagonistas y advertir de las consecuencias. Si bien alaba al Adelantado en las primeras líneas, fray Toribio lanza un ataque velado a Alvarado y a Beatriz de la Cueva por actitudes morales alejadas de los mandamientos de dios y que motivaron la ira divina, como fueron el casamiento del Adelantado con la hermana de su anterior mujer, y el luto desmedido de Beatriz de la Cueva tras la muerte de su marido. Mendieta, en su *Historia eclesiástica indiana* seguirá también la interpretación de Motolinía.

Fernández de Oviedo, en el capítulo III del libro quadragésimo de la *Historia general y natural de las Indias*, por su parte, da buena cuenta del episodio del terremoto de Guatemala. Parece que conoció también de primera mano la *Relación*, y ajeno a los intereses ideológicos impone su visión de humanista ante los hechos que narra: ni el terremoto es un acto de justicia divina:

“Todos estos terremotos e tempestades se causan de las concavidades e cavernas que las tales montañas en sus interiores, e porque son mineros de azufre o de alumbre, e los vientos reinclusos en aquellos vacíos, cuando espiran, revientan e hacen esos daños” (Díez-Canedo, 2011); ni la vaca con la sogá en el cuerno que impedía la entrada a la casa de Beatriz de la Cueva era una manifestación del demonio: “Otras muchas vacas e ganados, con temor de la tempestad vinieron con grandes bramidos a la cibdad (e de éstas me parece a mí que debiera ser esa vaca que les pareció demonio)” (Díez-Canedo, 2011).

Por último Francisco López de Gómara en los capítulos CCVII a CCX de la *Historia General* demuestra conocer la *Relación*, -también leyó Motolinía- y aunque la visión de Alvarado es del todo negativa a lo largo de la obra debido a su enemistad con Cortés, el capellán no entra en este capítulo en ningún tipo de juicio de valor acerca de los hechos y se limita a narrar los acontecimientos. Así, recoge además la noticia de la muerte de Pedro de Alvarado y ante la tempestad en Guatemala, focaliza su atención en el pasaje del terremoto sobre la muerte de Beatriz de la Cueva, el episodio del hombre de raza negra y el de la vaca furiosa con un cuerno y una sogá, cambiando la interpretación sobre la procedencia demoníaca del animal por la explicación, más fantástica todavía, de que la vaca era la transposición de Agustina, mujer del capitán Francisco Cava, cuya madre había sido acusada de hechicería en España y en la Nueva España.

La noticia, además, ha tenido un eco importante en la historiografía guatemalteca posterior, como consigna Millares Carlo (1961, p. 393) a partir de las historias de los franciscanos Antonio de Remesal, Francisco Vázquez y Francisco Jiménez, y del capitán Francisco de Fuentes y Guzmán. Además, en la gran lectura contemporánea del pasado guatemalteco, la que plantea Miguel Ángel Asturias en textos como el de las *Leyendas de Guatemala*,

uno de los elementos míticos con mayor resonancia en la reinterpretación del pasado maya es la fuerza telúrica de la tierra y del volcán (Bellini, 1999, p. 376) que asoló a los habitantes de la región no sólo en 1541, sino también antes, durante la hegemonía maya, y después, a principios del siglo XX, en el país independiente.

### **3. Una de piratas: la captura de Richard Hawkins en las costas del Pacífico.**

Uno de los acontecimientos más sonados de la segunda mitad de siglo XVI en el virreinato del Perú fue la captura por parte de una flotilla española de la expedición inglesa que capitaneaba el corsario inglés Richard Hawkins, uno de los capitanes más temidos de la corona inglesa, participe entre otros acontecimientos de la campaña caribeña de Francis Drake y de las tropas inglesas que derrotaron a la Armada Invencible de Felipe II. A bordo del *Dainty*, en junio de 1593, partió desde las Islas Británicas en otra campaña americana que le llevó a sembrar el miedo en las costas brasileñas, a bordear el continente por el Estrecho de Magallanes y atacar Valparaíso en junio de 1594. Una flotilla capitaneada por Beltrán de Castro, cuñado del virrey del Perú, García Hurtado de Mendoza se enfrentó a la mermada tripulación del *Dainty* durante cinco días. Así lo narra Julio César Santoyo uno de los editores contemporáneos de la carta que Richard Hawkins envió a su padre tras la captura:

El 22 de junio, al cabo de tres días y tres noches de combate, Hawkins tuvo que rendirse, malherido él (“passado un bracço, y el pesqueço, con balas”), y diezmada y malherida también toda la tripulación, el *Dainty*, con tres metros de agua en la sentina, desarbolado y apunto de irse a pique. (...) Como “fue forçoso buscar

algun puerto para aderezar el Daynti”, los españoles remolcaron la nave inglesa, con su capitán y su tripulación, hasta el puerto de Perico, en Panamá, donde llegaron a finales de junio (Santoyo, 2012, p. 1).

A partir de este momento, la noticia corrió rápidamente por el territorio americano, y la entrada en Lima del capitán y su flota, ya en el otoño de 1594, se realizó con honores y grandes festejos por toda la ciudad. La noticia, de nuevo, voló a partir de una serie de breves relaciones que salieron de la imprenta limeña de Antonio Ricardo que regentaban los jesuitas. El propio Beltrán de Castro envió una *Relación* al virrey desde Panamá relatando ampliamente las aventuras de la flotilla española (Toribio Medina, 1906), que parece levantó la ira de los demás participantes en la empresa por el personalismo de los hechos narrados, lo que propició que el virrey encargara a Pedro Balaguer y Salzedo que redactara una síntesis de los hechos y las pasara por las prensas en ese otoño de 1594, cuyo título original fue *Relación de lo sucedido desde diez y siete de mayo de mil y quinientos noventa y cuatro años, que don García Hurtado de mendoza, marqués de Cañete y visorrey y capitán general de estos reinos y provincias del Perú, Tierra Firme y Chile por el Rey nuestro señor, tuvo aviso de haber desembocado por el Estrecho, y entrado en esta Mar del Sur Richarte Aquines, de nación inglesa, pirata, con un navío, hasta dos de julio, día de la Visitación de Nuestra Señora, que don Beltrán de Castro y de la Cueva, que fue por general de la Real Armada, le desbarató, venció y rindió, y de las pervenciones de mar y tierra que para ello se hicieron*. La hoja volante de Balaguer y Salzedo, descrita y editada por Toribio Medina en 1906, difundió por toda la cristiandad la noticia y motivó una larga lista de interpretaciones historiográficas contemporáneas y modernas, entre las que destacan, por ejemplo, relaciones españolas como la de Suárez de Figueroa en 1613 en los *Hechos de*

*don García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete, o la de Fray Reginaldo de Lizárraga, capellán de la primera flota, en Descripción breve de toda la tierra del Perú...*

Pero sin duda, la relación sirvió de fuente documental para una serie de textos literarios, casi todos de carácter épico, como indica Julio César Santoyo (2012, p. 4), de la talla de *Arauco domado* de Pedro de Oña, publicado en 1596, tan sólo dos años después de la noticia o del poema épico de Lope de Vega, *La Dragontea*, de 1598.

Pedro de Oña escribía en 1594 un poema épico sobre la conquista de Chile, en la línea de Ercilla, encargado por la familia del virrey, García Hurtado de Mendoza, ante la ausencia de alabanzas a los méritos del virrey en la Araucana (Bellini, 2002, pp. 17-18). El texto concluye con la profecía de la pastora Llarea, en los cantos XVIII y XIX, que el autor aprovecha para narrar extensamente, al ritmo de las octavas reales, la relación de la expedición de Hawkins y la captura en las costas del Panamá. Pedro de Oña estaba en Lima durante el episodio, e incluso debió conocer a los protagonistas, pero sin duda manejó las hojas volantes que salieron de las prensas de Antonio Ricardo.

También conoció las relaciones de 1594, además del *Arauco domado*, Lope de Vega (Sánchez Jiménez, 2007), quien en 1598 publica en Valencia *La Dragontea*, poema épico en diez cantos que narra las aventuras de los piratas ingleses, Francis Drake, John Hawkins y Richard Hawkins en América “exponer el rencor que el pueblo sentía contra Inglaterra y contra las expediciones piratas que alteraban la buena marcha de las flotas a Indias” (Zamora Vicente, 1961, p. 151).

Además de estos dos testimonios conocidos, existen varios poemas coloniales más que se hacen eco del episodio de la pri-

sión de Hawkins. Por un lado, el poema épico titulado *Armas Antárticas*, compuesto por Juan de Miramontes Zuázola, entre 1608 y 1615 (Rodrigo Miró, 1976, p. XVIII). Este militar español, del que apenas sabemos algún dato biográfico, fue alférez en la expedición de Diego Frías contra el pirata John Oxenham, aventuras que junto a las campañas de Pizarro y Almagro, plasmó en este extenso poema épico, en el que también narra (estrofa 1180 y ss.), como acción secundaria, la captura de Hawkins por Beltrán de Castro.

Además, existen noticias del episodio en la parte V de la *Continuación de la Araucana* (1597), de Diego Santisteban Osorio y en los textos del siglo XVIII de Luis Antonio Oviedo y Herrera, *Vida de la esclarecida virgen Santa Rosa de Santa María, natural de Lima y patrona del Perú* (1711) y en el canto V de la *Lima fundada o conquista del Perú* (1732 de Pedro de Peralta Barnuevo (Carla Almanza, 2009, p. 306 ).

La historia de Hawkins, además, es el asunto principal de otro poema épico colonial, coetáneo al de Juan de Miramontes, conocido como *Beltraneja* o *La victoria naval peruntina* de tono satírico, que se trata, como afirma Carla Almanza, de:

una sátira de la victoria obtenida por el noble español Beltrán de Castro y de la Cueva frente al corsario inglés Richard Hawkins en el puerto del Callao en 1594. El autor condena la validez del triunfo de Castro, debido a las circunstancias que lo favorecieron y, sobre todo, al apoyo que le brindó García Hurtado de Mendoza (Carla Almanza, 2009, p. 288).

El texto, asociado a Mateo Rosas de Oquendo, pertenece a un códice manuscrito de 1631. Consta de más de 700 versos burlescos, y frente a la seriedad de los testimonios históricos de la

épica virreinal, el anónimo poeta utiliza la prisión de Hawkins para denigrar y parodiar el género épico, que tras la publicación de *La Araucana* había tenido una extensa nómina de continuadores.

Además de las versiones castellanas, contamos también con testimonios del episodio narrados por los piratas capturados. El propio Richard Hawkins, “mozo, gallardo, próspero, valiente, / de proceder hidalgo en cuanto hacía, / y acá, según moral filosofía, / dejado lo que allá su ley consiente, / afable, generoso, noble, humano, / no crudo, riguroso ni tirano” (Pedro de Oña, 1918, p. 623), malherido y apresado en el galeón San Andrés, en el puerto de Perico, escribió una carta a su padre, John Hawkins, fechada el 6 de agosto 1594, en la que, como hiciera Colón, narra el fracaso de su expedición y pide ayuda para un posible rescate. La carta fue rápidamente traducida e impresa por Antonio Ricardo (Santoyo, 2012) como otra hoja volante que circuló por Lima y completó la narración del episodio. La flota de Hawkins fue juzgada por el nuevo inquisidor del Perú, ávido de proezas, y Richard Hawkins fue deportado a España, donde fue liberado después del pago de un rescate millonario. Antes de su muerte, en 1622, escribió su propia relación del viaje, titulada *The observations of sir Richard Hawkins, knight, in his voyage into the South Sea, Anno Domini, 1593, London*.

¿Y cómo no pensar en la historia de Hawkins, en la de Drake y las demás aventuras entre piratas en los mares del Sur como inspiradoras de la narrativa de piratas y de aventuras de la literatura moderna? Aventuras como las de Robinson Crusoe, los piratas de Scott, de Salguieri, de Byron, de Stevenson, cuyo protagonista en *La isla del tesoro* se apellida Hawkins, o la narrativa hispanoamericana de piratas surgida en el siglo XIX, con títulos como *La novia del hereje*, de Vicente Fidel, *El filibustero* (1851), de Justo Sierra, *El pirata*, de Márquez Coronel, *Los piratas del golfo*

(1869) de Vicente Riva Palacio o *Los piratas de Cartagena* (1885), de Soledad Acosta de Samper (Benito Varela, 1982, pp. 17-18), insertaron en el imaginario literario contemporáneo temas e historias que habían tenido su fundamento histórico en hojas volanderas como las que salieron de la imprenta limeña de Antonio Ricardo en 1594.

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALMANZA, Carla (2009), "Beltraneja y Francisco Pacheco: nuevo apógrafo de un cuestionado poema satírico", *Lexis*, vol. XXXIII (2), pp. 287-322.

BELLINI, Giuseppe (1999) *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Roma, CNR / Bulzoni Editore.

BELLINI, Giuseppe (2002), «En los albores de la visión de Chile: Valdivia, Ercilla, Oña», *Quaderni Ibero-Americani*, 92, 2002.

DÍEZ-CANEDO FLORES, Aurora (2011) "Septiembre de 1541: un desastre en Guatemala. De la *Relación* a la historiografía del siglo XVI", *e-Spania* [En ligne], 12 | décembre 2011, mis en ligne le 23 novembre 2011, consulté le 02 septembre 2012. URL : [<http://e-spania.revues.org/20786> ; DOI : 10.4000/e-spania.20786]

MILLARES CARLO, Agustín, "El terremoto de Guatemala de 1541. Notas bibliográficas", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, n° 3-4, julio-diciembre de 1961, p. 393-404, p. 395-397.

OÑA, Pedro (1918), *Arauco domado*, Chile, Imprenta universitaria.



ROVIRA SOLER, José Carlos (1999), *Varia de persecuciones en el siglo XVIII novohispano*, Roma, Bulzoni.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ (2007), "Introducción", en Lope de Vega, *La dragontea*, Madrid, Cátedra.

SANTOYO, Julio César (2012), "Carta de Richard Hawkins, en traducción anónima (1594). La primera traducción español-inglés en América", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [http://www.cervantesvirtual.com/obra/carta-de-richard-hawkins-en-traduccion-anonima-1594-la-primera-traduccion-ingles-espanol-impresa-en-america/], a partir de Consuelo Gonzalo García, Pollux Hernández (coords.), Corcillum: estudios de traducción, lingüística y filología dedicados a Valentín García Yebra, Madrid, Arco/libros, 2006, pp. 577-581

TORIBIO MEDINA (1911), *Imprenta en México*, Santiago de Chile, casa del autor.

TORIBIO MEDINA (1906), *Un incunable limeño hasta ahora no descrito*, Chile, Imprenta Elzeviriana.

VARELA, Benito (1982), *Evolución de La novela hispanoamericana del siglo XIX*, Madrid, Cupsa.

ZAMORA VICENTE (1961), *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid, Gredos.

RODRIGO MIRÓ (1976), "Introducción", en Juan de Miramontes y Zuázola, *Armas antárticas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho

ESTEVE BARBA (1964), *Historiografía indiana*, Madrid, Gredos.

LEONARD, Irving (1953), *Los libros del conquistador*, México, FCE.

VALERO, Eva María (2010), *Tras las huellas del Quijote en América*, Roma, Bulzoni.

TORRE REVELLO, José (1991), *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, México, UNAM.

## LECTORAS IN FABULA: EL MODELO DE PÚBLICO FEMENINO EN LA MODA DE ALBERDI

Amanda Salvioni

Università di Macerata (Italia)

El estudio de las revistas culturales ha ganado en los últimos años un espacio central en literatura académica relativa a la historia de las ideas o a la historia cultural, y de ahí ha pasado a ocupar nuevos ámbitos de investigación también para la sociología y finalmente para la crítica literaria. A partir del impacto del estudio de Jürgen Habermas acerca de los cambios estructurales de la esfera pública y la opinión civil, y de las tesis de Benedict Anderson sobre el rol de los impresos en la formación de las comunidades nacionales imaginadas, el campo mismo de los estudios literarios ha cambiado sus enfoques de lectura de los periódicos culturales, poniendo de relieve las diversas dimensiones textuales implicadas en ellos.<sup>1</sup> Dichos enfoques se han multiplicado a partir de las contaminaciones epistemológicas derivadas del diálogo con las corrientes de las ciencias humanas renovadas en las últimas décadas: se han estudiado, por ejemplo, los regímenes discursivos (en perspectiva foucaultiana); las condiciones materiales de producción (según las líneas sugeridas por historiadores como Roger Chartier o sociólogos como Pierre Bourdieu); la formación de los cánones o de las culturas literarias (investigada por la sociocrítica latinoamericana en los '90, como

---

<sup>1</sup> Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, México, Gustavo Gili, 1986 [1962]. Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, F. C. E, 1993 [1983].

reacción a la obra de Harold Bloom y luego de la incorporación de los estudios culturales y postcolonialistas a la agenda crítica continental); las relaciones entabladas entre distintos sujetos y discursos (según sugiere el análisis crítico del discurso y otras perspectivas transdisciplinarias), etc. En un marco teórico tan vasto y articulado, cabe señalar que el enfoque elegido aquí solo intenta leer un periódico históricamente relevante como *La Moda*, ya no como *documento*, para fundamentar investigaciones historiográficas, sociológicas o culturales en sentido amplio, sino como *texto*, en tanto objeto pasible de ser analizado a partir de las competencias y de las categorías de la crítica literaria. En particular, se quiere analizar la constitución de un lector implícito que nunca logra estabilizarse en un modelo coherente y plausible, sino que sufre modificaciones constantes debidas menos al choque real con los lectores empíricos, que a las contradicciones internas al sistema de valores que lo determinan.

Dicho enfoque postula la existencia de factores inmanentes de coherencia y cohesión textual que van más allá de lo fragmentado y multiautorial de una publicación periódica: factores tales como los estrechos vínculos semánticos existentes entre los artículos y apartados de la revista; la clara intencionalidad expresiva; la proyectualidad estética; las líneas de desarrollo lógico del discurso unificador, etc. Dos circunstancias extratextuales autorizan esta perspectiva de análisis: la primera, que *La Moda* es una revista publicada por un periodo cuya breve duración (los últimos dos meses de 1837 y los primeros cuatro de 1838) supone cierta uniformidad en las condiciones materiales de producción; la segunda, que es una revista escrita por un grupo de publicistas muy homogéneo, los jóvenes románticos rioplatenses, entre los cuales prevalece la voz reconocible y reguladora de un solo autor, Juan Bautista Alberdi. Ahora bien, no es difícil demostrar que la mayor preocupación de los redactores a lo largo de la publicación reside, justamente, en definir, constituir y moldear vir-

tual y concretamente su propio público lector. No solo porque la gran mayoría de los artículos publicados pertenecen al género que hoy llamaríamos crítica periodística, cuya finalidad es la de educar el gusto del público, sino porque *La Moda* nace justamente para formar, o inventar, un público lector, premisa necesaria a la existencia de una sociedad civil reguladora del Estado. Es notable como ese objetivo deja pasar en segundo plano la transmisión de los contenidos específicos y caracterizantes de la revista: esto es, la música, la poesía, la literatura y las costumbres nacionales, tal como aparecen enumerados en el frontispicio. “Venga la habitud de léer, y despues la regla de esta habitud”, es el sencillo y elocuente propósito enunciado por los redactores en el prospecto publicado en el n.1, el 18 de noviembre de 1837; un propósito que parece otorgar a la lectura un valor propedéutico absoluto, cualquiera que sea su contenido. Aunque quede por demostrar la efectiva escasez de lectores en el Buenos Aires de la época,<sup>2</sup> en la revista emerge con frecuencia la desazón de los autores ante “nuestra poca habitud de escribir y leer. Se puede de-

---

<sup>2</sup> Hernán Francisco Pas cita el cálculo de Sarmiento acerca del número de posibles lectores de *El Zonda*, en San Juan: “De éstos [30.000 habitantes], los 25.000 no saben leer: corriente, quedan 5.000. De éstos, 4.000 se les ha olvidado por falta de ejercicio o, lo que es lo mismo, porque no se había publicado nuestro periódico. De los mil que quedan a 600 no les importa nada de lo que nosotros escribamos. Pero aún quedan 400, de éstos que nos quiten 200, aquellos que quieran reducir al último apuro nuestro cálculo (...) siempre quedan a nuestro favor 200 personas que puedan leer. Ahora les damos de barato 150 que pedirán prestado el periódico, porque no vale lo que cuesta porque no sirve sino para el momento en que se lee por primera vez, siempre nos quedarían quienes no quieran, 50 lectores escogidos”, *El Zonda*, N° 1, San Juan, Sábado 20 de julio de 1839, pág. 1, col. 2. Citado en *Literatura, prensa periódica y público lector en los procesos de nacionalización de la cultura en Argentina y en Chile (1828-1863)*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, p.64. Consultado en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.356/te.356.pdf>.

cir, que con la revolucion hemos empezado a aprender una y otra cosa, y nos dura todavia la antipatia por la pluma y los libros".<sup>3</sup> Lo cierto es que la presencia de un público lector es, para los redactores de la revista, la mera *conditio sine qua non* de su propia existencia en tanto clase letrada y enunciativa de un mensaje dirigido a la nación. En este sentido, *La Moda* no es solo un texto que postula su propio lector modelo (como hace, por otra parte, cualquier texto, según la conocida tesis de Umberto Eco, evocada en el título de esta ponencia<sup>4</sup>), sino que pretende plasmarlo, digámoslo así, ontológicamente...

En suma, *La moda* nace para educar a la lectura sujetos sociales que se suponen distantes del círculo estrecho de letrados que constituyen, hasta ese momento, los únicos interlocutores de un grupo que se habla a sí mismo. Como se verá, su proyecto pedagógico termina por chocar no tanto contra la sordera de un pueblo que se resiste a ser educado y a leer, sino contra las contradicciones insalvables de la ambigua noción de público adoptada por los publicistas: una noción aparentemente funcional en el plan abstracto de la especulación, pero que muestra todas sus fallas en el momento mismo en que se convierte en mensaje verbal repetido y socializado por medio de un periódico. En ese afán de dar forma a una esfera pública, las mujeres juegan un rol de primera importancia, siendo las principales destinatarias explícitas de la revista, junto con otra entidad no mejor definida: la juventud.

---

<sup>3</sup> *La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres*, Edición facsimilar al cuidado de José A. Oria, Academia Nacional de la Historia, Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1938, n.7, 3 de enero de 1838. De ahora en adelante, los artículos citados se referirán a esta edición y, de ser posible, el número y la fecha correspondientes se indicarán entre paréntesis después de la cita (la fecha se indicará solo en la primera mención de un mismo número).

<sup>4</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981 [1979]

Cualquier indagación acerca de las relaciones entre prensa periódica y cultura literaria durante la primera mitad del siglo XIX en Hispanoamérica, y especialmente en Argentina, parte del presupuesto que la generación romántica alienta por primera vez de manera programática la expansión del público lector femenino. En general, la prensa romántica en Europa se muestra particularmente atenta a las demandas de un público lector diversificado, en el que irrumpe la figura de la mujer, así como la del lector no “culto” o “positivo”; de esa manera, responde a las transformaciones sociales operadas por la primera revolución industrial y a los cambios de hábito generados por los nuevos modos de producción, sobre todo en lo que se refiere a la distribución del ocio y a la expansión del tiempo dedicado a la lectura. En la Argentina, la preocupación para la instrucción de la mujer –evidente en las páginas de *La Moda*, pero también en los artículos de Sarmiento para *El Zonda* y *El Progreso*<sup>5</sup>– revela que la generación romántica advierte no solo la necesidad de ampliar el espectro de sus lectores incluyendo al público femenino, sino también la urgencia de ejercer un control sobre las prácticas de lectura de la mujer. Si a la mujer se le reconoce un rol central en la nueva sociabilidad de la nación en ciernes, también se advierte una mayor necesidad de orientar sus gustos, encauzar sus intereses y condicionar su conducta. Sin embargo, más allá de la evidencia del dato estadístico acerca de la efectiva constitución de un público de lectoras en el Buenos Aires de los años 30 –corroborable, por ejemplo, por la existencia de revistas especializadas y explícitamente dirigidas a mujeres; por el desarrollo de géneros textuales como el folletín; o por los datos cuantitativos acerca de la circulación de libros y periódicos– interesa aquí des-

---

<sup>5</sup> Véase, Susan Hallstead, “Políticas vestimentarias sarmientinas: tempranos ensayos sobre la moda y el buen vestir nacional”, *Revista iberoamericana*, V.LXX, n.206, ene-mar 2004, 53-69; y Baltar, Rosalía, “Las lectoras en el “Zonda” de D. F. Sarmiento”, *Actas de las X jornadas psicoanalíticas*, Mar del Plata, UNMdP/Pedro Suárez, 2007, pp. 32-27.

tacar la constitución de una lectora imaginada, o más bien deseada, que constituye una de las múltiples facetas de la figura femenina, sumamente contradictoria, elaborada por los románticos argentinos en esos años.

En vísperas del Terror rosista, hacia el final de los años 30, cuando ya van menguando las posibilidades de negociación con el régimen, la joven generación de letrados argentinos que se prepara al combate y a la proscripción, inicia un proceso de elaboración de nuevos significados de lo femenino, organizados en torno a dos polos semánticos: el de la lucha política y el de la reforma social. Por un lado, en un plano puramente simbólico, la mujer se vuelve metáfora de un nuevo modo de concebir la ciudadanía, la identidad y la lucha para imponer un modelo de Nación. La generación del 37, que muchos llaman la generación femenina, utiliza metáforas de feminidad para reformular su propio rol en la conquista del poder en la historia nacional.<sup>6</sup> La representación de figuras femeninas emblemáticas en obras de autores como Esteban Echeverría, o José Mármol, pone en escena nuevos recursos de resistencia contra la tiranía – emocionales, verbales y corporales – encarnando una nueva función heroica. Las protagonistas femeninas, lejos de referirse a la posibilidad de un concreto compromiso social y político de la mujer, cumplen la función de denunciar la opresión sufrida, en la realidad, por los hombres románticos, liberales y republicanos bajo el régimen de Rosas.<sup>7</sup> Por el otro lado, en un plano especulativo, las mujeres se

---

<sup>6</sup> Véase el ya clásico estudio de Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, especialmente p.35 y siguientes.

<sup>7</sup> Es la tesis enunciada por Nathalie Goldwaser en “Écrire la femme, représenter la nation. La génération de 1837 argentine”, *Aspects*, n.3, 2008. La mujer escrita, en tanto *excusa* e *intrusa* del discurso de los románticos, permite transformar la literatura poética en una literatura política, sin que ésta se constituya en discurso emancipador de la mujer. “Les femmes dans les



convierten en instrumentos ideales para la realización del modelo republicano que la Joven Argentina se prepara a implementar tras la derrota del tirano. A tales efectos, las *niñas* y las mujeres del pueblo se vuelven objeto de una pedagogía social cargada de urgencias y contradicciones. El afán pedagógico del que son destinatarias en la prensa cultural y en la literatura, deposita en las mujeres republicanas uno de los pilares del progreso y de la civilización nacional, principalmente en su rol de madres y primeras educadoras de los nuevos ciudadanos.<sup>8</sup> En este sentido, tal como aparece en los impresos periódicos románticos de carácter cultural, la inclusión de la mujer en el público lector no sería sino la premisa teórica necesaria al cambio social que requieren los ideales republicanos.

En ese marco de representaciones fuertemente simbólicas de la mujer romántica, la lectora deseada por los redactores de *La Moda* es, ante todo, una mujer “sansimoniana”. En los primeros números de la revista, una clara estrategia de *captatio benevolentiae* dirigida al público femenino de la proto-burguesía porteña, retrata a las mujeres argentinas como las más hermosas del mundo, trazando un modelo de belleza democrática que corresponde al ideal inspirado por la doctrina socio-política de Saint-Simon, hecho de sencilla elegancia, modestia y falta de afectación, sumadas al dominio de habilidades materiales que concurren a la pública utilidad. El n.2, del 25 de noviembre de 1837, redactado en su totalidad por Juan Bautista Alberdi, se abre con un cuadro costumbrista que introduce este ideal femenino:

---

textes –soit forme symbolique, soit prétexte- remplissaient la fonction de dénoncer l’oppression et l’exclusion dont souffraient, dans la réalité, ces hommes romantiques, libéraux, républicains, sous le régime du despotisme”, p.106.

<sup>8</sup> Véase el imprescindible estudio de Graciela Batticuore, *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina:1830-1870*, Buenos Aires, Edhasa, 2005, en particular, p.13.

“Nunca las porteñas son mas graciosas; y es porque no intentan serlo; su facil peinado, su lijero traje, su franco y noble porte, les da mas que nunca aquella rara gentileza que los extrangeros las han concedido sobre todas las mugeres del mundo”. El modelo sansimoniano se concreta explícitamente en una señorita de la alta sociedad porteña, protagonista del artículo siguiente: “Habria podido servir de modelo [...] la señorita M.A.B. como se presentó en el Retiro el último domingo. La noble simplicidad de su porte y su rara posesión del caballo, acababan por hacer de ella una belleza perfectamente sansimoniana.” La mención a la mujer sansimoniana como modelo femenino forma parte del bagaje filosófico alberdiano, ecléctico, audaz y convencional a un tiempo, en el que Saint-Simon, inspirador de una filosofía positiva que predica el acercamiento científico a los problemas sociales, es aprovechado en su parte político-económica, en tanto teorizador del fomento de la producción y del mejoramiento de la situación del pueblo, y en tanto enunciador del fundamento utópico de la justicia distributiva como base de la reforma social. Si bien es cierto que en el n. 7 de *La moda* se afirma: “Declaramos que no somos sansimonianos”, también hay que tomar en cuenta, como ya notaba José Oria, que “la revista resulta casi siempre lo contrario de lo que pretenden sus redactores”.<sup>9</sup> En términos generales, por más que haya sido objeto de revisiones y debates, el sansimonismo de Alberdi se manifiesta, en *La Moda*, como la idea de una reforma social cuyo corazón es la regeneración de los vínculos del individuo con la sociedad por medio de costum-

---

<sup>9</sup> José A. Oria, *La Moda. Un periódico representativo. 1837-1838*. Prólogo a la edición facsimilar publicado por la Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1938, s.n.p. Por otra parte, el intento divulgativo de las tesis de Saint Simon se hace explícito al final del mismo artículo cuyo exordio declaraba la no pertenencia al movimiento sansimoniano: “Diremos lo que queria, lo que ha hecho, lo que ha producido este osado y poderoso reformista de nuetsro siglo, que quien sabe si no acaba tomando su nombre.”, “Saint Simon”, n.7, 3 de enero de 1838.

bres bienhechoras y positivas. En 1837, el programa alberdiano consiste en un un reformismo social civilizador totalmente proyectado hacia el futuro, que apunta a perfeccionar el orden social como premisa fundamental para la reforma constitucional del Estado y para el advenimiento de una época áurea de la historia nacional. Una época áurea que bien podría identificarse con la nueva *etapa orgánica* de la historia occidental preconizada por Saint-Simon. Como Alberdi afirmarí en el *Fragmento preliminar al estudio de derecho*: “Digamos con Saint-Simon:- La edad de oro de la República Argentina no ha pasado: está adelante: está en la perfección del orden social. Nuestros padres no la han visto: nuestros hijos la alcanzarán un día: a nosotros nos toca abrir la ruta.”<sup>10</sup> Ahora bien, en este marco teórico que dibuja la agenda generacional como un conjunto de tareas constructivas y pedagógicas, el programa de *La Moda* consiste en imaginar e importar nuevas costumbres para la Nación, entendiendo por costumbre tanto las inclinaciones y usos que forman el carácter distintivo de una nación – el *gentium mores* – como las prácticas que adquieren fuerza de ley en virtud de su uso y del reconocimiento colectivo de sus beneficios – *Jus consuetudine firmatum* –. Esta segunda acepción se desarrolla hasta llegar a la la concepción de las costumbres como “código vivo”, descuidada, hasta ese momento, en favor de los códigos abstractos de la política, porue “en las costumbres de un pueblo es donde verdaderamente reside su consi-tución” (n.20, 31 de marzo de 1838). Entre las costumbres que la revista se propone propagar, destaca el hábito de la lectura. Sin embargo, el programa alberdiano, que constituía una interpretación de los ideales del Salón Literario que acababa de cerrarse, no tiene a menos el ocuparse de costumbres aparentemente frí-

---

<sup>10</sup> Juan Bautista Alberdi, *Fragmento preliminar al estudio del derecho* [1837], en *Obras Completas*, vol.I, Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna nacional, 1886, p.116.

volas como la moda. La lección de Tocqueville había sido aprendida rápidamente:

M. Tocqueville ha conseguido dar una cuenta fiel de todos los fenómenos sociales que presentan los Estados Unidos [...] La democracia resalta allí tanto en los vestidos y en las maneras como en la constitución política de los Estados. [...] De modo que una moda, como una costumbre, como una institución cualquiera, será para nosotros tanto más bella, cuanto más democrática sea en su esencia, es decir, cuanto más sobria, más simple, más modesta fuere. (n.3, 2 de diciembre de 1837)

La moda, que en los Estados Unidos es un epifenómeno de la democracia, en la Argentina debe ser un instrumento reformador capaz de imponer el modelo democrático. Se revierte, de ese modo, la normal relación entre la identidad nacional, las instituciones y los hábitos, otorgando a éstos últimos un valor preparatorio de las primeras. Dicho instrumento reformador se encuentra depositado en las manos de las "bellezas sansimonianas" que habitan los hogares nacionales. En ese marco filosófico, la lectora imaginada por Alberdi resulta ser un poderoso agente de transformación. Dicho sea de paso, los redactores de *La Moda*, devotos cultores del modelo femenino sansimoniano, parecen no advertir que la evolución de ese modelo, descarriado de sus propósitos originarios, empieza a manifestarse en Europa con fuertes caracteres de disidencia. Desde 1831, las teorías sansimonianas por mano del Père Enfantin, que escribía desde el periódico *Le Globe*, se vuelven cada vez más atrevidas. La doctrina feminista de la secta sansimoniana había empezado su camino hacia una escabrosa revolución de las costumbres sexuales que en Francia le valdrían su condena judicial.

Los llamados a la responsabilidad civil de la mujer y a su rescate social, inspirados por el feminismo sansimoniano, son numerosos. Quizás sea más interesantes citar los que remiten a fuentes textuales precisas, como el mismo Saint-Simon en "Retrato moral de una niña" (n.8, 6 de enero de 1838), donde el filósofo francés exalta las hábitos laboriosos y modestos de la mujer, o el caso de "Destino social de la muger" (n.6, 23 de diciembre de 1837), fragmento de la *Epistola di Michele Landò ai govani italiani*, un pamphlet escrito por el actor dramático y patriota mazziniano Gustavo Modena, probablemente conocido por Alberdi gracias a la presencia en Buenos Aires de Giovanni Battista Cuneo en los años 30. El texto está embebido de sansimonismo: "hermanos, disponeos a reparar una injusticia, Honor a la muger, [...] La muger desconoce su destino, creyéndose nacida solo para obedecer: dadla la conciencia de sí. [...] Adestrad a vuestro Angel de amor a que os ciña la espada [...] Sublime será la generación que haya mamado el entusiasmo y el amor en el seno materno". En realidad, a la elaboración de esa doctrina social feminista, exhibida con desenvoltura en la revista, concurren piezas de un mosaico ideológico hecho de fragmentos de la cultura europea postrevolucionaria, que aplicaba a la mujer, polemizando a menudo contra los Philosophes, los principios de igualdad social gestados en el seno de la Ilustración misma. En "Al bello sexo" (n.5, 16 de diciembre de 1837), por ejemplo, Jacinto Peña llega a sumar al utopismo sansimoniano, sin citar su fuente, la conocida tesis de Mary Wollstonecraft acerca del matrimonio como forma de prostitución legalizada.

Profundamente influido por la lectura de Tocqueville, quien le provee un modelo socio-político vigente de "costumbres democráticas", Alberdi se detiene con horror en la constatación de la persistencia, en Argentina, de hábitos premodernos, "coloniales", o simplemente "viejos", que constituyen otros tantos obstáculos a la definitiva emancipación y democratización del

país. Hábitos y costumbres que reflejan el rostro oculto y deforme de la sociedad argentina, que es preciso erradicar. En ese sistema de pensamiento esbozado por Alberdi, la mujer encarna una doble función y es, al mismo tiempo, instrumento de cambio – en tanto dócil discípula de la nueva pedagogía social auspiciada por Saint-Simon – y espécimen del rostro deformado de la patria – en tanto portadora de costumbres y valores vinculados al Viejo Régimen. Al lado de la mujer imaginada por los románticos argentinos, suma de virtudes civiles y morales, se encuentra otra mujer ideal, reverso negativo de la primera y símbolo del retraso social y cultural del país. La lectora modelo que el texto postula se va conformando como un ser que oscila entre esos dos extremos: de un lado, el ideal positivo de la belleza sansimoniana, y del otro, el ideal negativo e iperrealista de la mujer común y corriente. Esa mujer inculta, superficial e inútil para la sociedad, es la protagonista de numerosas sátiras de costumbres, un género específico, establecido en *La Moda* y retomado de Larra, pensado para la creación de “tipos ideales de fealdad social [presentados] como otros tantos escollos de que deba huirse”; un género que obedece al principio de la doble idealización: “Es menester idealizar lo ridículo, lo mismo que lo perfecto para alejarse de lo uno, y acercarse de lo otro” (n.4, 9 de diciembre de 1837). La mujer común carece por completo de intereses culturales: “Guárdese U. de hablar, si sabe hablar, de literatura, ni de artes, ni de cosas de intereses generales, que aquí ni se sabe ni se quiere saber de eso, entre las Señoras: eso es bueno para las francesas. Quién las mete a las mugeres a camisa de once varas? Las mugeres no deben saber hablar sino de modas, y de las otras mugeres.” (“Reglas de urbanidad para una visita”, n.3). La mujer común es una mala lectora de malas lecturas: “Persuadida que su principal condicion es agradar [...] ojea rápidamente una insignificante novela” (“La mujer”, n.19, 24 de marzo de 1838). Finalmente, la mujer común pone los intereses materiales por

sobre el bien público y da vida a un personaje cómico que responde al sugerente nombre de Doña Rita Material:

Ud. Debe conocerla: es una señora de regular estatura, regordetona, blanca ella, frente chica, estrecha; cara musculosa, inmobil, prosaica; ojos diáfanos que muestran, sin poesía y sin misterio, un fondo mas material y mas mudo que la porcelana; sencilla ella, naturalota, que de todo se rie á carcajada suelta; con mas de diez hijos; no sabe leer, ni escribir, ni lo echa de menos; no hay forma de hacerla pronunciar palabra que no denote la cosa mas material; dice *replubica* por república, *treato* por teatro. [“Da. Rita Material”, n. 12, 3 de febrero de 1838]

La pluma censora de Alberdi se sirve de este personaje femenino para establecer una distinción entre lo *público*, como esfera reguladora del estado, y el fuero ilegítimo de la *masa*, esto es, la fuerza ciega e inmoral del conformismo social:

El mundo, es decir, la multitud, hace la verdad y la justicia. No se cure Ud de indagar si una cosa es cierta y buena en sí, con tal que la multitud la observe. Yo no sé si esto será progresivo, porque no sé lo que es el progreso. Pero sí sé que así lo pasará Ud. gorda, contenta y en paz con todo el mundo: y lo que importa es vivir gorda y contenta, aunque arda Troya. ¿No es verdad, comadre?

- Cabal, compadre.

- Pues, ¿no lo decía yo?

La dialéctica alberdiana integra dos polos femeninos opuestos y complementarios: la mujer inculta sería la *pars destruens* de su programa regenerador, al tiempo que la mujer san-simoniana es su *pars construens*. La lectora deseada está ubicada en una posición intermedia, y es imaginada en el acto de aspirar a aproximarse al polo positivo de esa representación. Queda claro, sin embargo, que si bien ella actúa como lectora implícita, el mensaje no está dirigido a ella, o, por lo menos, no es ella la única destinataria del texto. A través de su función mediadora, los redactores están dialogando con el poder y con esas fuerzas sociales y políticas capaces de subvertirlo, reales destinatarios de la crítica social y de su contraparte utópica. Ese subtexto político se hace evidente cuando la figura femenina es usada claramente como metáfora de la nación. Si la patria es, en el tejido metafórico del texto, un “desierto”, la mujer argentina no es sino su digna habitante: “Su razón inculta es semejante a la flor del desierto”. Pero la Nueva mujer, o sea, la “hija de la república” está destinada a otra misión: “Destinada a formar las costumbres de una nación nueva, debe unir la sencillez a la elegancia, debe aspirar al desarrollo completo de todas las facultades con que la ha dotado la naturaleza.” (“La muger”, cit.).

La “lectora in fabula” de *La Moda*, además de obedecer al sistema de símbolos y valores atribuidos por los románticos a lo femenino, se encuentra en la encrucijada de otras categorías sumamente problemáticas para el grupo de redactores, Alberdi *in primis*: la categoría de *público*, que abarca las difusas y contradictorias nociones de opinión pública, pueblo y masa; y la de *lectura*, práctica al mismo tiempo individual y social, libre y programada, elitaria y popular.

“Sociedad, multitud, muchedumbre, masa, gente, pueblo, vulgo, populacho, plebe, público: éstos y quizá algunos más son los términos con que la élite letrada evaluaba y medía el espectro



del campo social de lectura.”<sup>11</sup> Hernán Francisco Pas da cuenta, con esta enumeración, no solo de la variedad terminológica usada por los románticos para referirse al público, sino de la sustancial polisemia de la noción de opinión pública elaborada en el Río de la Plata a mitad del siglo XIX, subrayada recientemente también por otros estudiosos.<sup>12</sup> Una polisemia que deriva de la coexistencia conflictiva de concepciones iluministas y nuevas instancias románticas acerca de la cultura, de las modalidades de relación entre escritor y público, o acerca de la noción misma de pueblo. De todas formas, lo que prevalece es la visión ilustrada de la cultura como imposición de una racionalidad por medio de la palabra escrita, y a cargo de la autoridad de la clase letrada. En ese marco, simplificando en extremo, se perfilan dos sujetos implicados en la comunicación cultural: de un lado, el letrado liberal, que sigue fundando su propia autoridad no solo en sus competencias específicas en el campo de la lectura y de la escritura, sino también en su estatus social; y del otro lado, el público, cuya ambigüedad substancial raya en la inconsistencia:

La noción de público permanece atada a una concepción ilustrada, desde la cual el pueblo siempre ocupa el lugar del significante vacío: el pueblo es todo aquello que resiste al modelo de lector ilustrado y, a la vez, no es nada. Ciertamente, el problema está inmerso en la propia concepción que la élite letrada maneja del

---

<sup>11</sup> Pas, *cit.*, p.91.

<sup>12</sup> “Eugenia Molina analizó el problema de la “opinión pública” en el Río de la Plata, demostrando que la polisemia del término que deparó el proceso revolucionario no ocultaba el hecho de que desde el inicio del proceso predominaba la idea de una opinión ilustrada, basada en la racionalidad, faro y tutora de las multitudes, pero también en los vínculos sociales que intervenían en su producción, y que se extendería más allá del período propiamente “ilustrado”. La historiadora destaca la pervivencia de ese modelo restrictivo en las redes románticas argentinas, a pesar del cambio en el léxico utilizado por la nueva promoción de letrados.”, *ibidem*, p. 83.

colectivo pueblo/público. Si *La Moda* –al igual que la poesía de Echeverría y de Domínguez– no se escribe, evidentemente, para la gente iletrada sino para la generalidad de aquellos que leen y cuya competencia lectora les permite transitar –de modos diversos pero efectivos– por sus páginas, no parece demasiado atinado ceder a la ilusoria como totalizadora imagen de un “público popular” que esas mismas páginas voluntariosamente concitan.<sup>13</sup>

En fin, los redactores de *La Moda* se dirigen más a una comunidad de “iguales” – el público que lee y es capaz de decodificar el texto – que al conjunto inclusivo de ciudadanos que carecen de la preparación y de la sensibilidad necesarias para entenderlos y que, sin embargo, ellos se proponen educar. En el n. 18, del marzo de 1838, el problema estalla en toda su evidencia: el artículo “Un papel popular” comienza simulando la crítica de un lector: “La generalidad para la cual ustedes escriben, ni entiende ni quiere entender, ni necesita entender estas cosas. [...] los lectores de Udes. no son gentes de iniciativa ni de visitas, son las que forman la sociedad, la mayoría del pueblo; y el pueblo sigue, per no guía”. A lo cual el autor implícito -Alberdi/Figarillo- responde con un experimento sociológico: formar “un pueblo en miniatura”, y fingir entrevistar las figuras representativas del público popular, esto es una mujer, un tendero, un zapatero, un pulpero. Al final de la entrevista, la conclusión, ya fuera del registro irónico que rige todo el texto, es tajante:

¿Para qué sirven esos pocos que se dicen ilustrados y hábiles? Esos no hacen pueblo. [...] la muchedumbre es el pueblo: la ignorancia es su título de soberanía y de infalibilidad. [...] Sí: el pueblo es el oráculo sagrado del periodista [...] pero el pueblo, [...] el

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 97.

pueblo no interrogado en sus masas, no el pueblo multitud, el pueblo masa [...] sino el pueblo representativo, el pueblo moderno de Europa y América, el pueblo escuchado en sus órganos inteligentes y legítimos la ciencia y la virtud. Las masas son santas, porque son el cuerpo del pueblo [...] No deben ser consultadas directamente en altas materias, porque carecen de la conciencia de sus altas necesidades. [...] Un tendero, una muger, un zapatero, un pulpero, no tienen voto en la materia, porque son masas. Debe escribirse para ellos sin hacer caso de lo que digan.”

La distinción entre pueblo y masa es clara, y se sirve de la conocida metáfora organicista: el pueblo es el depositario representativo de las facultades racionales –por lo tanto susceptible de convertirse en público– y la masa es el cuerpo sagrado, pero ingenuo, y objeto de de una pedagogía forzada. En este sistema de valores y definiciones, la noción de público lector se recorta cada vez más en sentido exclusivo. El discurso de *La Moda* oscila constantemente entre la intención de reformar al pueblo a través de un arte instructivo, predominante en los primeros números, y la expresión de desprecio contra quienes se resisten a entender el nuevo lenguaje de sus cronistas-educadores, un desprecio ya casi desbordante con el aproximarse del cierre definitivo de la revista. Paralelamente, a lo largo de los 23 números, la noción de público se irá restringiendo cada vez más, preconizando las ideas alberdianas que encontrarán más tarde su expresión más acabada. Después de *Caseros*, en las *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Alberdi llegará a formulaciones claramente excluyentes acerca de los alcances de la instrucción y la lectura. Como ha sido notado por Graciela Batticuore, Alberdi enuncia una distinción tajante entre pueblo y público, a contramano de otros compañeros de generación, que

perciben con menos claridad la dudosa inclusividad de su ideología:

Alberdi divide tajantemente las aguas entre el pueblo y el público. Y si en las páginas de *La Moda* leer y escribir constituían [...] un instrumento esencial para la conversión de las masas ignorantes en fuerzas productivas [...] en las Bases las oscilaciones entre el deseo y la desconfianza de lograr un pueblo educado se disipan y la exclusión se radicaliza: la lectura popular emerge entonces como un elemento innecesario, más bien improduyente y peligroso.<sup>14</sup>

Es aquí – sin embargo – donde las mujeres comienzan a recortarse al menos un reducido espacio en aquel pequeño pueblo lector de tenderos, pulperos, artesanos y zapateros, es decir de ese público no selecto que podría, si quisiese, absorber los principios pedagógicos modernos y convertirse en *público*. Pero la deseada lectora está siempre en vilo entre la imagen utópica de refinada vestal de la civilización y la escasa consideración que le merece su supuesta incompetencia literaria y falta de cultura.

Si la noción de público oscila tan vistosamente, arrastrando consigo la lectora deseada hacia los dos extremos del público selecto y del pueblo ignorante, no menos incierta es la noción de *lectura*. El problema planteado en la revista no consiste únicamente en leer, sino en cómo y qué se lee. El n. 1 presenta una sátira de Juan María Gutiérrez acerca de las costumbres populares que hay que corregir, según los nuevos códigos de comportamiento. El artículo censura una serie de comportamientos inapropiados, entre los cuales el marcar el ritmo a patadas en un concierto, chiflar y tararear en las calles, o escupir en un café. Por

---

<sup>14</sup> Batticuore, *cit.*, p.34.

último, se menciona la manera incorrecta de leer un periódico: “Ha concluido U. con la Gaceta? No señor, todavía no he leído los avisos de la última columna ni sé quien es el editor responsable”. En “Boletín cómico” del n. 9, 13 de enero de 1838, muchas de las satíricas adivinanzas de Pero Grullo están dedicadas a la caricatura del falso hombre de letras:

–Tener un inmenso estante de libros, que no se ha leído ni leerá, pasearse con aire magistral [...], concediendo con desden uno que otro saludo, que mejor es un insulto, qué será? – Ser un sabio a punto fijo.

– Batir por el sarcasmo, por el desprecio, por el insulto a la juventud que comete el escándalo de leer por sí propio los nuevos libros franceses, que será? – Señal de superioridad y deferencia.

– Llamar locos a los filósofos, que no entendemos á causa de nuestro atraso, qué será? – Señal de sensatez y moderacion.

En el n. 6, de diciembre de 1837, aparece la respuesta a una nota aparecida en el número anterior donde se anunciaba la supresión de la tapa del gacetín, cancelada para poder aumentar el contenido interior del periódico. La respuesta da lugar a una sátira sobre los hábitos de lectura del “falso público”, aquél que solo se fija en las tapas, o sea en la superficialidad del mensaje, y que no está capacitado para leer, o sea para descifrar el real alcance del texto:

La tapa es el periodico, sépalo Ud. [...] Lo que yo veo es que no se conoce ni se quiere conocer los escritos sino por las tapas. V. pregunta a uno de esos jóvenes que se dicen literatos, no digo a las niñas o los negociantes [...] Las tapas son la vida y la muerte de Uds. Por las tapas son buenos para las niñas; y por las tapas y el nombre

no sirven para los hombres, porque los hombres, como las niñas, no ven las cosas, sino las tapas: si quieren ser leídos de estos, hagan un papel grande, porque para ellos no es serio lo que es serio, sino lo que parece serlo.

El párrafo revela más de lo que dice. A partir de su título, *La Moda* intenta explícita y programáticamente camuflar el contenido “serio” del gacetín, bajo la forma de un semanal de modas para señoras, según se anunciaba en el *prospecto*: “mezclar la literatura a los sujetos ligeros que interesan a los jóvenes. Que la literatura les de lo que ellos quieren, y la buscarán. Después les dará lo que ella guste”. Se trata de lo que Hernán Francisco Pas llama con propiedad la “mediación de lo banal”. El uso de lo frívolo obedece a una estrategia de doble movimiento: por un lado, las ideas políticas y los contenidos “serios” serían filtradas en el intersticio de aquellos artículos dedicados a los “sujetos ligeros” y, por el otro, los mismos temas frívolos, como la moda, deberían funcionar semióticamente como expresión de esas ideas.<sup>15</sup> La tapa del gacetín, afirma el anónimo redactor, simula la ligereza de una lectura mujeril. El contenido, en cambio, quiere ser serio, y por lo tanto destinado a los hombres, con tal de que sean capaces de leer más allá del mensaje superficial del texto. La convencional repartición de roles entre lectores varones y lectoras (una vez más “las niñas” comparten el mismo rol social subalterno con los negociantes), se desmiente y se resuelve en la amarga reprobación de una práctica malentendida y superficial. Porque, en este juego de las apariencias, en el cual la tapa frívola oculta el espesor cultural de la revista poniéndola al amparo tanto de la censura oficial como del desgano del público lector, el riesgo es que el “público” se tome en serio lo que es en realidad

---

<sup>15</sup> Pas, *cit.* p.145.

una frivolidad simulada, o sea que no logre pasar del significante de la tapa o del formato de la hoja. El juego del ocultamiento es un juego peligroso, ya que en él corren el riesgo de perderse no solo los lectores, sino también los mismos autores, que constantemente se interrogan acerca del real alcance de su misión.

De hecho, es así que los redactores de *La Moda* incurren en su mayor contradicción: entender la lectura como instrumento para la constitución de una esfera pública portadora de una opinión, con todas las consecuencias políticas que eso implica, y al mismo tiempo imponerla como una práctica que excluye el ejercicio del juicio crítico del lector, llamado nada más que a aceptar y absorber las enseñanzas formales de sus educadores. Cada resistencia a dicho llamado es motivo de un despecho creciente que desemboca en uno de los textos más representativos y conocidos de Alberdi publicados en el gacetín, "Predicar en desiertos", aparecido en el n.17, del 10 de marzo de 1838:

– Escribir en la Moda es predicar en desiertos, porque nadie la lee. [...] Para que la han de leer? qué trae la Moda sino cosas que las damas estan cansadas de saber? [...] Todo, en fin, tan trivial y tan ligero , que hasta las mugeres podrian hacer su crítica. [...] De modo que la *Moda* es un pequeño desierto donde se puede decir impunemente contra las mugeres, especialmente todas las injurias que se quieran.

– Y en efecto, escribir para las mugeres es predicar en desiertos, porque no leen, ni quieren leer; y si llegan a leer, leen como oyen llover. Un periodico de damas seria un desierto aquí, porque para nuestras damas, toda literatura es un desierto.

La estructura anafórica y paralelística del texto identifica núcleos de significados fuertes alrededor del verbo "escribir",

reelaborando el conocido modelo larriano. El primer párrafo, que arranca con un “escribir *en la Moda*” como construcción locativa figurada, alude a la instalación de un espacio público de discusión, el propio semanario, que, al haber fallado sus objetivos, se asimila al espacio vacío del desierto, a su vez metonimia de la patria de valor polisémico. Los dos párrafos siguientes, contruidos a partir de un “escribir *para*”, se dirigen a los dos sujetos que simbolizan el falso público: las mugeres y los tenderos, incapaces de descifrar los códigos letrados al punto que no se aperciben siquiera de las injurias recibidas por ese medio: “como si Vd. dirigiese a un gaucho nuestro, un monton de injurias en inglés”. A ellos se les oponen los “hombres serios”, que son, sin embargo, los principales destinatarios de la invectiva, pues son culpables, a los ojos de Figarillo, de no haber entendido las “ideas filosóficas” ocultadas detrás de la cortina del frívolo recinto textual de la revista: “¿Cómo han de descender a tan indigno y estrecho recinto nuestros hombres serios?”. El texto plantea entonces con claridad el problema de la descifración de un código discursivo que los jóvenes liberales románticos han elaborado programáticamente y que ha revelado sus límites comunicativos. Los párrafos que siguen se concentran en el problema de la expresión, a partir de un “escribir *en*” de carácter modal: escribir *en* un estilo “un poco fácil, y no convencional”, que consiste en el uso de la expresión “un poco desusada”, “sin trivialidad, poco prosaica”, de un término “un poco metafísico”, o de una comparación “un poco lejana”. En su conjunto, se trata de la renovación del lenguaje periodístico según modalidades europeas, antiespañolas, émulas del estilo larriano, que suena a los oídos del falso público argentino como una jerga indescifrabable. Pero el “escribir *en*” se refiere también al español americano, que sin embargo encuentra la resistencia del público nacional, anclado a las formas sancionadas del español castizo, “castizo en voces, en régimen, en sintaxis, en giro, en tono, en saber”. Por último, las amargas observaciones de Figarillo arrancan de un



“escribir *de*”: de filosofía, de arte, de sociabilidad, en fin, de la Patria, para la sorda multitud de comerciantes, labradores, pastores, artesanos e industriales, que “No leen, ni han leído, ni leerán jamás”. El vasto público soñado por los redactores al comienzo de su empresa editorial se ha convertido en un desierto. De nada vale la apelación a la “noble juventud”, que sólo concede una tibia mirada a los males de la patria. El desierto, que sólo en el número anterior del semanario reflejaba la inmensa riqueza de posibilidades poéticas del paisaje nacional (“Poesía”, n.16, 3 de marzo de 1838), se ha convertido ahora en una metáfora de signo opuesto: es el inmenso vacío intelectual en el que agonizan los hombres de letras nacionales.

Poco antes del cierre definitivo de la revista por manos de la personal censura de Rosas, aparece “Figarillo en el púlpito”: otro ataque virulento contra la falta de civilización, o sea de lectura. *La Moda* ya no es una “tribuna de papel” sino un “púlpito”, y desde ese lugar sagrado se levanta la prédica ya no irónica sino francamente sarcástica de Alberdi: “Cuando os amonestaren a que leais, [...] no abrais un libro: sed hobres de carácter: cuando habreis dicho: -No leo, que os maten antes de haceros leer” (n.21, 7 de abril de 1838). Si *La Moda* le teme al fracaso de su principal objetivo –la formación de un público lector–, del mismo modo siente la derrota no solo como fatal consecuencia de la incultura o de la inmadurez del pueblo, sino como deliberada displicencia hacia sus valores, como verdadera arma de combate contra los ideales propugnados: “Decid que la Moda es un papel grosero, ridículo, miserable, siempre que os dirija verdades amargas: con decirlo está hecho todo; ya sus verdades no serán verdades: con no leerla está completamente derrotada”.

En conclusión, *La Moda* genera modelos inestables de lectores implícitos, entre los cuales se encuentran las mujeres; así como inestable y cambiante es el registro, sobre el cual Alberdi y

sus compañeros se interrogan continuamente: más allá de la oscilación programática entre contenidos frívolos y serios, el verdadero problema planteado e irresuelto, es el modo de expresión: simple, llano, directo, americano en las intenciones; crispado, solapado, mediado, en los resultados. Es así, que el último artículo del último número de la revista, salido el 21 de abril de 1838, se ilumina de una luz premonitrice: "Los escritores nuevos y los lectores viejos". El planteo de Figarillo, aquí, no requiere mayores comentarios. Lo que está en juego ya no son tanto los "teoremas" de la modernidad, predicados por los jóvenes románticos, sino la manera de expresarlos. "Nos gusta el modo de expresión material y espeso del país de la materia, del país del pan y del vino, o más bien, del país del pan pan, vino vino", declara el fingido interlocutor del Alberdi, que habla desde ese público que la revista no ha sido capaz de reformar, ni de educar a la nueva expresión. La conclusión del artículo, últimas palabras del grupo de jóvenes que de ahí a poco serán obligados al exilio, adquiere el valor de una promesa no cumplida: "me propongo entonces abrir en adelante un curso público de lecciones elementales de los nuevos principios, redactados con una claridad que no dejará que desear. El sábado que viene se abre la cátedra".

## HUMANISMO Y PEDAGOGÍA EN LA EDAD DE ORO DE JOSÉ MARTÍ: UN HUMANISMO INSUFICIENTE

Bernat Castany Prado

Universitat de Barcelona

*¿Cómo siendo los niños tan inteligentes,  
son los hombres tan estúpidos?*  
Alexandre Dumas

*Literatura infantil es la que también pue-  
den leer los niños.*  
C. S. Lewis

Este trabajo pretende reflexionar, tomando como punto de partida los cuatro números de la revista infantil *La Edad de Oro*, redactada íntegramente por José Martí, las carencias del pensamiento y la literatura de corte humanístico de los países de lengua española. El análisis de los cuatro volúmenes de *La Edad de Oro* nos permitirá ver cómo las intenciones humanísticas del autor, siempre más explícitas y enfáticas en una obra pedagógica de estas características, se realizan de un modo muy modesto y, en algunas ocasiones, contradictorio, pues en esta obra predomina, frente al escepticismo, el hedonismo, el laicismo y el igualitarismo universalista propios del pensamiento humanístico, el dogmatismo, el ascetismo, el pensamiento pseudo-religioso, por nacionalista, y el machismo. Aunque no podré argumentarlo adecuadamente por cuestiones de espacio, en mi opinión, dichas

carencias son representativas de buena parte de la literatura española e hispanoamericana desde el siglo XVII, cuando la huella del humanismo renacentista fue definitivamente borrada, hasta que un autor como Jorge Luis Borges fue capaz de volver a entroncar de un modo verdaderamente radical la literatura en lengua española con los valores fundamentales de la tradición humanística.

### **Introducción: De los Pirineos a los Andes**

En *España en sus ocasiones perdidas y la democracia mejorable*, el catedrático de Derecho Político Manuel Ramírez estudia, centrándose en los siglos XIX y XX, las encrucijadas históricas en las que España perdió reiteradamente la oportunidad de subirse al tren de la modernidad y la democracia.

Sin embargo, el primer gran desencuentro entre España y la modernidad se produjo mucho antes, hacia 1559, fecha en la que Erasmo entró a formar parte, como autor de primera clase, del *Index Librorum Prohibitorum* y la Contrarreforma estableció un “cordón sanitario” en los Pirineos, verdadero foso intelectual que no sólo aisló a España, sino también a Hispanoamérica, tanto del pensamiento humanista, ilustrado y liberal, como de sus implicaciones literarias.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Con feliz contundencia el escritor peruano Fernando Iwasaki (2008, p. 25) considera, al reflexionar acerca de la famosa pregunta que Mario Vargas Llosa (1968) formuló en *Conversación en La Catedral* –“¿En qué momento se había jodido el Perú?”-, que “España y América Latina se jodieron cuando los erasmistas fueron censurados, perseguidos y procesados por la Inquisición española.”

Baste pensar en la “ausencia ubicua” sufrida en España e Hispanoamérica, según la acertada expresión de Adolfo Castañón (1986, pp. 86-88), de Michel de Montaigne, alumno aventajado de Erasmo y verdadero caballo de Troya del pensamiento pagano en la ciudadela cristiana y medievalizante, cuyos *Ensayos* no fueron traducidos íntegramente al español hasta la tardía fecha de 1898.

Si es cierto, según dice Borges (2003, p. 38), que seguir “la multiplicación de su linaje por toda Europa, sería rescribir la historia de la literatura”, no será exagerado afirmar que la literatura española e hispanoamericana han vivido, desde el siglo XVI y principios del XVII, cuando se extinguió finalmente la huella humanista, en una permanente prehistoria filosófica, literaria y política.

Han sido numerosos los autores que han intentado volver a conectar la cultura hispánica con los valores fundamentales de la tradición humanística, esto es, con el escepticismo, el hedonismo, el laicismo y el igualitarismo universalista, así como con sus efectos liberadores en el ámbito de la literatura.

Sin embargo, su misma educación dogmática, ascética, religiosa, nacionalista y machista limitó siempre, de un modo u otro, sus resultados. Así, frente a este cuadro inicial de malnutrición filosófica y literaria, la obra de Feijoo, Jovellanos, Larra y Martí no fue más que leche en polvo.

Huyendo de la parálisis que provoca la nostalgia por las ocasiones perdidas que provoca leer a autores como Montaigne, Cyrano de Bergerac, Saint Evremond, Spinoza, Jean Meslier, David Hume, el Barón D’Holbach o La Mettrie, quizás valga la pena reflexionar acerca de las carencias de aquellos autores en len-

gua española que intentaron recuperar la tradición humanística, con la incierta esperanza de liberarnos de ellas.

## I.-

Voy a centrarme en el caso de los cuatro volúmenes de la revista infantil *La edad de oro*, que José Martí publicó en Nueva York, de julio a octubre de 1889, fecha en la que la revista dejó de publicarse por no estar éste de acuerdo con la línea editorial cristianizante que su editor, el portugués A. Da Costa Gómez, quería imponerle.

Tal y como sabemos por los mismos escritos de José Martí, fundamentalmente por el prólogo al libro *Cuentos de hoy y mañana* de Rafael Castro (1975, t. V, pp. 102 y ss.) y su célebre carta a Manuel Mercado del 3 de agosto de 1889 (1975, t. XX, pp. 146-148), el ideario pedagógico de Martí tiene una intención humanística fuertemente entroncada con esos avatares decimonónicos de la tradición humanística que fueron el krausismo, el republicanismo y el liberalismo, tal y como estudia Mercedes Serna (1994, pp. 193-213) en su interesante estudio "Estética e ideología en *La Edad de Oro* de José Martí".

Lo cierto es que aunque en numerosas ocasiones Martí se muestre consciente de las carencias filosófico-literarias de Hispanoamérica<sup>2</sup> y se muestre dispuesto a practicar y difundir las principales ideas y actitudes de la tradición humanística, lo hará de una forma retórica y superficial, cuando no directamente contradictoria.

---

<sup>2</sup> "Ya yo sé los libros que nuestras tierras necesitan, y piden, y no tienen ni hay aun quien les dé: y los iré publicando". (1975: t. XX, p. 89)

En lo que respecta al laicismo, por ejemplo, es cierto que Martí no hace referencia en ningún momento al imaginario católico y que las pocas veces que utiliza los términos “dios” o “dioses” es para referirse a esa multitud de religiones que describe en su texto con el objetivo de que el entrechocar de concepciones teológicas produzca en su joven lector una higiénica y liberadora sensación de relativismo.

Más aún, la voluntad secularizadora de Martí era tan fuerte que comprometió la supervivencia misma de *La edad de oro*, que sólo se publicó durante cuatro meses, debido a que, como indicamos más arriba, su editor, A. Dacosta Gómez, pretendía que le confiriese a sus escritos y traducciones un sesgo religioso que este se negó a darle.

Con todo, se produce la curiosa paradoja de que la lectura, por ejemplo, de los *Ensayos* de Montaigne, quien se confiesa católico y habla a menudo del cristianismo, nos deja una mayor sensación de laicismo que la de los escritos martianos que aquí nos ocupan. Esto se debe, fundamentalmente, a dos razones.

La primera es que, a pesar de su fideísmo cristiano, la filosofía de Montaigne –al que utilizamos aquí como epítome del humanismo– es más realista, inmanentista y pragmática que la de Martí, quien *platoniza* al hablar de la libertad, el amor, el honor o la patria como si fuesen formas esenciales, universales y eternas, caídas del mundo de las ideas, y no una mezcla inextricable de instintos naturales y tropismos culturales, siempre relativa a una época y un territorio.

La sensibilidad religiosa perdura, pues, en esa concepción trascendente, idealista o esencialista que sacrifica el aquí y el ahora, que, con todas sus impurezas, existe realmente, a un más

allá y un más adelante, que, a pesar de sus perfecciones, ni existe ni existirá nunca a ojos del humanismo.

La segunda razón de que los escritos pedagógicos, con todas sus confesiones de laicismo, nos suenen más religiosos que los de Montaigne, y que no deja de ser una concreción del argumento anterior, es que el esquema teológico cristiano perdura en su nacionalismo. En los escritos de Martí, en general, y en *La Edad de Oro*, en particular, Dios es la patria; los santos, los héroes; el crucifijo, la bandera; el credo, el himno; la guerra santa, la guerra de independencia o “guerra necesaria”; y el martirio religioso, el sacrificio patriótico.

No es extraño, pues, que el primero de los textos del volumen primero de *La edad de oro*, titulado “Tres héroes” (Martí, 2006, pp. 86-92), constituya un perfecto ejemplo de formación del espíritu nacional, en el que brillan perlas como “todos los americanos deben querer a Bolívar como a un padre” (86), y que culmina en una exhortación a exculpar a los próceres nacionales de sus tendencias autoritarias, con el argumento de “¿qué no le perdonará un hijo a su padre?” (92)

Por si esto no fuera suficiente, en el cuento “Nené traviesa” –escrito por el mismo Martí (2006, p. 155), a diferencia de muchos de los otros cuentos que aparecen en *La Edad de Oro*, que son traducciones libres de otros autores-, la protagonista recibe a su padre cada día, a su regreso del trabajo, con un abrazo, tras el cual “entran juntos en la casa, cantando el himno nacional.”

Asimismo, en su traducción libre de “Los dos ruiseñores”, de Andersen, Martí (2006, 262) realiza añadidos en los que los valores republicanos llegan a ser obviados en aras de los valores nacionalistas: “Pero los chinos están contentos con su empera-



dor, que es un chino como ellos. ¡Lo triste es que el emperador venga de afuera...!”<sup>3</sup>

A todo esto se le añade el hecho de que, como señalábamos más arriba, su modo de concebir la patria no es inmanente, sino, antes bien, trascendente. Es una patria esencial y eterna, no sometida al cambio, y no un conjunto contingente de individuos que han decidido convivir a pesar de sus diferencias esenciales.

Así, pues, el olor a incienso perdura en la obra de Martí; y los textos de *La Edad de Oro*, en vez de estimular en sus jóvenes lectores una sensibilidad verdaderamente laica y cosmopolita, los llama a ser esencialistas, enemigos de las impurezas cambiantes de la realidad, y patriotas dispuestos a sacrificar sus capacidades críticas en aras de las ficciones nacionales. Parafraseando el título de una famosa obra de Sartre, “ni el esencialismo ni el nacionalismo son un humanismo”.

He aquí la primera de las carencias del humanismo mariano, en particular, y del humanismo español e hispanoamericano, en general. Carente de una tradición verdaderamente humanista que hubiese depurado el paisaje intelectual de esencialismos y puritanismos, José Martí continúa, sin saberlo, manteniendo una visión religiosa de la realidad. No parece exagerado afirmar, pues, que Borges fue el primero en vehicular una visión realmente laica, inmanente y cosmopolita de la realidad, logrando, de este modo, la verdadera mayoría de edad –término mucho más humanístico que el de independencia literaria, que solemos utilizar en nuestro ámbito– de la filosofía y la literatura hispanoamericana.

---

<sup>3</sup> En “Un paseo por la tierra de los anamitas”, los anamitas van al teatro “para que no se les acabe la fuerza del corazón”, porque “¡En el teatro no hay fraceses!” (Martí, 2006, p. 238)

Otro aspecto fundamental del humanismo, estrechamente relacionado con el laicismo, es el escepticismo. Ciertamente, todos los grandes humanistas han escrito tratados acerca de los límites cognitivos del ser humano. Baste recordar el *Sobre mi ignorancia y la de muchos otros* de Petrarca, el *Elogio de la locura* de Erasmo, el *De Arte dubitandi* de Castellio, el *Que nada se sabe*, de Francisco Sánchez, la "Apología de Raimundo Sabunde" de Montaigne, el *De la sabiduría* de Pierre Charron, los *Ensayos* de Francis Bacon o el *Diccionario filosófico* de Voltaire.

Pero no nos referimos sólo al hecho de que el escepticismo haya sido elogiado y teorizado por todos estos autores, sino, antes bien, al hecho de que sus obras literarias y filosóficas han incorporado esa desconfianza respecto de las capacidades cognitivas del ser humano de la que suele derivarse una tolerancia, una autocrítica y una voluntad de diálogo sin las cuales es inconcebible, no sólo la democracia, sino también unas obras literarias ambiguas, dialógicas y amables, que son las características que solemos atribuir a los clásicos.

Nuevamente, es difícil negar que el propósito de Martí, en *La Edad de Oro*, sea difundir un pensamiento crítico, emancipador y dialogante. Así, en la presentación del primer número, Martí" (2006, p. 83) afirma: "este periódico se publica para conversar una vez al mes". Ciertamente, la idea del libro como conversación es un tópico importante de la tradición humanística, que arranca ya con el *De mi ignorancia* de Petrarca y llega hasta Borges y su idea del estilo de los clásicos como una "prosa de sobremesa", pasando por Erasmo, Montaigne o Cervantes.

Asimismo, en la apertura de "Un paseo por la tierra de los anamitas", Martí narra el célebre cuento hindú de los cuatro ciegos que querían saber cómo era un elefante, y que no deja de ser un tópico de la tradición relativista y escéptica. El mismo Martí

(2006, p. 230) concluirá: “Y así son los hombres, que cada uno cree que sólo lo que él piensa y ve es la verdad, y dice en verso y en prosa que no se debe creer sino lo que él cree, lo mismo que los cuatro ciegos del elefante”. Y a ese dogmatismo le opone el amor por el conocimiento y la libertad de pensamiento, al afirmar que “los hombres que desean saber son santos: los hombres deben aprenderlo todo por sí mismos, y no creer sin preguntar, ni hablar sin entender, ni pensar como esclavos lo que les mandan pensar otros” (Martí, 2006, p. 230).

Más adelante, en la línea del *Plan de estudios* (1511) de Erasmo –que recordemos que fue fundamental para el padre de Montaigne a la hora de diseñar la educación de su hijo–, Martí (2006, p. 263) critica el psitacismo, esto es la educación basada exclusivamente en la memoria, para lo cual citará a Confucio, quien “dijo de los que aprenden de memoria sin preguntar por qué, que no son leones con alas de paloma, como debe el hombre ser, sino lechones flacos, con la cola de tirabuzón y las orejas caídas, que van donde el porquero les dice que vayan, comiendo y gruñendo.”

Sin embargo, el dialogismo y el escepticismo de Martí (2006, p. 83) se nos revelan un tanto retóricos cuando en la presentación del primer volumen de *La Edad de Oro* afirme que escribe “para decirles a los niños lo que deben saber para ser de veras hombres. Todo lo que quieran saber les vamos a decir, y de modo que lo entiendan bien, con palabras claras y con láminas finas.” De repente, la conversación prometida se transforma en la lección de un maestro que detenta la verdad absoluta.

Como dijo Borges de Quevedo, no notamos en *La Edad de Oro* que Martí haya aprendido la sonrisa de Montaigne, pues en sus escritos no hay duda ni autoironía, no hay conciencia o confesión de las inevitables ambigüedades o contradicciones en las

que todo pensador incurre, no hay diálogo ni autodiálogo, y mucho menos conversación. Se trata, antes bien, de un escrito dogmático en el que grandes vaguedades sexistas, nacionalistas, políticas y antropológicas son aceptadas sin asomo de duda.

Se trata, en todo caso, de una literatura pedagógica en el mal sentido de la palabra, pues Martí busca enseñar unos dogmas prefijados antes que inculcar una sensibilidad de búsqueda, tolerancia y diálogo. En este sentido, Martí no respeta el principio pedagógico humanista, tan bien expresado por Montaigne, de que más vale una cabeza bien hecha que una cabeza bien llena.

Nuevamente, la literatura española e hispanoamericana va a tener que esperar hasta Borges –con Alfonso Reyes y Antonio Machado como precursores- para aprender a hablar sin dogmatismo, a dudar alegremente de lo que está afirmando, a confesar que no sabe nada, abriendo, de este modo, el espacio necesario para que la *conversación* con el lector tenga lugar.

Otro aspecto fundamental del humanismo que Martí dice perseguir es el hedonismo. Del mismo modo que T. S. Eliot consideraba que “ya que no podemos decir la verdad sobre Shakespeare, lo mejor será variar nuestra manera de estar equivocados acerca de él”, el humanismo considera que ya que no podemos conocer la verdad, lo mejor será escoger aquellas ideas que produzcan más placer o felicidad en el individuo y en la sociedad. De esta intuición básica se deriva una concepción hedonista del conocimiento, que tenderá a ser generalista, curioso, variado o enciclopédico, y de la escritura, que buscará el placer de los lectores mediante la claridad, la concisión y el carácter amable y lúdico de sus escritos.

En lo que respecta a *La Edad de Oro*, recordemos cómo su subtítulo, *Publicación mensual de recreo e instrucción dedicada a los niños de América*, retoma el tópico grecolatino y, luego, humanístico, del *prodesse et delectare*. Ciertamente, a lo largo de los cuatro volúmenes de *La Edad de Oro*, Martí busca seducir a sus lectores mediante la variedad, el exotismo, la brevedad o la claridad,<sup>4</sup> así como con el erotismo lingüístico propio del modernismo.

Tanto es así que al final de “Un juego nuevo y otros viejos”, Martí (2006, p. 131) nos propone una verdadera poética hedonista:

Porque con los cuentos se ha de hacer lo que decía Chichá, la niña bonita de Guatemala:

-¿Chichá, por qué te comes esa aceituna tan despacio?

-Porque me gusta mucho.

Con todo, no vemos en Martí (2006, pp. 126-131) un verdadero espíritu lúdico, pues aparte del único escrito que éste le dedicó a la descripción de juegos infantiles –“Un juego nuevo y otros viejos”–, y que parece ser una mera concesión a las exigencias del género de la revista infantil, no hallamos en las páginas de *La Edad de Oro* ni juegos de palabras, ni refranes, ni adivinanzas, ni chistes, ni rimas, que son algunos de los elementos fundamentales de la literatura infantil.

---

<sup>4</sup> “¡Cuentan las cosas con tantas palabras raras, y un on olas puede entender!” (Martí, 2006, p. 241), dice al comienzo de “Historia de la cuchara y el tenedor”.

Este hecho parece indicar que Martí está más centrado en la “instrucción” que en el “recreo”, y que las concesiones que realiza no son más que medios para adoctrinar y no una verdadera vivencia hedonista de la materia lingüística e imaginativa con la que está trabajando.

Tanto es así, que en su crónica sobre “La exposición universal” de París, tras describir brevemente un pabellón lleno de juguetes “desde el quicio hasta los banderines del techo”, afirma, llevado por un arranque de piedad patriótica: “no tenemos tiempo, ¿cómo hemos de pararnos a jugar, nosotros niños de América, si todavía hay tanto que ver, si no hemos visto todos los pabellones de nuestras tierras americanas?” (Martí, 2006, p. 196)

Eso es exactamente lo que le sucede a Martí, que no tiene tiempo de jugar, ni, por consiguiente, de ser humano, puesto que tiene prisa por alcanzar el ideal, que, para el humanismo, ni será ni es deseable que llegue a ser, puesto que nos arrancaría de la humanidad real y concreta, que es la verdadera medida de las cosas.

También en lo que respecta al igualitarismo universalista, que es otra idea fundamental del humanismo, Martí se nos revela fundamentalmente retórico, puesto que predomina en sus escritos el machismo, el paternalismo, el nacionalismo y el socialismo sentimental.

Para empezar, las primeras frases de la presentación del primer número, titulada “A los niños que lean *La Edad de Oro*”, son dignas de una antología del machismo:

Para los niños es este periódico, y para las niñas, por supuesto. Sin las niñas no se puede vivir, como no puede vivir la tierra sin luz. El niño ha de trabajar, de andar, de estudiar, de ser fuerte, de ser hermoso (...). Pero nunca es un niño más bello que cuando

trae en sus manecitas de hombre fuerte una flor para su amiga, o cuando lleva del brazo a su hermana, para que nadie se la ofenda: el niño crece entonces, y parece un gigante: el niño nace para caballero, y la niña nace para madre. (Martí, 2006, p. 83)

En “Historia de la cuchara y el tenedor” nos hallamos con otro párrafo que tampoco tiene desperdicio:

Nosotros, los hombres, somos como el león del mundo, y como el caballo de pelear, que no está contento ni se pone hermoso sino cuando huele batalla, y oye ruido de sables y cañones. La mujer no es como nosotros, sino como una flor, y hay que tratarla así, con mucho cuidado y cariño, porque si la tratan mal, se muere pronto, lo mismo que las flores. (Martí, 2006, p. 242)

Por si esto no fuese suficiente, en “La muñeca negra” Martí (2006, pp. 246-253) nos da una clase práctica de cómo las niñas deben jugar con sus muñecas; en “Los zapaticos de rosa” (pp. 223-227), las jovencitas se nos aparecen como el soporte de los adornos que llevan; y en “El camarón encantado” (pp. 203-212), las mujeres se nos aparecen, siguiendo el esquema judeocristiano, como seres dominados por las pasiones que inducen al hombre a pecar. La moraleja del cuento llegará a afirmar que “¡los maridos cobardes hacen a las mujeres locas!” (p. 211), como si la mujer no fuese capaz de dominarse y necesitase de una guía moral exterior.

Pero los textos de Martí no sólo tratan a la mujer como un ser inferior, sino también a los niños. Recordemos que, desde sus mismos inicios, en parte por la funesta coyuntura histórica en la que nace, en parte por la fuerte herencia epicúrea, cínica y escép-

tica, el humanismo es muy crítico con la noción de cultura o civilización, lo que le llevará a idealizar el mundo natural y, más adelante, el mundo infantil como lugares utópicos previos a la degradación moral que caracteriza la civilización.

Sin embargo, en las páginas de *La Edad de Oro* Martí se dirige a sus lectores con un paternalismo tras el cual no se trasluce en ningún momento una verdadera empatía y mucho menos admiración por los niños. Estos son concebidos como meras tablas rasas que deben asimilar pasivamente las verdades esenciales que el autor les arroja desde el mundo platónico de las ideas. No es extraño, pues, que Martí (2006, p. 137) se autodenomine “el amigo de los niños”, expresión que no sólo lo deja fuera, sino también por encima del grupo al que se dirige.

Tampoco Martí admira al animal, al que el humanismo tiende a exaltar, puesto que lo concibe, por su herencia cínica y epicúrea, como una guía a seguir para lograr una vida en armonía con la naturaleza, fenómeno que estudió brillantemente George Boas a acuñar, en *The happy beast* (1966), donde acuñó el término de “teriofilia” o “amor a las bestias”.

Es cierto que una de las declinaciones del igualitarismo universalista es el panteísmo trascendentalista, al que Martí se adscribe, como muestra su “Prólogo” al *Poema del Niágara*, donde sigue a Emerson, el padre del trascendentalismo.<sup>5</sup> Precisamente, en *La Edad de Oro*, Martí (2006, p. 111) traducirá el poema “*The mountain and the squirrel*” de Emerson, al que titulará “Cada uno a su oficio”, para retomar, luego, el tema en el breve poema “Dos

---

<sup>5</sup> En *Poems* (1847), Emerson buscaba una mirada que vaya más allá de lo fenoménico, sin dejar, por ello, de estar «centrada en la naturaleza por sí misma», que ya no será entendida «como trasunto irrelevante del Dios de las Sagradas Escrituras» (Jiménez Arribas, 2010, pp. 14-16).



milagros”, donde reformulará la noción de milagro como expresión de la naturaleza.

Pero fuera de estos dos ejercicios retóricos, Martí (2006, pp. 254-261) no muestra demasiado interés en los animales. En una de las pocas ocasiones en las que se ocupa de ellos, la crónica titulada “Cuentos de elefantes”, tras describir las costumbres y aptitudes de los elefantes, que es precisamente uno de los temas preferidos de la teriofilia humanística, como puede comprobarse en la “Apología de Raimundo Sabunde” de Montaigne, Martí no concluye, como hubiese hecho cualquier humanista, que el animal puede enseñarle al ser humano la vía para vivir de forma sencilla y natural, sino que se dedica a describir, con abundancia de detalles y ausencia de empatía, cómo estos animales son cazados y despojados de sus colmillos.

Tampoco Martí se muestra demasiado radical en su defensa del igualitarismo social. Ciertamente, a pesar del abuso que el comunismo cubano ha hecho de su figura, el pensamiento político-social de Martí se muestra bastante limitado en las páginas de *La Edad de Oro*.

Sí nos hallamos con elogios encendidos del trabajo (Martí, 2006, pp. 193 y 241), que busca acabar con la mentalidad nobiliaria que tanto daño hizo en el ámbito hispánico, tal y como critica *El Lazarillo*, así como con la clara voluntad de estimular la mentalidad práctica y artesanal (pp. 83 y 189). Tanto es así que varias de las crónicas de *La Edad de Oro*, como, por ejemplo, “Historia de la cuchara y el tenedor” (pp. 241-245) o “La historia del hombre, contada por sus casas” (pp. 139-151), parecen seguir el estilo y la estructura de los artículos de la *Enciclopedia* de Diderot y D’Alembert.

Sin embargo, la filosofía política de Martí, al menos en *La Edad de Oro*, se nos revela bastante rudimentaria. En lo que respecta a los hombres, la única lucha política a la que se exhorta es de corte nacionalista; en lo que respecta a las mujeres, se reduce un socialismo sentimental, de corte caritativo, y no a un verdadero deseo de justicia. Tal es el caso de “La muñeca negra” (Martí, 2006, pp. 246-253) y “Los zapaticos de rosa” (pp. 223-227), dos cuentos en los que Martí reduce a la mujer al papel de camarera de comedor social. También en “Bebé y el señor don Pomposo” (pp. 132-135), si bien la infancia aparece como lugar presocial y preclasista, que recuerda a *Un mundo para Julius*, de Bryce Echenique, todo se queda en que los niños ricos deben regalar alguno de sus juguetes a los niños pobres.<sup>6</sup>

El igualitarismo universalista propio del humanismo también se traduce en un relativismo cultural que se interesa por todas las culturas, negándose a establecer una jerarquía moral clara entre ellas. Martí (2006, p. 230) se adscribe a este universalismo cultural al afirmar que:

...lo que se ha de hacer es estudiar con cariño lo que los hombres han pensado y hecho, y eso da un gusto grande, que es ver que todos los hombres tienen las mismas penas, y la historia igual, y el mismo amor, y que el mundo es un templo hermoso, donde caben en paz los hombres todos de la tierra, porque todos han querido conocer la verdad, y han escrito en sus libros que es útil ser bueno, y han padecido y peleado por ser libres, libres en su tierra, libres en el pensamiento.

---

<sup>6</sup> En el poema “Los dos príncipes” (Martí, 2006, p. 152), inspirado en un poema de Helen Hunt Jackson, autora de la novela *Ramona*, que Martí tradujo, y que reivindica los débiles, en general, y las razas indígenas americanas, en particular, se narra la muerte del hijo de un rey y del hijo de un pastor. Y un arranque un tanto totalitario cuando elogia a Confucio, que “mandó poner preso al que gastase mucho en sus vestidos”. (p. 263)

Ciertamente, en las páginas de *La Edad de Oro*, Martí (2006, pp. 139-151) practica este cosmopolitismo en crónicas como “La historia del hombre contada por sus casas” o “La exposición de París” (pp. 183-202). Sin embargo, en ocasiones, su universalismo es un tanto simplista<sup>7</sup>, pues llega a caer en el exotismo, en general, y en el orientalismo, en particular (p. 219), cuando no es eclipsado por la exaltación nacional, como sucede en su crónica de la exposición de París, donde el universalismo es eclipsado por el nacionalismo: “Pero al otro lado es donde se nos va el corazón...” (p. 192)

Un último elemento importante del humanismo es la referencia al mundo grecolatino, que sí se da en su resumen de la *Ilíada* (Martí, 2006, pp. 113-125), pero que no deja de ser un tanto superficial, puesto que no asumirá elementos realmente específicos de la cultura grecolatina como, por ejemplo, su concepción positiva –sea estoica o epicúrea– del suicidio: “El que se mata, es un ladrón.” (p. 182).

## Conclusión

Probablemente es un error insistir, como solemos hacerlo en nuestro ámbito, en el concepto de independencia o emancipación de la literatura hispanoamericana, que se habría dado con cierta posterioridad a la independencia o emancipación política.

---

<sup>7</sup> “Ni en Francia, ni en ningún otro país han vuelto los hombres a ser tan esclavos como antes. Eso es lo que Francia quiso celebrar después de cien años con la Exposición de París. Para eso llamó Francia a París, en verano, cuando brilla más el sol, a todos los pueblos del mundo.” (Martí, 2006, p. 184)

Para empezar, dicho enfoque parece dejar fuera de esa minoría de edad literaria a España, cuando lo cierto es que es en ella donde se halla el epicentro de dicha carencia. Por otra parte, la insistencia en la cuestión de la emancipación nacional tiende a distorsionar un problema que tiene una base más filosófica que territorial y cuya solución, seguramente, pasa por recuperar el entronque con el humanismo europeo, como muestra el éxito perdurable de la obra de Borges, antes que con la búsqueda de una voz culturalmente específica.

Por todo ello no es exagerado considerar que el humanismo insuficiente de José Martí es representativo de toda la literatura española e hispanoamericana desde el siglo XVII, cuando la huella del humanismo renacentista fue definitivamente borrada, hasta que un autor como Jorge Luis Borges fue capaz de volver a entroncar de un modo verdaderamente radical la literatura en lengua española con los valores fundamentales de la tradición humanística.

## BIBLIOGRAFÍA

BOAS, George (1966), *The happy beast. In french thought of the seventeenth century*, New York, Octagon Books.

BORGES, Jorge Luis (2003), *Textos recobrados (1956-1986)*, Buenos Aires, Emecé.

CASTAÑÓN, Adolfo (1998), "La ausencia ubicua de Montaigne", *Vuelta*, n. 261, pp. 86-88.

IWASAKI, Fernando (2008), *rePublicanos*, Madrid, Edaf.

JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos (2010), "Prólogo", en Ralph Waldo Emerson, *Obra ensayística*, Barcelona, Artemisa, pp. 9-35.

MARINELLO, Juan (1979), *José Martí*, Madrid, Ediciones Júcar.

MARTÍ, José (1988), *Antología del pensamiento político, social y económico de latinoamericano*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.

----- (1975), *La edad de oro*, en *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, pp. 293-503.

----- (1975), *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

----- (2006), *La Edad de Oro y otros relatos*, edición de Ángel Esteban, Madrid, Cátedra.

RAMÍREZ, Manuel (2000), *España en sus ocasiones perdidas y la democracia mejorable*. Zaragoza, Mira Editores.

REXACH, Rosario (1985), *Estudios sobre Martí*, Madrid, Nova-Scholar.

SERNA ARNAIZ, Mercedes (1994), "Estética e ideología en *La Edad de Oro* de José Martí: 'La muñeca negra'", *Notas y estudios filológicos*, n. 9, pp. 193-213.

VITIER, Cintio (1989), "Prólogo", en José Martí, *Obra literaria*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho.

## LA NARRATIVA DE LAURA MÉNDEZ DE CUENCA EN LA PRENSA PERIÓDICA

Beatriz Ferrús Antón

Universitat Autònoma de Barcelona

En 1902 Clorinda Matto de Turner publica “Las obreras del pensamiento en América del Sur”, texto que testimonia un fenómeno que se consolida en la segunda mitad del siglo XIX en América Latina: la emergencia de la figura de la escritora profesional, totalmente vinculada al desarrollo de la prensa periódica. En él la peruana consigna una nómina de autoras de gran significado para quienes trabajamos la literatura de mujeres del momento, pero todavía olvidada por la historiografía literaria general. Si Juana Manuel Gorriti, Juana Manso o Soledad Acosta de Samper son nombres que se reconocen en el campo del hispanoamericanismo, otros como Eufrasia Cabral, Dorila Castell de Orozco o Lola Larrosa son prácticamente desconocidos, incluso entre los especialistas en la época.

Entre esas “obreras del pensamiento” Matto de Turner destaca a Laura Méndez de Cuenca (1853-1928) de quien dice:

es una poetisa de un vigor sorprendente. Sus estrofas parecen hechas con el escalpelo anatómico que tritura la carne mórbida de igual manera que los nervios crispados o en tensión. Si Laura Méndez de Cuenca no tuviese tantas composiciones y rico bagaje literario en el periodismo, la que titula *¡Oh corazón!* le bastaría para renombre como poetisa de primer orden. (Matto de Turner, 1902: p.258)

No obstante, la recuperación de la obra de la mexicana ha tenido que esperar a tiempos recientes, bajo el empuje de los estudios feministas, puesto que sólo en 2011 vieron la luz sus obras completas. Este trabajo, que constituye un esbozo muy parcial de una investigación en proceso, (que busca recuperar para la historiografía literaria la narrativa de estas obreras del pensamiento), se presenta en dos breves partes: una pequeña síntesis de la bibliografía crítica, que reconstruye la figura de la autora mexicana como profesional de la prensa y un análisis de algunos de los relatos de *Simplezas* (1910), todos ellos aparecidos previamente en periódicos y revistas, prestando atención a los imaginarios femeninos que éstos presentan e impugnan, puesto que son todavía muy escasos los trabajos de análisis crítico de los textos de la autora.

### **1. Laura Méndez de Cuenca, escritora profesional: la figura recuperada**

En 1983 Margo Glantz y Tola de Habich, dentro de un proyecto de recuperación de autores mexicanos de los siglos XIX y XX reeditaron *Simplezas*, primer acercamiento moderno a la obra de Laura Méndez de Cuenca. Casi diez años después, Ana Rosa Domella, Luzela Gutiérrez de Velasco y Nora Pasternac en la antología *Las voces olvidadas*, título ya sintomático, volvían a acordarse de Méndez de Cuenca; quien conseguiría una mayor y más completa visibilización de su obra con *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general* de 2006 y ya definitiva con edición de sus obras completas en 2011. Éstas, coordinadas por Mílada Bazant, llevan por título *Laura Méndez de Cuenca. Su herencia cultural*.

Mientras las primeras antologías nos proporcionaban una visión muy sesgada de su obra, tanto en *Impresiones...* como en las obras completas, nos encontramos con una figura polifacética, que responde a las posibilidades de participación laboral y pública, que la segunda mitad del XIX permitió a la escritora profesional. Laura Méndez de Cuenca se destaca, en este contexto, como una intelectual infatigable: escritora, pedagoga, traductora, viajera..., que necesitó ejercer diversas profesiones a un mismo tiempo para sobrevivir únicamente con su trabajo y su talento personal.

La profesionalización de Méndez de Cuenca como escritora estaría vinculada a la demanda de la prensa periódica. Durante veinte años, la mexicana publicaría poemas, relatos, crónicas y hasta su novela *El espejo de Amárilis* en revistas y diarios; pero también se pondría al frente de proyectos editoriales como la *Revista Hispano-Americana* (1895-1896), que trataba de fortalecer los vínculos entre Norteamérica, Centroamérica y Estados Unidos.

Su trayectoria personal, primero como madre soltera, después como joven viuda la obligarían a trabajar para sostener a su familia. La afición literaria, nacida en la adolescencia, cuando con 17 años comenzó a participar en las reuniones de la Sociedad Netzahualcóyotl, donde coincidiría con Manuel Acuña, Ignacio Ramírez o Agustín F. Cuenca habría de servirle de profesión, junto con su labor de pedagoga.

Resulta sumamente significativo que, en un siglo que había consagrado a la mujer como “madre de la patria”, “ángel del hogar” al servicio de la educación del nuevo ciudadano, la pedagogía infantil fuera una de las pocas profesiones intelectuales que pudiera ejercer ésta. Sea como fuere, gracias a su trabajo, Laura Méndez no sólo pudo sostenerse y mantener a su familia,



sino viajar por Europa y Estados Unidos, haciendo del viaje un estímulo para la reflexión identitaria y literaria, como demuestra el epistolario que mantuvo con Enrique Olavarría y Ferrari entre 1891-1899.

Las publicaciones de Méndez de Cuenca sirven para viajar del romanticismo al modernismo, puesto que su infatigable deseo de indagación y aprendizaje la llevaría, a diferencia de otros contemporáneos, a demostrar una profunda creatividad y constantes deseos de exploración literaria.

Entre sus múltiples artículos en prensa me gustaría citar, como marco al análisis que presento a continuación, "El decantado feminismo", aparecido en *El Imparcial*, el 7 de Noviembre de 1907, donde la autora explicita sin cortapisas su adscripción al movimiento:

Esto que hoy llamamos feminismo y que ha llenado de angustia al sexo masculino, no es en realidad, nuevo más que como impulso de solidaridad. Como fermento ha existido desde que el hombre apareció sobre la Tierra. La mujer es veterana en los trabajos y las angustias de la vida... La industria al nacer encontró a las parejas dispuestas para todo servicio; y no fue cuando el hombre egoísta, notándose en estatura unas cuantas pulgadas más grande que su compañera... declaró bajo dictamen que la desproporción exterior debía corresponder forzosamente a la interior. (Méndez de Cuenca, ed. 2011, p. 254)

Esta defensa a las capacidades de la mujer y a su necesaria participación social vienen avaladas por una obra literaria donde se exploran y cuestionan los imaginario femeninos con los que debía enfrentarse ésta a fines del XIX. Veamos cómo este cuestionamiento tiene lugar en algunos de los relatos de *Simplezas*.

## 2. *Simplezas*, la narrativa en prensa

Los diferentes cuentos que forman parte de *Simplezas* vieron la luz en su mayoría en la última década del siglo XIX en diferentes publicaciones periódicas: *El imparcial*, *El Universal*, *El Mundo*, *El Mundo Ilustrado* etc. Asimismo, fueron recopilados como libro y publicados en 1910 por la Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas en colaboración con la librería de Paul Ollendorf en París. Como ya se ha indicado, se trata de la obra de la autora que ha merecido un mayor número de ediciones y también aquella que ha sido objeto de una más intensa atención crítica. Los 44 relatos que la conforman presentan una polifonía de voces, sentidos y miradas, que nos acercan a una realidad poliédrica, siempre presentada con agudeza e ironía. La autora utiliza trazos que proceden del romanticismo, el naturalismo, e incluso el modernismo, indistintamente, buscando siempre una voz propia que sólo pertenece a sí misma, pues no se ajusta del todo a ninguna corriente o estilo. Muchas son las presencias femeninas que pueblan *Simplezas*, muchas de ellas también las que reclaman un lugar diferente en el mundo. No obstante, sólo me centraré en comentar brevemente 7 de los 44 relatos a modo de pequeña muestra.

Las mujeres que protagonizan los cuentos de Méndez de Cuenca pertenecen a diferentes clases sociales, la escala social limita y delimita las posibilidades vitales. La mujer adinerada, de “buena familia” continua, como en tiempos de la colonia, desempeñando una posición simbólica, que hace del matrimonio una alianza económico-política. Mientras, las muchachas de la clase obrera ven en la institución matrimonial una posibilidad de resistir a la pobreza.

Tanto en “La confesión de Alma”, uno de los relatos más interesantes del volumen, como en “Trabajar para sí”, “El chasco de miss Isadora” o “Porque era bizca” la institución matrimonial y sus reglas van a verse cuestionadas. Alma encarna a la joven intelectual, formada, de clase media, trabajadora, que con su talento y valores personales consigue convertirse en amiga e interlocutora de Reginald Morton, hombre de buena posición social, que rechazará su amor en pro de un matrimonio socialmente ventajoso con la hija de un hacendado del café. La capacidad de trabajo y superación de la norteamericana Issadora tampoco serán suficientes para la familia de su novio, que acaba empujándolo a un matrimonio “igualitario” con una muchacha de la alta sociedad mexicana. En “Porque era bizca” Adela, maestra honrada, inteligente y cariñosa, alter ego de la propia autora, no es suficiente para el protagonista del relato, pues una ligera bizquera y su falta de fortuna lo hacen temer por el qué dirán, pese a ser consciente del sistema viciado que sostiene la sociedad. La crítica a la institución y al papel que la mujer juega en ella no pueden ser más duras:

Por más vuelta que daba yo al asunto, no podía transigir yo con aquel furor matrimonial, causa de la ruina de muchas familias desmembradas y de nombres honrados por el suelo. Esposas de juguete para las que el matrimonio significa el cambio de nombre en la vida social y el goce absoluto de la libertad restringida por la madre o el tirano de la familia. A su vez esas esposas hacen lo que sus madres hicieron, me decía yo: venderse. ( Méndez de Cuenca, ed. 2010, p.401)

Asimismo, en “Trabajar para sí”, Julieta, esposa-símbolo, del apellido y de la honra, que representa a la perfección el “deber ser”, verá mancillado su nombre y será objeto de burla por

las falsas calumnias de un amante no correspondido. La precariedad social de la mujer queda puesta en evidencia.

En "Estaba escrito", Camila, joven pobre y huérfana, obligada a trabajar en el circo ve en la propuesta de boda la posibilidad de escapar de una profesión a la que teme: "No le disgustaba cambiar por la vida de esposa y madre cuyos dolores no conocía, el trapecio aquel de todas las noches" (Méndez de Cuenca, ed.2010, p.125). Ahora bien, no sólo resulta significativo que la vida de esposa y madre venga acompañada de "dolores", semejantes a los del trapecio, sino más todavía que:

Camila había crecido en la sentida del circo: la libertad de acción, el lenguaje obsceno de sus compañeros de arte y la desnudez impudente que formara su vestido de gala, le arrebataron la inocencia desde muy temprano, pero sin prostituirla, porque la abstención de trato con gente honrada sálvola de caer en groseras malicias; para ella no era un secreto la causa de la vida; presentía los deliquios del amor, y como nadie la amonestaba enderezándola por camino alguno de moral escrita, Camila no tenía impaciencia por llegar a mujer, y esperaba su turno gozosa, alegre y feliz sin que le dieran quehacer los nervios. ( Méndez de Cuenca, ed. 2010, pp.124-125)

Como pedagoga, Laura Méndez critica con suma dureza la educación de las jóvenes, sobre todo aquella procedente de sistemas morales de corte religioso que eluden el saber sobre el cuerpo femenino y su deseo. Camila conoce estos saberes, pero, precisamente, por no tener "moral escrita" los naturaliza, evitando cualquier maldad ocasionada por su censura. En todo caso, este pasaje resulta muy excepcional en la obra de la mexicana, donde raramente se habla del cuerpo y del deseo.

No obstante, la muerte final de Camila, a la que su novio deja caer del trapecio, tras las bromas eróticas que sobre ella ha hecho el payaso, subraya el peligro que se esconde tras la promesa de matrimonio; puesto que, solo al pensarla como futura esposa, Marcial siente que puede dejarla caer.

Pero todavía hay más, pues si el matrimonio es uno de los temas que recorren *Simplezas* también lo es la educación de la mujer. Así, "La confesión de Alma" tiene lugar en el interior de un relato marco, que transcurre en el contexto de los "viernes de la señora Stevenson", quien a modo de *salonniere* reúne a sus conocidos para practicar el arte de la conversación. La existencia de salones, tertulias y reuniones, guiadas por mujeres, que encontraban en estos espacios la posibilidad de formarse como conversadoras e intelectuales, fue un fenómeno bastante común en la segunda mitad del XIX en América Latina. A estos "viernes" acude Bertha Wilson, antigua compañera de Alma:

La señorita Bertha Wilson, solterona de treinta y cinco, seca, desgarbada, bonita de facciones, aunque algo bizca del ojo izquierdo... No hacía ascos a discusión alguna, pues de todas sabía salir siempre pavoneándose y con la frente ceñida del laurel del talento. Estas victorias continuas halagaban su amor propio femenino y la orillaban, a menudo, a promover cuestiones arduas donde lucirse; porque palabra que ella estaba bien segura de lucirse sacando todo el partido que le era dable de una sociedad como la nuestra, en la que un hermoso perro o un caballo del alza son tenidos como cosa de más valía que una mujer bella y de corazón bien puesto. ( Méndez de Cuenca, ed.2010 p.156)

Bertha Wilson, también bizca, nuevo alter ego de la autora, representa una parodia de la mujer intelectual, letraherida, que

pese a sus esfuerzos por “lucirse”, no logra más reconocimiento que un perro o un caballo. La crítica a la sociedad, que desprecia de este modo a la mujer instruida, no puede ser más demoledora. Alma es una versión más trágica de ese mismo desprecio, pues si su formación le sirve para entretener a Reginald Morton, la excluye como posible esposa, realidad que la conduce a una profunda depresión amorosa.

Por eso la viuda Macaria de “El baile de cuelga”, pese a haberse hecho rica regentando sin ayuda el negocio de su marido, decide educar a sus hijas como futuras y perfectas esposas, pagándoles clases de bordado, canto, cocina y baile:

En cada asignatura progresaban las niñas rápidamente, pues en poco tiempo pudieron encargarse de la cocina en días de santo, bordaban y cosían diferentes prendas que le regalaban, o al padrino o al confesor, y cantaban con dulce voz avemarías, los viernes, en el rosario de la parroquia, y nocturnos y romanzas, a diario, en las tertulias del pueblo ( Méndez de Cuenca, ed.2010, p.306)

Pero hasta el inocente gusto por bailar de Aurora, la mayor de las hermanas acaba siendo un exceso para su prometido, que la abandona por ello, avocándola al único tipo de vida que puede seguir una mujer con su formación: la conventual.

Desde aquí, María Antonia en “Heroína del miedo”, transforma al “ángel del hogar” en educadora revolucionaria:

Acostumbrada a que la juzgasen humilde, y sabedora de que la mansedumbre y la irresponsabilidad eran el galardón a que debía aspirar la mujer, mostrábase sumisa en todo. Acataba con respeto las órdenes del marido, como con respeto había obedeci-

do fielmente las de sus padres; pero en su interior la joven esposa se rebelaba contra el papel de borrego que el sexo le imponía. Pensaba humillante que la mujer fuese inferior al hombre e irresponsable de sus acciones. A lo menos, ella veía, en su propio pensamiento, una irradiación sobrenatural, y sentía tener alas, en vez de brazos. Alas sí, pero cortadas y entumidas. ¡Ay!, si se las dejara crecer, ¡qué lejos y qué rápida volaría!. María Antonia esperaba pronto verse con un hijo en los brazos, antes de cumplir diecisiete primaveras. Al hijo si lo enseñaría a ser responsable y libre, aunque fuera del mismo sexo inferior y apocado que a ella le había tocado en suerte. (Méndez de Cuenca, ed.2010 , p.272)

La rebeldía que late en su interior, el deseo de cambiar las cosas, no es muy distinto del programa literario y vital de Méndez de Cuenca, quien, con diversas estrategias, vapulea en su narrativa a un sistema social que no puso las cosas fáciles, ni a ella, ni a sus heroínas.

### **3. Una escritora bizca**

Muchas de esas heroínas son bizcas, como también lo fue la propia autora, pero el estrabismo, ese ojo que se desvía hacia otro lugar, no es sólo un defecto físico, que sanciona a las mujeres en una sociedad cosmética, sino que se convierte en símbolo de la posibilidad de “mirar de otra manera”, de descubrir, develar efectos y valores, que sólo los seres especialmente dotados pueden apreciar.

De ahí que, no sea casual que tanto Adela, la maestra, como Bertha, la intelectual, no sólo bizqueen, sino también sean doctas y profesionales, en un mundo que sigue sin valorar estos

talentos en la mujer. De ahí también que, "Porque era bizca" sea el título escogido para cerrar el volumen de *Simplezas*, como lema de un programa de escritura que debe mirar(se) de manera estrábica; puesto que si Laura Méndez de Cuenca practica en su vida y en su escritura un desplazamiento del *deber ser mujer*, no debe olvidarse que sólo en el marco de éste permite la sociedad existir y subsistir a la escritora profesional, autora en prensa, continuamente sometida a una mirada pública que no se desvía, que no bizquea.

Por eso, podemos hablar de un proto-feminismo, irónico a veces, sutil o descarnado otras, pero profundamente valioso siempre, que recorre *Simplezas* de principio a fin, porque lo simple es lo común, lo de todos los días, lo que afecta al existir cotidiano, aunque, paradójicamente habitar en la simpleza no es nada sencillo y eso lo saben muy bien las mujeres.

## BIBLIOGRAFÍA

- DOMENELLA, Ana Rosa y PASTERMAC, Nora (1991), *Las voces olvidadas. ANTOLOGÍA crítica de narradoras mexicanas nacidas en el XIX*, México, El Colegio de México.
- DOMENELLA, Ana Rosa y GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzella (2000): "Laura Méndez de Cuenca. Escritora mexicana de la otra vuelta de siglo", *Arrabal*, nº 4, pp.191-203.
- MATTO DE TURNER, Clorinda (1902), *Boreales, miniaturas y porcelanas*, Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina.
- (2006), *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general*, México, FCE.



----- (2010), *Simplezas y otros cuentos*, ed. Roberto Sánchez Sánchez, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

----- (2011), *Laura Méndez Cuenca. Su herencia cultural*, México.

ROMERO CHUMACERO, Leticia (2008), "Laura Méndez de Cuenca. El canon de la vida decimonónica mexicana", *Relaciones*, vol.XIX, n° 113, pp.107-141.

----- (2009): "Periodismo y modernidad en Laura Méndez de Cuenca", *Destiempos.com*, n° 19.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Roberto (2011), "Estudio preliminar" en Méndez de Cuenca, Laura, *Simplezas y otros cuentos*, ed. Roberto Sánchez Sánchez, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

## LA VOZ DE LA JOVEN LITERATURA PERUANA A COMIENZOS DEL SIGLO XX: LA REBELDÍA DE COLÓNIDA

M<sup>a</sup> Elena Martínez-Acacio Alonso

Universidad de Alicante

### La joven literatura peruana a comienzos del siglo XX

*Encontrará acogida una revista de espíritu independiente y de iniciativas audaces que se convierta en portavoz de una juventud ansiosa por dejarse escuchar.*

“Ascanio”, *La Prensa*, Lima 7 de enero de 1916

Con las palabras arriba reflejadas definía Alfredo González-Prada la revista *Colónida* una semana antes de la publicación del primer número (que tuvo lugar el 15 de enero de 1916). En efecto, nada define mejor el espíritu de *Colónida* que el de “una juventud ansiosa de dejarse escuchar”. Según ha entendido la crítica durante el siglo XX, *Colónida* sirvió de plataforma a un grupo de jóvenes escritores que reaccionaron contra los valores imperantes, no solo literarios, sino también sociales e incluso políticos, del Perú de su tiempo<sup>1</sup>, revistiendo así, esta publica-

---

<sup>1</sup> Para José Carlos Mariátegui (1979, p. 254), “Los ‘colónidos’ no coincidían sino en la revuelta contra todo academicismo. Insurgían contra los valores, las reputaciones y los temperamentos académicos. Su nexa era una protesta, no una afirmación”. Para Estuardo Núñez (1965, p. 77), “Puede

ción, un carácter rebelde y rupturista que nos proponemos revisar en este artículo.

Si bien es cierto que la actitud general de los “Colónidas” – nombre que recibieron los jóvenes escritores que colaboraron en la revista– fue de desafío a lo establecido, es necesario recordar que tal desafío se produjo, fundamentalmente, con respecto a la que se ha denominado Generación del Novecientos (también “arielista” o “futurista”), que engloba a autores como José de la Riva-Agüero, Víctor Andrés Belaúnde, Francisco y Ventura García Calderón, José Gálvez, Julio C. Tello, Felipe Barreda y Laos, Juan Bautista de Lavalle, Fernando Tola o Luis Fernán Cisneros. Como es bien sabido, a este grupo se oponían los integrantes del movimiento “Colónida”, cuyo líder era Abraham Valdelomar. Conviene aclarar que, desde un punto de vista estrictamente cronológico, ambos grupos pertenecían a la misma generación, de hecho, había menos diferencia de edad entre Riva-Agüero (1885) y Valdelomar (1888) que entre este y algunos “Colónidas”, como por ejemplo Pablo Abril (1895). Sin embargo, lo cierto es que la distancia ideológica entre unos y otros ha contribuido a acentuar esa imagen de salto generacional que hoy día tenemos.

En cualquier caso, es evidente que hubo una oposición constante entre ambos grupos, y lo que es más, “el conflicto generacional del Novecientos rebasaba los límites de la literatura”

---

decirse que con el grupo *Colónida* se define la nueva literatura del Perú. En ella empieza a torcerse el cuello al modernismo, colocada aquella revista en la encrucijada entre lo viejo y lo nuevo”. Por su parte, Luis Alberto Sánchez (1974, p. 130) considera que “la nota común de todos los ‘Colónidas’ y su clientela era la irreverencia, el ataque a la universidad, el retorno a la provincia, la exaltación de la costumbre popular, una especie de populismo literario”. Rita Gnutzman (2007, p. 31) considera que los “Colónidas” “se sienten antihispanistas y antitradicionalistas y es clara su voluntad de rebelión contra el academicismo y lo establecido”.

(Loayza, 1990, p.143). En efecto, los “arielistas” representaban, en cierto modo, un “momento de restauración colonialista y civilista en el pensamiento y la literatura del Perú” (Mariátegui, 1979, p. 247), constituían una elite limeña universitaria que representaba los intereses de la clase social dominante. Estos autores dirigían su mirada nostálgica a España, de la que se sentían herederos directos. Tanto es así que Riva-Agüero llegó a plantear la dependencia cultural de España y a aseverar que la literatura del Perú no era más que una parte de la española<sup>2</sup>.

Contra todos estos valores reaccionaron los integrantes de *Colónida*. Se trató de una serie de autores que, en muchos casos, procedían de las provincias y mostraban una actitud antilimeñista que estaba directamente vinculada con un fuerte anti-academicismo o anti-universitarismo. En este sentido, como sostiene Luis Alberto Sánchez, practicaban una suerte de “populismo literario” vinculado con el populismo político de Billinghurst<sup>3</sup>. Los “Colónidas” se habían formado literariamente en los presupuestos del Modernismo, admiraban a los decadentistas y simbolistas franceses, así como a grandes figuras de la literatura europea del momento, como Gabrielle D’Annunzio u Oscar Wilde. Además, contrarios a asumir la literatura peruana como una parte de la española, y aunque no desdeñaban la herencia cultural de esta, se erigieron como representantes de “una nueva sensibilidad que, si no rechazaba el esteticismo europeo, buscaba, a la vez, lo ‘peruano’ (lo local y sencillo), teniendo una idea muy clara de los intereses de un nuevo público más amplio

---

<sup>2</sup> Para una comprensión detallada de los planteamientos de esta generación, véase Fernández (2009).

<sup>3</sup> Guillermo E. Billinghurst (1851-1915), líder del Partido Demócrata, ocupó la presidencia del Perú desde las elecciones de 1912 hasta el golpe de Estado de 1914 llevado a cabo por el General Óscar R. Benavides, regresando así el Partido Civil al poder en 1915.

(propiciado por el mayor acceso a la educación) y al margen de la antigua elite” (Gnutzmann, 2007, p. 31)<sup>4</sup>.

Hemos de tener en cuenta, por otro lado, que los lazos que cohesionaban uno y otro grupo eran, fundamentalmente, los de la amistad. Así, como explica Loayza, “Riva-Agüero y sus amigos habían empezado a publicar durante la primera década del siglo y se impusieron en el Perú [...]. Formaban frente a los demás un grupo compacto y quizá excluyente, unido por la amistad” (1990, p. 141). Del mismo modo, los “Colónidas” eran, en realidad, un grupo de amigos, aunque se trató de un grupo mucho más amplio y que encarnó un *snobismo* y una serie de extravagancias que hicieron que el movimiento fuera “un rumbo y como tal, conquistara navegantes” (Ayudante, 1999, p. 188).

Para captar el ambiente en el que nació *Colónida*, hemos de retrotraernos a la Lima de la segunda década del siglo XX, tomando como escenarios la redacción del periódico *La Prensa*, las instalaciones de la imprenta Rosay y, cómo no, los salones del Palais Concert<sup>5</sup>. Colaboraban por aquellos años en *La Prensa* al-

---

<sup>4</sup> A este respecto, Valero (2007) traza el panorama histórico-social en el que se insertó la publicación de *Colónida*, así como la repercusión de la revista en el terreno cultural. Por su parte, López Alfonso (2006), en el capítulo “Nación, indígena, modernidad” lleva a cabo un esclarecedor estudio de las circunstancias socio-históricas del periodo aquí estudiado, y presenta un análisis detallado de las corrientes y posturas que trabaron el entramado ideológico en el que surgieron las principales manifestaciones literarias del periodo –entre ellas, *Colónida*–.

<sup>5</sup> [El Palais Concert] era una confitería muy amplia, de tipo francés fin-de-siglo, semejante a “El Molino” de Buenos Aires, ambos remedo del Café de la Paix. Se hallaba en el centro nervioso de Lima, en la esquina del Jirón de la Unión y la calle Minería, es decir, entre Baquijano y Minería; casi frente a la redacción de *La Prensa*; a dos metros de la librería “La Aurora Literaria”, que regentaba un activo editor catalán, Juan Boix Ferrer, y de la Librería Francesa, donde Madame Rosay vendía libros de todo tipo,

gunos de los integrantes del “colonidismo”, entre ellos el propio líder del grupo, Abraham Valdelomar. Explica Alfredo González-Prada en una carta dirigida años después a Luis Alberto Sánchez, que “Abraham era implícitamente el jefe, pero no había reconocimiento expreso de jefatura, puesto que el grupo era un cenáculo sin organización” (Sánchez, 1981b, p. 213). Durante aquellos años, el despacho de Valdelomar en *La Prensa* constituía el escenario de las reuniones de un grupo de amigos íntimos, todos ellos escritores. De allí pasaban a reunirse con más amigos, colegas o, simplemente, admiradores, en los alrededores de la imprenta Rosay o en el Palais Concert. Como el propio Valdelomar sostenía, no sin cierta ironía, “el Perú es Lima; Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el Palais Concert; luego el Perú es el Palais Concert” (Sánchez, 1981, p. 1236). Ciertamente, el Palais marcaba las horas de la cultura limeña y peruana; y en sus instalaciones surgieron proyectos como *Colónida*. En realidad, nos explica Alfredo González-Prada, aunque el apelativo de “Colónidas” se extendió rápidamente a todos los colaboradores de la revista, así como a numerosos escritores e intelectuales que orbitaban en torno a Valdelomar y los suyos, eran estos últimos los auténticos integrantes del “colonidismo”:

El grupo esotérico del colonidismo lo formábamos, en realidad, los ocho de *Las voces múltiples*<sup>6</sup>: Valdelomar, More, Abril, Valle, Ulloa, Garland, Bellido y yo. (...) Muchos respondieron, independientemente de nuestro grupo, al espíritu flotante en el ambiente cultural de entonces. (...) Podría decirse que hubo en 1915-1916 dos grupos intelectuales: los *colónidas* y los *colonidistas*.

---

acogía escritores, organizaba planes de educación y se arriesgaba a lanzar los versos de los “Colónidas” (Sánchez, 1981, p. 1235).

<sup>6</sup> Volumen antológico en el que se recogieron diez poemas de cada uno de los ocho autores nombrados por Alfredo González-Prada. Fue publicado en 1916 por la imprenta de Madame Rosay.

Los *colónidas* éramos nosotros; los *colonidistas*, los otros. (1981, p. 215)

Entre los que Alfredo González Prada denomina “colonidistas” se encuentran autores como Percy Gibson, Augusto Aguirre Morales, Enrique Bustamante y Ballivián, César Falcón, Ladislao Meza o José Carlos Mariátegui. Junto a estos “colonidistas”, surgía además un tercer grupo, no de escritores, sino más bien de admiradores:

Alrededor de los *colónidas*, se agrupaba un número de amigos que no escribían, pero que *leían* y constituían el *grupo grande*, del que los *colónidas* éramos la intelectualidad... era “el grupo del Palais Concert” (...) A ese grupo pertenecían una treintena (...) Era una especie de formación parasitaria y culta en derredor nuestro, especie de público selecto y minoritario que “comprendía”. (1981, p. 216)

En definitiva, los “Colónidas” eran un grupo de amigos, intelectuales, que se sabían conductores de una rebelión que buscaba, ante todo, sacudir la conciencia social y encontrar nuevos cauces de expresión para la literatura peruana. Los jóvenes “Colónidas” procedían de distintas partes del país, habían obtenido diferentes formaciones; en ocasiones, les separaba un margen de edad considerable. Eran un conjunto heterogéneo y desigual, sin una conciencia clara de cohesión grupal. Así los describe Mariátegui, gran amigo de Valdelomar, y que en su juventud se inició en la literatura de la mano de los “Colónidas”:

“Colónida” no fue un grupo, no fue un cenáculo, no fue una escuela, sino un movimiento, una actitud, un estado de ánimo. (...)

Constituía un sentimiento ególatra, individualista, vagamente iconoclasta, imprecisamente renovador. “Colónida” no era siquiera un haz de temperamentos afines; no era al menos propiamente una generación. En sus rangos, con Valdelomar, More, Gibson, etc. militábamos algunos escritores adolescentes, novísimos, principiantes. (1979, pp. 253-254)

No obstante, y pese a dicha fragmentación y pluralidad, parece que existía un nexo común a todos los autores: el de la rebeldía, el afán de ruptura con lo anterior.

### **La rebeldía de *Colónida***

Como suele ocurrir con este tipo de publicaciones, la vida de *Colónida* fue breve, tan solo fueron publicados cuatro números. Aunque se anunció como publicación quincenal, esta periodicidad solo se cumplió entre los dos primeros números publicados el 15 de enero y el 1 de febrero, el tercer número apareció el 1 de marzo y el cuarto el 1 de mayo. Los tres primeros números fueron dirigidos por Abraham Valdelomar, mientras que Federico More asumió la dirección del último. En realidad, aunque existían algunas secciones fijas, como “Falsa carátula” (el editorial de la revista) o las “Quincenas literaria, teatral y artística”, la revista constituía más bien una amalgama de poemas, artículos, crónicas, reseñas y ensayos de la más diversa índole, acordes con la personalidad de cada colaborador más que con una intención común definida.

Explica Luis Loayza, “entre lo que podría llamarse los dos grupos principales de la generación del Novecientos –el de Riva-Agüero y el de Valdelomar– existen discrepancias, tensiones y



antipatías que se advierten claramente en la lectura de *Colónida*” (1990, p. 135). Con el objetivo de presentar un análisis coherente de la postura “rebelde” de *Colónida*, nos hemos decantado por una aproximación temática que nos ha permitido distinguir tres líneas que configuran el enfrentamiento entre ambos grupos y que desarrollamos a continuación.

### *Antiacademiscismo y polémica*

Nos cuenta Luis Alberto Sánchez que para los “*Colónidas*”, “el escritor era un ser independiente y autodidacta, aunque hubiese pasado por la universidad [...]. Uno de los adjetivos más insultantes en boca de Valdelomar y del joven Mariátegui era el de ‘universitario’” (1981, p. 1234).

Esta actitud llevó inevitablemente a la aparición de polémicas literarias –aunque también sobre otras disciplinas artísticas– entre “*Colónidas*” y “*arielistas*”. Destaca, sobre todo, la dura diatriba que Federico More dirigió contra Ventura García Calderón en los números 2 y 3 de la revista. Así, en el primer número de *Colónida*, apareció un artículo titulado “La literatura peruana”, cuyo subtítulo rezaba: “así titula Ventura García Calderón el estudio que escribiera para ‘*La Revue Hispanique*’, y que ha editado con posterioridad en un folleto que comentará Federico More en el próximo número de *Colónida*” (*Colónida*, nº1, p. 14). A continuación se reproducía una parte de dicho estudio, el correspondiente a la literatura actual, en el cual Ventura García Calderón sostenía que “tres escritores viven actualmente, representantes de tres generaciones sucesivas y los más famosos en la historia literaria del Perú independiente: Ricardo Palma (nacido en 1835), Manuel González Prada (nacido en 1844) y José Santos

Chocano (nacido en 1875)" (*ibid.*). El resto del artículo estaba dedicado a Ricardo Palma y a un análisis de su literatura.

En el mismo número se publicó una carta de Federico More a Valdelomar donde le explicaba que no le había dado tiempo a redactar su artículo ("no se te oculta que en dos días no se escribe un alegato bienprobador de la imbecilidad de un grafómano"), pero aseguraba que dicho artículo aparecería en el siguiente número, ya que "urje (sic) que en el extranjero no se crea al señor don Ventura, y que, ante nosotros mismos, establezcamos una tabla rectificadora de valores". Efectivamente, en los números 2 y 3 de *Colónida* se publicó el artículo de More, "La hora undécima del señor Ventura García Calderón" en el cual, básicamente, llevaba a cabo la reivindicación de algunos autores que García Calderón había omitido, entre ellos Yerovi, Percy Gibson, Francisco Mostajo, López Albújar, Aguirre Morales, Luis Valcárcel, Clorinda Matto, José María Eguren o Félix del Valle. Asimismo criticaba que tan solo dedicara un par de líneas a Bustamante y Ballivián y que calificara de "incipiente" a Valdelomar. Para More, la causa del juicio erróneo de García Calderón era:

Porque el señor García Calderón representa en París los intereses –intereses digo– de determinado grupo literario que hay en Lima –su palabra carece de imparcialidad. Y esto sería bastante, aunque el señor García Calderón tuviese talento. Y porque el señor García Calderón está enyugado por las conveniencias de su círculo, su palabra carece de libertad, y así, aunque su criterio quiera ser justo, su conveniencia le cohibe a serlo. (*Colónida*, nº2)

En definitiva, se trata del reconocimiento de la existencia de dos grupos con opiniones bien diferenciadas. Del mismo mo-

do, en la sección “La quincena artística” del tercer número, en el artículo de Valdelomar “Exposiciones de Roura Oxandaberro y Franciscovich” se daba cuenta de la polémica que había surgido entre Valdelomar, Mariátegui y González-Prada por un lado, apoyando a Roura; y Teófilo Castillo, Clemente Palma y Luis Varela del lado de Franciscovich.

No obstante, y como señalábamos anteriormente, existían considerables diferencias entre los integrantes del movimiento “Colónida”, las cuales se plasman muchas veces en las páginas de la revista. Así por ejemplo, Valdelomar mantenía una excelente relación con Riva-Agüero y Gálvez y en la “Quincena literaria” del primer número de *Colónida* encontramos las siguientes palabras de Valdelomar:

A pesar de que la universidad de Lima aún tiene como catedráticos de cursos trascendentales a coroneles del ejército vírgenes de campañas y de sabiduría, hace algún tiempo que se observa en ella una simpática reacción: las tesis son menos soporíferas. Los jóvenes estudiantes de hoy, comprendiendo su misión en la vida intelectual del país, orientan sus investigaciones hacia temas nacionales. José de la Riva-Agüero nos ofreció dos notables estudios, los únicos que tenemos en su género, *La literatura en el Perú* y *La Historia en el Perú*; y sucesivamente han seguido publicándose obras de esta índole como la de José Gálvez que escribiera una importante tesis sobre la *Posibilidad de una literatura nacional*. (*Colónida*, nº 1, p. 37)

Valdelomar aún así la crítica al funcionamiento de la institución a los elogios con respecto a las obras que, a su juicio, “orientan sus investigaciones hacia temas nacionales”. En realidad, la actitud de los “Colónidas” no perdió nunca de vista la

necesidad de localizar, en los elementos que constituían la identidad peruana, las claves para una literatura nacional. De modo que, si dichos elementos podían encontrarse, en determinados casos, en las obras de los autores del “Novecientos”, no podían dejar de apreciarlos, de la misma manera que no podían dejar de criticar las omisiones que, en su opinión, no hacían justicia a la verdadera literatura peruana, como en el caso de la réplica de More a lo expuesto por García Calderón.

### *Presupuestos estéticos*

Como hemos podido comprobar en el apartado anterior, los “Colónidas” respetaron aquellos elementos de la tradición que, de alguna manera, pudieran contribuir a conformar la literatura peruana. Así por ejemplo, en el número 3 de *Colónida*, Valdelomar dedicó un artículo de la sección “Quincena literaria” a Ricardo Palma, donde lo hacía aparecer como representante de una literatura nacional peruana al considerar sus libros como “el alma de una literatura que perdurará siempre como el más noble esfuerzo hacia la nacionalidad del arte” (*Colónida*, nº 3, p. 36).

Al mismo tiempo, cabe recordar que, entre sus principales influencias, los “Colónidas” saludaron como maestro a Manuel González-Prada<sup>7</sup>, no solo por su literatura, sino también y sobre todo por el magisterio ideológico que ejerció sobre toda la promoción: siguieron su cosmopolitismo, su socialismo y su enfrentamiento contra la plutocracia limeña, así como su defensa de una literatura nacional que no naciera de la imitación servil sino

---

<sup>7</sup> López Alfonso (2006) ofrece en la “Introducción” a su estudio un detallado análisis de la recepción de González-Prada durante el periodo de fin de Siglo y los primeros años del siglo XX.

de la apropiación de los grandes modelos extranjeros<sup>8</sup>. Puede resultar extraño, entonces, que los “Colónidas” mostraran también admiración y respeto por la obra de Ricardo Palma, cuyas *Tradiciones* acusaban un marcado limeñismo y virreinalismo. Todavía más extraño resulta si tenemos presente el enfrentamiento que existió entre Palma y González-Prada.

Sin embargo, por contradictoria que pueda resultar esta doble filiación dada la oposición entre ambos autores, lo cierto es que los jóvenes “Colónidas”, en su rebeldía, conciliaron ambas posturas y aprovecharon lo que de ellas les permitía avanzar hacia una literatura nacional. Esta conciliación puede explicarse en gran medida gracias a las reflexiones posteriores de Mariátegui en sus *Siete ensayos...*, donde afirmaba que, a pesar de los esfuerzos de los “futuristas” para que Palma apareciera “oficialmente como el máximo representante del colonialismo” (1979, p. 219), en realidad se trataba de una apropiación indebida, puesto que existían evidentes diferencias entre la evocación del pasado llevada a cabo por Palma, y la de los “futuristas”<sup>9</sup>. Más adelante afirmaba el espíritu democrático que, a su juicio, animó siempre

---

<sup>8</sup> Recordemos a este respecto las palabras de González-Prada en su “Discurso en el Teatro Olimpo”: “¿por qué beber en el riachuelo cuando se puede acudir a la misma fuente? (...) París. Hoy, con algunas excepciones no existe literatura española, sino literatura francesa en castellano. (...) Nuestro guía debe estar, pues en el estudio de los grandes escritores extranjeros, en la imitación de ninguno. (1985, p.28)

<sup>9</sup> Don Felipe Pardo y don José Antonio de Lavalle, conservadores convictos y confesos, evocaban la Colonia con nostalgia y con unción. Ricardo Palma, en tanto, la reconstruía con un realismo burlón y una fantasía irreverente y satírica. La versión de Palma es cruda y viva. La de los prosistas y poetas de la serenata bajo los balcones del virreinato, tan grata a los oídos de la gente *ancien régime*, es devota y ditirámica. No hay ningún parecido sustancial, ningún parentesco psicológico entre una y otra versión. (*ibid.*)

a Palma: "las *Tradiciones* de Palma tienen, política y socialmente, una filiación democrática. Palma interpreta al medio pero su burla, roe risueñamente el prestigio del virreinato y de la aristocracia" (1979, p. 221). Observamos así en Mariátegui esa actitud tan colonidista de oposición a la promoción anterior y, al mismo tiempo, de rescate de aquello que, de alguna manera, implicaba un espíritu de "peruanidad".

De este modo, en el número 3 de *Colónida*, en la sección de "Quincena literaria", encontramos dos artículos, el primero de ellos, "Don Ricardo Palma", el cual ya hemos comentado y donde Valdelomar hablaba de la obra de Palma en términos de "nacionalidad". El segundo, titulado "Don Manuel González-Prada" y firmado F.M. (Federico More), donde el autor mostraba su conformidad con el nombramiento de González-Prada como director de la Biblioteca Nacional y se refería a él como "maestro que nos enseñó a pensar y a escribir" (*Colónida*, nº3, p. 37). En el número 4, dirigido por More, se publicó además un poema de González-Prada, "Cosmopolitismo", junto con su traducción al italiano realizada por Pietro Ferrari.

Además de Palma y González-Prada, los "Colónidas" admiraron las figuras de José Santos Chocano y de José María Eguren. El retrato de Chocano, dibujado por Valdelomar, encabezó el primer número de *Colónida* y dos de sus composiciones fueron publicadas en sus páginas: en el número 1 apareció "Playa tropical" y en el número 2, "Sinfonía heroica". Es conocida la oposición que existió, en el seno del Modernismo hispanoamericano, entre Chocano y Darío, donde el tono grandilocuente del primero, junto con sus descripciones fotográficas de los paisajes de América y su obsesión por "lo americano" (Cfr. Sánchez, 1981a, 1111) llevó al debate sobre cuál de los dos era "el poeta de América". Los "Colónidas" admiraban a Chocano por su actitud "americanista", pero también leían y admiraban la literatura

francesa y la obra de Darío. *Colónida*, pues, no llegó a decantarse por uno u otro; de hecho, con motivo de la muerte del Darío, en el número 3 de la revista se publicó un artículo firmado por Enrique A. Carrillo donde se lamentaba la muerte del poeta y se elogiaba su obra, al tiempo que sostenía que aún quedaba viva la otra gran voz de América: Chocano. De este modo, desde las páginas de *Colónida* se equiparaba a ambos autores y se mantenían así fieles a su credo, donde el “afrancesamiento” y la mirada a las innovaciones europeas convivían con la búsqueda de los rasgos de la identidad peruana.

Si Chocano representaba un posicionamiento en la misma línea de la crítica oficial por parte de los “Colónidas”, el interés que mostraron por Eguren denotaba todo lo contrario: suponía la reivindicación de un poeta incomprendido por la crítica oficial, desdeñado por los “arielistas” –recordemos, a este respecto, que Ventura García Calderón lo omitía en su estudio—. En este sentido, como explica Estuardo Núñez:

Los escritores de las nuevas generaciones descubren a un poeta ignorado por sus contemporáneos, nacido en 1874, cuya modestia ocultaba el lustre de su poesía: José María Eguren. Desde dos revistas memorables que sintetizan las inquietudes de las generaciones nuevas, *Contemporáneos*, en 1909, uno de cuyos directores era Enrique Bustamante y Ballivián, y *Colónida*, en 1916, dirigida por Abraham Valdelomar, el nombre preclaro de José María Eguren fue ofrecido a un público desconcertado. (1965, p. 25)

Efectivamente, la admiración de los “Colónidas” por Eguren fue indiscutible, aparecieron poemas suyos en los tres primeros números de la revista (los dirigidos por Abraham Valdelomar): “Antigua”, “La Tarda”, “Las puertas” y “Lied III”. Ade-

más, el segundo número de la revista tenía como portada un retrato de Eguren dibujado por Valdelomar y contenía la reproducción de un "Ensayo sobre José María Eguren" publicado por Enrique A. Carrillo en *La Prensa*. En ese estudio afirmaba que Eguren era, con respecto a la literatura peruana, "el ápice de la jornada, su más avanzada encarnación y su más elevada, más pura y más renovadora tendencia artística. [...] Es nuestro primer simbolista" (*Colónida*, nº2, p. 6). No obstante, y pese a la calidad de su obra, señalaba Carrillo que se trata de un poeta "a quien la *masa*, el *vulgus pecum*, ignoran y de quien, a veces los críticos se han ocupado, para tratarle mal o, mejor dicho, maltratarle" (*ibid.*). Tampoco dejaba Carrillo escapar la oportunidad de volver sobre el estudio de Ventura García Calderón y su deliberada omisión de Eguren: "sin embargo, en su novísimo estudio sobre la literatura peruana, tan primoroso de forma, tan brillante en algunos de sus juicios y tan deficiente e injusto por otros conceptos, Ventura García Calderón comete la omisión indisculpable del nombre de Eguren" (*ibid.*, p. 12).

Y es que, verdaderamente, la poesía de Eguren había encontrado pocos adeptos hasta el momento. Como explica Luis Alberto Sánchez, la primera obra de Eguren, *Simbólicas*, publicada en 1911 y alabada por Manuel González-Prada, había sido recibida con "desgano, sarcasmo y desdén" (1981a, p. 1167) por la crítica oficial. Por su parte, los "Colónidas" eran perfectamente conscientes y se mostraban orgullosos de su labor con respecto a la obra de este poeta, como lo demuestra la nota preliminar de Valdelomar al ensayo de Carrillo:

*Colónida* realiza, con la publicación de este brillante ensayo, uno de sus más grandes ideales. Fue creada esta revista para dar a conocer al público, engañado tantas veces por falsos apóstoles, los verdaderos ingenios nacionales, entre los cuales tiene el más alto puesto de honor nuestro maravilloso poeta. Este triunfo de



*Colónida*, que necesita algunas líneas de comentario, lo es, al mismo tiempo, de quienes, desde hace seis u ocho años, fueron los admiradores solitarios, los entusiastas estimuladores, los cariñosos hermanos y los voceros incansables del tesoro artístico de Eguren, que hoy nos revela un escritor cuyo talento, donosura, eclecticismo y honda sensibilidad artística, han pasado los límites de la Patria. (*Colónida*, n°2, p. 5)

Si el interés por Chocano y Eguren representa el afán colonidista de reivindicar unos modelos literarios para la nueva literatura peruana de la que se consideraban abanderados, en el número 3, dedicado a Percy Gibson, se producía el giro hacia la novedad. Gibson, nacido tan solo tres años antes que Valdelomar, era uno de los “colonidistas” de que hablaba Alfredo González-Prada. Para Luis Alberto Sánchez “Percy Gibson, arequipeño amigo de Valdelomar desde 1910, recibió el resonante espaldarazo de *Colónida* al publicar ésta su largo, entonado y semi-épico poema civil ‘Evangelio democrático’” (1969, p. 216). Espaldarazo o no, lo cierto es que el interés por los versos de Gibson da idea del interés de *Colónida* por la joven literatura del momento. De hecho, *Colónida* se proponía erigirse como órgano de juicio y validación de los autores peruanos, así lo refleja Alfredo González-Prada (“Ascanio”) en un artículo anterior a la publicación de la revista, al poner en boca de Valdelomar las siguientes palabras: “mi revista ha de asumir tal prestigio que bastará tal aceptación de la firma para que ello constituya el espaldarazo... Usted, por ejemplo ¿Usted, quién es? Nadie... Le acepto dos o tres sonetos en *Colónida* y basta. ¡Definitivamente asimilado al grupo de los *arrivés!*” (Silva-Santisteban, 2000, p. 208). Y proseguía más adelante:

Vea usted: para el primer número tengo dos *consagraciones*. Raras las dos. De poetas que no alcanzaron a comprender sus contemporáneos: Della Rocca de Vergalo y José Eguren. Del primero hablaré yo, respaldado por el prestigio que a su genio rindieran en memorable documento Víctor Hugo, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Banville, Catulle Mendès, Théophile Gautier: la gloria literaria de Francia. Aquello parece como lo más extraordinario de la Historia del Perú. (*ibid.*)

No fue Valdelomar, sin embargo, quien rindió homenaje a Della Roca Vergalo, sino Alberto Ulloa, en el artículo titulado “Una gloriosa página de la literatura nacional. Della Roca Vergalo y los inmortales”. Nicanor Della Roca Vergalo era un escritor bastante desconocido en el Perú, ya que había residido en Francia casi todo su vida, donde había escrito en francés poemas de corte incaísta publicados en dos libros: *La mort d’Atahualpa* (1870) y *Le livre des Incas* (1879). Como explica Carlos Arroyo Reyes, pese a las condiciones de vida precarias en que vivió, se ganó el reconocimiento de los poetas franceses del momento, aunque su obra no fue conocida en el Perú debido a que no fue traducida y además fue duramente criticada por Riva-Agüero (2005, p. 195). El artículo de Ulloa reproducía una carta dirigida por algunos de los grandes de las letras francesas al gobierno peruano para que éste destinara una pensión al escritor. El hecho de que escritores franceses de primera línea elogiaran la tarea literaria de un peruano tenía en el “universo *Colónida*” una gran significación, ya que, por aquellos años, la literatura francesa de fin de siglo constituía el modelo literario fundamental de los jóvenes autores. Así describía Alfredo González-Prada en su carta la admiración de los “Colónidas” por la literatura europea:

El colonidismo fue el estado espiritual de una generación: el eco, en la mocedad de 1916, de ciertas actitudes intelectuales y artísticas de Europa. De una Europa que ya no existía; pero que, como luz de estrella, nos llegaba rezagada en el tiempo (...) ¿Por qué se produjo esa *susceptibilidad* en el grupo, cristalizándose en un estado espiritual literario? Creo que en esto la influencia de Valdelomar fue preponderante. Acababa de regresar de Europa, y venía todo *iluminado* de Italia y Francia. Lo mismo ocurría con Antuco Garland. Yo no tenía entonces sino lecturas europeas, lo mismo Ulloa, More, Abril; Valle y Bellido eran menos europeizados; pero siguieron el snobismo. (Sánchez, 1981b, p. 214)

Así, aparecieron en *Colónida* varias composiciones en lengua francesa: "Les conquerants" de José María de Heredia, "L'Albatros" de Baudelaire con traducción al castellano de Eduardo Marquina, y "Ames obscures" de Anatole France, con traducción de Félix T. LLado. Los autores del fin de siglo francés venían a asentarse como otro de los modelos estéticos fundamentales de los "Colónidas", junto con Palma, González-Prada, Chocano y Eguren, configurándose así una serie heterogénea de influencias y modelos, acorde, por otro lado, con el espíritu plural y las diversas tendencias que se manifestaban dentro del propio movimiento "Colónida".

#### *Reivindicación de la provincia*

Como ya hemos señalado al trazar el contexto en que se inserta *Colónida*, es en estos años cuando se produce el despertar de los núcleos intelectuales de las provincias y su proyección en el panorama cultural nacional. En esa línea, los miembros del grupo reaccionaron "contra el desdén con que los escritores capi-

talinos solían mirar el movimiento cultural de las provincias, su orientación hacia la búsqueda de cauces propios” (Tauro, 1939, p. 79).

Muchos de los integrantes del “colonidismo” procedían de distintas provincias, y esta circunstancia se dejó sentir en las páginas de la revista. Así, en los números 1 y 2, encontramos los artículos del escritor arequipeño Augusto Aguirre Morales, titulados “Literatos jóvenes de Arequipa”, donde llevaba a cabo una reivindicación de la literatura de dicha ciudad. Retrocedía, en el primero de los artículos, al momento histórico de la Independencia para aseverar que “en ninguna otra parte de la República, la vida intelectual se intensificó ni tuvo mayores caracteres de hombría durante los primeros treinta años de vida independiente, que en Arequipa” (*Colónida*, nº 1). Continuaba Aguirre Morales reconociendo en decaimiento general de la vida intelectual con el Romanticismo y la guerra del 79, para acabar formulando la predicción de que no sería de Lima de donde brotaría la verdadera literatura peruana: “la cultura se orienta; y como es aquella, tierra de mayor aunque desorientada fuerza cerebral que Lima y de más seriedad intelectual, cabe esperar que de allí saldrá la dignificación literaria de este país ahíto de pobre literatura y enfermo de bastardas egolatrías” (*ibid.*).

En el segundo artículo despuntaba ya un antilimeñismo explícito. Aguirre Morales señalaba las diferencias de personalidad que, a su juicio, daban razón de la mayor capacidad de la provincia para el florecimiento de una nueva literatura, y exponía las que consideraba que eran las deficiencias de la literatura capitalina:

Curiosidad intelectual y recogido, silencioso y hondo anhelo de belleza, son las especiales características de la juventud que hoy *hace arte* en Arequipa. Hay, en aquella florecencia de espíritus

nuevos, alto orgullo de solitarios y sorda, fundamental hostilidad contra la palabrería hueca del arribismo literario que es plétora en la capital; hostilidad que se bastardiza vaciándose en rencorcillo contra el arte capitalino. (*Colónida*, nº 2, p. 16)

Y termina afirmando la incapacidad de los jóvenes limeños para regir los destinos del país en el ámbito literario:

Quince o veinte muchachos enfermos del más peligroso arribismo hacen ambiente intelectual en Lima (...) ellos hacen el periódico, el teatro, la crítica y fallan, con el sublime convencimiento de la ignorancia, sobre los valores intelectuales de la República, que desconocen en lo absoluto. (*ibid.*)

Como hace notar Luis Loayza, con estas palabras, "Aguirre Morales piensa más bien en el ambiente del periodismo, en el que actuaban varios colaboradores de la revista [*Colónida*], que no debieron darse por aludidos" (1990, p. 137). De nuevo aflora aquí la heterogeneidad de temperamentos propia de los "Colónidas" de la que venimos hablando a lo largo de este artículo, y que nos permite observar cómo, en algunas ocasiones, lo atacado por unos integrantes del grupo era lo defendido o, directamente, lo realizado, por otros.

Estas ideas de reivindicación de la literatura proveniente de las provincias se materializaron en *Colónida* a través de la publicación de poemas de diversos autores, todos ellos jóvenes, y muchos de ellos procedentes de diversos puntos del país. Asistimos así a esa "consagración" de autores que se proponía la revista, con la publicación de versos tanto de los participantes en *Las voces múltiples* como del resto de escritores afines a la menta-

lidad y ambición literarias capitaneadas por Valdelomar. De esta manera, aparecieron en el número 1 "La hora de la sangre" de Alfredo González-Prada, algunos poemas pertenecientes al volumen *Arias de silencio* de Enrique Bustamante y Ballivián, y "La piedad de la tarde", por Alberto J. Ureta, natural de Ica. En el número 2, encontramos cuatro poemas del arequipeño César A. Rodríguez: "Psicología felina", "Tarde antigua", "A toda velocidad" y "Miserere". En el tercer número aparecieron "Eglógicas" de Adán Espinoza y Saldaña, "Los psalmos del dolor" de José Carlos Mariátegui (nacido en Moquegua), y el "Evangelio democrático" de Percy Gibson, también arequipeño. Finalmente, en el número 4, "Espirales de amor y de olvido" de Alfredo González-Prada, la continuación del "Evangelio democrático" de Gibson, "Laude" de Federico More (arequipeño también), "Disonancia" por Pablo Abril y de Vivero, "Visiones de la sierra" de Luis A. Rivero y algunos fragmentos del libro *Devocionario* de Augusto Aguirre Morales.

Sin embargo, no podemos olvidar lo que con acierto señala Luis Alberto Sánchez con respecto al antilimeñismo de este grupo de escritores:

Era antilimeñismo muy relativo. Ninguno, ni siquiera los más ardorosos voceadores del antilimeñismo abandonaban la capital; por el contrario, eran conspicuos parroquianos del Jirón de la Unión, arteria vital de Lima y, según el sorites de Valdelomar, pulso del Perú. Los limeños, como Bustamante y Ballivián, Pablo Abril de Vivero, en parte Mariátegui (nacido en Moquegua), Antonio Garland, Alfredo González-Prada (nacido en París, pero asimilado a Lima) practicaban también el divertido deporte del antilimeñismo, pero, eso sí, en Lima y desde Lima, o, mejor aún, en el Palais Concert y desde el Palais concert. (1981a, p. 1235)

En cualquier caso, no consideramos que haya que entender este “antilimeñismo limeño” en términos negativos. Que la vida intelectual del Perú se desarrollaba en la capital era un hecho insoslayable para cualquiera que quisiera dedicarse a las letras: para ser escuchado, leído, había que ir a Lima, había que hablar desde Lima. Y eso hicieron los “Colónidas”. Esta circunstancia, pues, no desdice, a nuestro juicio, de la sinceridad de los planteamientos de estos jóvenes. Es más, con su apertura hacia la provincia estaban ampliando los horizontes de una literatura nacional aún por definir.

### **A modo de conclusión: el significado de *Colónida* en la literatura peruana**

Al comienzo de este artículo planteábamos la rebeldía y el carácter reivindicativo y rupturista de *Colónida*. Hemos comprobado que, efectivamente, en las páginas de la revista tuvieron lugar algunas polémicas literarias y artísticas que enfrentaron a los “Colónidas” y a los autores de la Generación del Novecientos. Hemos observado también el establecimiento de una serie de modelos literarios que configuran los presupuestos estéticos de esta nueva promoción de autores jóvenes y, finalmente, hemos asistido a una apertura que, dejando de centrarse en Lima, busca la novedad en la producción literaria de otros puntos del país. Sin embargo, y después de llevado a cabo el análisis de dichos puntos, consideramos necesario matizar, al menos en algunos aspectos, ese carácter de rebeldía que la tradición crítica ha atribuido a *Colónida* a lo largo del siglo XX.

En primer lugar, y centrándonos en el carácter polémico de la revista, tras haber llevado a cabo un análisis de dichas polémicas, lo cierto es que, en realidad, el enfrentamiento entre “Coló-

nidas" y "arielistas" tuvo, en muchas ocasiones, un carácter más personal –o quizá sea más acertado decir "espiritual"– que académico. En cierto modo, lo que oponía tajantemente a ambos grupos era su manera de percibir la realidad peruana y, a partir de esta percepción, su manera de afrontar el futuro –político, social, cultural, literario– del país. Luis Loayza capta a la perfección dichas diferencias:

Para Riva-Agüero y los García Calderón, el centro del mundo se hallaba en Europa. El Perú era un país fundamentalmente occidental o [...], se iría occidentalizando cada vez más, ya sea modernizándose a la francesa o afirmando la tradición española. Riva Agüero pensaba que la literatura peruana es, por definición, [...] una literatura provincial, parte de la gran literatura en idioma castellano cuyo centro está en España. En sus cuentos, Ventura García Calderón ve la realidad peruana desde fuera, como algo exótico. Valdelomar podía creerse ciudadano del mundo y gran decadente: lo mejor que ha escrito demuestra que era del Perú y aun de Pisco, del país de su infancia, y esto hizo que en unos pocos cuentos y poemas lograra un éxito artístico que no alcanzó nunca Ventura García Calderón, escritor mucho más culto, verdaderamente cosmopolita. (1990, pp. 143-144)

Por otro lado, hemos tratado de desglosar los diferentes modelos estéticos que se manifestaron en *Colónida*, a propósito de los cuales estamos de acuerdo de nuevo con la valoración de Luis Loayza:

En los cuatro números de la revista aparecieron en la carátula [...] Chocano, Eguren, Percy Gibson y Javier Prado. Sólo Eguren podía ser visto como una figura renovadora. En la revista hay muchos elogios a González-Prada, uno a Ricardo Palma, firmado



por Valdelomar, y poemas de Chocano, homenajes a las figuras consagradas. Entre los colaboradores se cuentan varios principiantes, pero también escritores reconocidos, como Carrillo o Bustamante y Ballivián. Nada de esto hace pensar en una rebelión alarmante, ni siquiera en grandes actitudes renovadoras, aunque es claro el deseo de librar batalla contra lo que aún no se llamaban los futuristas. (1990, pp. 139-140)

Consideramos conveniente señalar, en este sentido, que quizá la actitud “rebelde” de los jóvenes “Colónidas” no residiera tanto en las figuras reivindicadas, sino en el porqué de dichas reivindicaciones y en la manera en que estas se planteaban. Sirva como ejemplo el caso de Ricardo Palma, de cuyas *Tradiciones* llegaron a apropiarse ambos grupos, los “arielistas” por considerar su faceta pasadista, los “Colónidas”, porque detectaban en él y en su obra una afirmación nacional.

Sin duda, el hecho de tener que “matizar la rebeldía” ya nos da idea del carácter contradictorio de la revista. En cualquier caso, es cierto que, aunque manifestaron una ambición de cambio, un deseo de movilización, *Colónida* no tuvo el carácter tan rebelde y rupturista que muchas veces se le ha querido atribuir. Uno de sus propios integrantes, Alfredo González-Prada, reconocía, con la perspectiva de los años, que “*Colónida* no fue la revista que debimos fundar. Era demasiado cara como edición y no suficientemente combativa” (Sánchez, 1981b, p. 213). Luis Loayza da un paso más allá cuando concluye que “*Colónida* no es una buena revista, ni muy original, ni muy interesante, ni muy bien escrita” (1990, p. 142), aunque sí le concede cierta veleidad, planteada en los términos de una “insatisfacción” que “anuncia una ruptura que sólo habrán de consumir hombres más jóvenes: José

Carlos Mariátegui, quien publicó en *Colónida* unos sonetos juveniles, o César Vallejo: una nueva generación" (1990, pp. 144-145).

Sin embargo, y pese a reconocer en *Colónida* cierto intento de ruptura, Loayza no llega a plantear en qué medida se llevan a cabo esos cambios o hasta qué punto se dejan sentir en las generaciones posteriores. Desde nuestro punto de vista, lo que sustenta verdaderamente el carácter innovador de *Colónida*, no es tanto el afán de "ruptura", "rebeldía" e incluso, "cambio", sino más bien, el de "búsqueda". Los "Colónidas", con Valdelomar a la cabeza, reflejaban la conciencia de un cambio, un cambio, si se quiere, espiritual, una nueva manera de ver y sentir el propio país, motivada por las circunstancias históricas, políticas y culturales, del Perú y de Europa. Es cierto que esta nueva manera de entender lo peruano nace, como bien decía Mariátegui, de la negación, de una oposición constante, desmedida a veces, contra todos aquellos valores que por su caducidad o cerrazón, no podían, a su juicio, representar el futuro de la nación y que aparecían encarnados por la Generación del Novecientos.

No se trata, por tanto, de una ruptura o un cambio vacíos, sino de una búsqueda que indaga en la tradición y en la novedad; en lo europeo, lo español; en el pasado y en el presente, todo aquello que sea "peruano". De ahí que los "Colónidas" siguieran a Manuel González-Prada en sus reivindicaciones y que vieran en Palma y su recuperación satírica de la vida colonial una ventana al pasado nacional. De ahí también que Chocano, en su "americanismo", se les antojase una de las grandes voces del continente y que la renovación estética de Eguren fuera, sobre todo y ante todo, la nueva poesía del Perú. Finalmente, en lo tocante al antilimeñismo, pese a que, como ya señalábamos en el apartado anterior, fue relativo en el sentido en que se realizó en y desde Lima, tuvo de rebeldía el desafío a un orden social esta-

blecido: el Perú no era Lima y los limeños, sino también otros espacios y otros escritores.

En definitiva, consideramos que el verdadero valor de *Colónida*, así como de gran parte de la producción de sus integrantes, no se constata en un cambio radical y rebelde, sino en la apertura de nuevos caminos para la literatura peruana. La revista ejerció de bisagra, encauzó un cambio de rumbo que culminaría, no cabe duda, con las obras de los autores de la generación posterior, pero que se inició y se perfiló, en gran medida, en las páginas de *Colónida*.

### **Bibliografía citada**

ARROYO REYES, Carlos (2005), *Nuestros años diez. La Asociación Pro-Indígena, el levantamiento de Rumi Maqui y el incaísmo modernista*, Buenos Aires, Libros en Red.

AYUDANTE RELAIZA, Elisabeth (1999), "Colónida: cuatro campanazos para la historia", en Raúl Vargas Vega (ed.), *La pluma en la Belle époque*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, pp. 179-214.

*Colónida* (1981, [ed. facs. de la de 1916], con prólogo de Luis Alberto Sánchez y una Carta de Alfredo González-Prada acerca de Abraham Valdelomar y el movimiento colónida, Lima, Ediciones Copé.

CORNEJO POLAR, Jorge y Antonio (2000), *Literatura peruana. Siglo XVI a siglo XX*, Lima, Latinoamericana Editores.

FERNÁNDEZ, Teodosio (2009), "La generación del novecientos y los discursos de identidad", *América sin nombre. Revisiones de*

*la literatura peruana (en el iv Centenario de los Comentarios Reales)*, nº 13-14, pp. 87-95.

GNUTZMANN, Rita (2007), *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, Murcia, Cuadernos de América sin nombre, nº 21.

GONZÁLEZ-PRADA, Manuel (1985 [1976]), *Páginas libres; Horas de lucha*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

LOAYZA, Luis (1990), *Sobre el 900*, Lima, Hueso Húmero Ediciones.

LÓPEZ ALFONSO, Francisco José (2006), *“Hablo, señores, de la libertad para todos” (López Albuja y el indigenismo en Perú)*, Murcia, Cuadernos de América sin nombre.

MARIÁTEGUI, José Carlos (1979 [1928]), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Ediciones Era.

NÚÑEZ, Estuardo (1965), *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, México, Editorial Pomarca.

SÁNCHEZ, Luis Alberto (1969), *Valdelomar o la belle époque*, México, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1974), *Panorama de la literatura del Perú (desde sus orígenes hasta nuestros días)*, Lima, Editorial Milla Batres.

\_\_\_\_\_ (1981), *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*, tomo IV, Lima, Editorial Juan Mejía Baca.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (2000), *Valdelomar por él mismo*, tomo I, Lima, Editorial del Congreso del Perú.

TAURO, Alberto (1939), *“Colónida en el modernismo peruano”*, *Revista Iberoamericana*, nº1, pp. 77-83.

VALDELOMAR, Abraham (2001), *Obras completas*, edición prólogo, cronología, iconografía y notas de Ricardo-Silva Santisteban, Lima, Departamento de relaciones públicas de PetroPerú.

VALERO JUAN, Eva (2007), "El grupo *colónida* y la 'herejía antinovecentista'", *Arrabal*, n° 5-6.

## LAS REVISTAS EN EL DESARROLLO DE LA NARRATIVA EN PARAGUAY: LA NOVELA PARAGUAYA (1922-23)

José Vicente Peiró

UNED

Durante los últimos veinte años se ha avanzado en la historiografía literaria paraguaya hasta ir completando progresivamente aspectos no tratados, y autores y obras soslayados a pesar de tener al menos una relevancia semejante a los estudiados en los trabajos clásicos de Hugo Rodríguez-Alcalá, Francisco Pérez-Maricevich, Roque Vallejos y Raúl Amaral<sup>1</sup>. Sus obras críticas siguen siendo una referencia para los estudios posteriores, pero han venido ampliándose sucesivamente<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Por citar algunos ejemplos, y dejando al margen los trabajos sobre los autores renovadores de la narrativa paraguaya (Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos) véanse como puntos de referencia contemporáneos de la historiografía literaria paraguaya a Hugo Rodríguez-Alcalá: *Historia de la literatura paraguaya*. Asunción, Colegio San José, 1970; Roque Vallejos: *La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1970; Francisco Pérez-Maricevich: *Diccionario de la literatura paraguaya. I parte*, Asunción, Biblioteca Colorados Contemporáneos, 1983;

y Raúl Amaral: *Escritos paraguayos: introducción a la cultura nacional*, Asunción, Mediterráneo, 1984.

<sup>2</sup> Valgan como ejemplo: Teresa Méndez-Faith: *Diccionario de la literatura paraguaya*, Asunción, El Lector, 2008 (1ª edic. 1994); Mar Langa Pizarro: *Guido Rodríguez Alcalá en el contexto de la narrativa histórica paraguaya*, tesis doctoral, Universidad de Alicante 2001; o José Vicente Peiró Barco:

Sin embargo, por regla general, las investigaciones sobre narrativa paraguaya han elegido el libro publicado como único objeto de estudio, obviando la revista como medio de publicación literaria. Mientras en poesía se han editado obras y antologías partiendo de las creaciones de un autor aparecidas en revistas periódicas, en narrativa no se han tomado en cuenta, lo cual ha dejado una laguna importante. Solamente algunas antologías han dado a la luz relatos publicados en revistas, como es el caso de "El abogado" de Vicente Lamas, publicado en la revista argentina *Leoplán* en 1934 (Pérez-Maricevich, 1988, 45-56). Por esta razón, este trabajo trazará una visión concreta del tema para fijar la importancia de la revista en la difusión y edición de las narraciones paraguayas, fijándose de manera peculiar en el primer tercio del siglo XX.

### **La narrativa en las primeras publicaciones literarias paraguayas**

Con la creación de la Imprenta Nacional en 1845 surgieron las primeras publicaciones paraguayas, todas ellas periódicas, desde la independencia del país en 1811. Los primeros testimo-

---

"Introducción" a Carlos Villagra Marsal: *Mancuello y la perdiz*, Madrid, Cátedra, 1996; *Artículos literarios* (Asunción, Arandurâ, 2006) y *La narrativa paraguaya actual* (1980-1995), Asunción, Uninorte, 2006. A ello podemos añadir el número especial editado por el Centro de Estudios Mario Benedetti de la revista *América Sin Nombre*, titulado *Revisiones de la literatura paraguaya*, Alicante, 2003, coordinado por Mar Langa Pizarro y José Vicente Peiró Barco; así como las actas del congreso celebrado en diciembre de 2003 en la Universidad de Alicante bajo la coordinación de Mar Langa Pizarro con el título de *Dos orillas y un encuentro* (Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, Universidad de Alicante, 2005). Dejamos para otro trabajo los estudios sobre un autor concreto.

nios narrativos paraguayos se hallan en la revista *La Aurora* (1860-61). Durante el gobierno de Carlos Antonio López (1842-1862) la instrucción pública se convirtió en un objetivo para el progreso de la nación, semejante al tecnológico. *La Aurora* surgió de la mano del maestro español Ildefonso A. Bermejo, contratado en 1853 por el gobierno, y en ella hallamos los primigenios testimonios de la literatura nacional. De hecho, para Raúl Amaral, su importancia radica en que “representa el punto de partida del romanticismo paraguayo” (1984, 37). Su impulso permitió la edición de la primera novela corta paraguaya, *Prima noche de una familia* de Eugenio Bogado. Y en la propia revista, además de las crónicas larrescas, periodismo de costumbres, impulsadas por el propio Bermejo en la columna “El pobrecito censor”, hay algunos relatos extranjeros. El filogalicismo de los alumnos, importado desde Buenos Aires, frente al hispanismo de Bermejo, se manifiesta en el número 4, donde hallamos la traducción de un cuento francés folletinesco de autor desconocido titulado “Magdalena”, realizada por J. B. González, que más bien parece el resumen de otro relato más extenso. Pero hay un relato original, publicado en dos partes: “Dos horas en compañía de un loco” (nº 11 y 12). Su autor firmó con las siglas DLT, y hasta la fecha no se ha podido determinar cuál es su nombre real; ni siquiera sabemos si se trata de un relato escrito por un autor paraguayo. En él se emplean términos poco habituales en el español paraguayo, pero ello no significa que Bermejo no pudiera haberlos incorporado al léxico de sus alumnos: palabras como *hacienda* o *cortijo* no se utilizan en Paraguay, pero sí en regiones españolas como Andalucía. Así, se podría pensar en una posible autoría española, o del propio Bermejo, hecho que se verifica aún más cuando se observa que el léxico y la sintaxis empleados se acercan a otros artículos suyos. Lo cierto es que “Dos horas en compañía de un loco” es un relato fantástico simbolista puramente decimonónico, y uno de los primeros cuentos de la literatura paraguaya que se conocen.



A *La Aurora* le seguirán cuatro revistas propagandísticas de la guerra de la Triple Alianza (1864-1870): *Cabichuí*, *El Cacique Lambaré*, *La Estrella* y *El Centinela*. Junto a la soflama bélica, muestras de literatura patriótica de aliento para la batalla, hay pequeñas narraciones de sucesos e invenciones, la mayor parte anónimas, para aumentar la moral de los soldados y de la nación. Una publicada en *Cabichuí* se ha considerado relato de ficción: “Ramona Martínez”. Sin embargo, es una larga noticia, cuya inverosimilitud bien podría hacernos pensar en una ficción, donde el redactor contaba un episodio ocurrido en la realidad durante la guerra con el fin de animar a los paraguayos e infundirles un valor que en esos momentos de huida a Cerro Corá, último refugio de las tropas paraguayas en 1870. Ramona era una heroína quinceañera superviviente de la contienda que peleó hasta llegar al lugar donde murió el mariscal López.

A partir de 1870, después de la contienda, la prensa fue el medio de publicación de algunas narraciones paraguayas. Así, Diógenes Decoud publicó el primer relato que se conoce tras la guerra de la Triple Alianza, “El Indio Errante”, en el periódico *La Reforma* en 1882 (nº 289) y José de la Cruz Ayala su relato “Leyenda Guaraní” en el diario *La Democracia* (4 de septiembre de 1885) así hasta llegar al gran impulsor de la narrativa social en Paraguay, Rafael Barrett, con sus escritos y relatos publicados en *Germinal* en la primera década del siglo XX. La creación del Ateneo Paraguayo en 1883 supuso un impulso para la creación con su *Revista del Ateneo Paraguayo*<sup>3</sup>, así como los suplementos y separatas editadas. Por citar un ejemplo, en el segundo número se publicó la “Leyenda Guaraní” de José de la Cruz Ayala, dos años

---

<sup>3</sup> Sobre la *Revista del Ateneo Paraguayo*, ver la ponencia de Rafael Recio, recogida en estas mismas actas, titulada “*Revista del Ateneo Paraguayo*: escaparate de un Roa inédito”.

antes que en el periódico *La Democracia*<sup>4</sup>. La *Revista del Instituto Paraguayo* publicó algunas narraciones, e incluso por entregas la traducción de la novela americana *Camire* de Florian, en traducción de Gaspar Zavakt de Zamora de 1811, entre una multitud de crónicas históricas sobre la guerra de la Triple Alianza.

Desde 1910 la publicación literaria se incrementa. Viriato Díaz Pérez llega en 1906 a Paraguay y en 1913 crea *La Revista Paraguaya*, donde publica reseñas de obras. Aquí incluirá en 1927 “Los dos creyentes de Hieraim”, una ficción sobre la religión y la diferencia ideológica con la hipocresía del poder. Otra revista con algunos relatos fue *Crónica* (1913), enclavada dentro de las corrientes modernistas. De esta forma, Fortunato Toranzos Bardel se considera primer gran creador del cuento modernista paraguayo dentro del país desde la revista *Los Sucesos*, con relatos como “La odalisca” y “Rollinat”, ambos publicados en 1907, y más tarde en la susodicha *Crónica*, que no fue una revista donde destacara la publicación de narraciones, pero sí encontramos en sus números fragmentos o relatos de Leopoldo Centurión (1893-1922) –quien tenía novelas proyectadas con los títulos de *El árbol muerto* y *La ciudad gris*, que no sabemos si llegó a terminar, ni siquiera a escribir– y Roque Capece Faraone (1894-1928), quien publicó en 1913 un fragmento de una novela posiblemente inacabada que tituló *La residenta* y el relato fantástico “La máscara del Boulevard”. Ambos intentaron un desapego temático del americanismo y el mundonovismo literario en auge acercándose al estilo europeo de la época.

---

<sup>4</sup> José de la Cruz Ayala (Mbuyapey, Paraguay, 1863 – Entre Ríos, Argentina, (1892), conocido por el seudónimo periodístico de “Alón”, presentó esa “Leyenda guaraní” con tal título, que figura en fascículo segundo, p. 9, y cuyo título Pérez Acosta y Centurión modifican por “Leyenda del urutaú”, que no es el de la primera versión.

Los años veinte supusieron un impulso para la cultura paraguaya, como demuestra Rubén Bareiro Saguié (1987, 65-75). Entre las manifestaciones literarias es decisiva la aportación de la revista *Juventud* (1923-27), considerada pieza clave para un segundo momento del Modernismo paraguayo por Raúl Amaral (1982, 7-25). Su diversidad de contenidos y su atención preferente hacia la poesía y el artículo ensayístico, no deben solapar la existencia de un nutrido núcleo de cuentos breves. Eudoro Acosta publicó en ella cuatro de sus mejores cuentos: "El desquite (cuento nacional)" (nº 22), "El hombre de honor" (31), "El desquite de Guaicurú" (37). y "Cigarro-Mí (cuento nacional)" (44-45). Son relatos legendarios, costumbristas o históricos recogidos con posterioridad en sus dos libros publicados, *Cuentos nacionales* y *Corazón de raído*. El autor argentino Leopoldo Díaz incluyó una recreación del pasado titulada "Violetas a la memoria de Pancha Garmendia" (nº 41), Jorge Báez el relato histórico "La leyenda. Un banquete homérico en el último vivac" (47-48-49) y el legendario "El guardián de su tesoro" (54) y Milner R. Torres rememoró la trágica historia de un mito paraguayo, el pombero<sup>5</sup>, con "La tristeza del pombero (cuento nacional)". Darío Gómez Serrato incluyó el relato poético "Leyenda de los ojos negros" (41), mientras Natalicio González seguía recordándonos la vida nacional en "Los elementos" (66). El drama cotidiano estuvo presente en Arturo Alsina, "La herencia de los inmortales" (71), cargando de fuerza dramática en los diálogos, "La vida del recuerdo" (60) de Juan Felipe Bazán, y "La parábola del anciano" de Hérib Campos Cervera (padre, 82). También está presente en la revista el folletín de Lucio. F. Mendonça, con "Horas breves" (nº 33), un relato sobre las desdichas de una vida adversa. La parte social está visible en Rafael Oddone ("Misterios", 41; "Visiones trágicas", 69). Muy interesantes son "Del yermo de mi alma" de Manuel Barrios (34) y "Cosas de domingo" (66) de Carlos Codas,

---

<sup>5</sup> Dionisio M. González Torres: *Folklore del Paraguay*. Asunción, Servilibro, 2007.

donde el costumbrismo da paso a la dicotomía entre campo y ciudad.

Las historias sentimentales tuvieron cabida con "El último amor de la pecadora" (40) de Rafael Almeida, "La vuelta" (57-58) y "A través de un alma" (61) de Leopoldo Centurión, Juan Manuel Frutos Pane con "Prosas románticas" (40), J. B. Otaño (hijo) ("M<sup>a</sup> de la Cruz", 25), Juan Carlos Moreno ("Flores asesinas", 66), y Rafael Frontaura ("La leona. Relato chileno", 50). Una muy destacable fue "Lentamente..." de Andrés Labrano (nº 29), donde trata la frustración de una mujer ambiciosa tras su matrimonio. Ese sentimiento moralista reaparece en Miguel González Medina, con "Eva" (32), "El poema imposible, cuento que fue una historia" (51), "La pálida" (55), "El accidente de Chamberí" (59) y "Otros párrafos de carta" (66). También pervive la sátira, en el cuento "El señor diablo" de Vicente Cabrera Cardús (nº 1).

Muy importante es la aparición como narradora de Josefina Pla, con sus relatos "El arbolito" (69) y "La sombra del maestro" (71). Representa la adopción de un realismo más crudo junto al de Carlos Zubizarreta ("El sacrificio", 22; "El diez y nueve colorado", 26). Sumamos a ellos un autor con renombre dentro de la literatura paraguaya como es José Rodríguez Alcalá con el cuento titulado "Un sollozo en el crepúsculo", publicado en dos partes en los números 44 y 45 de *Juventud*, y "La arrogancia del Supremo" (nº 57-58), relato sobre la dictadura de Francia.

*Juventud*, con el conjunto de autores cuya labor se interrumpió con la preguerra del Chaco, consolidó el intento narrativo más importante del Paraguay. Sin embargo, unos meses antes de su aparición en 1923 surgió la única publicación anterior a 1930 dedicada exclusivamente a este género: *La Novela Paraguaya*.

### *La novela paraguaya.*

En 1922 nació esta revista como vehículo de publicación y promoción de la narrativa paraguaya. Significó un aliento para la ficción en prosa ante la carencia de editoriales y de una industria del libro, incluyendo la artesanal. Sin embargo, esta revista demuestra que se escribían historias de ficción en prosa, aunque tuvieran o no la oportunidad de ver la luz, lo que implica la caída de una idea preconcebida sobre el género en Paraguay: la inexistencia de trabajos. *La Novela Paraguaya* abrió la puerta a la posibilidad de que algunas narraciones escritas salieran de los cajones de los autores y se hicieran públicas. Sin embargo, sigue siendo un misterio las razones por las que no se han valorado sus contenidos de autores borrados de las historias literarias paraguayas, que, sin embargo, existieron y hasta algunos resultaron interesantes a pesar de no lograr influir en la producción paraguaya del momento y menos aún en la posterior a la revista. Las únicas referencias existentes en la historiografía literaria del país, apuntes de Pérez-Maricevich, le restan importancia y hacen mención a sus argumentos variopintos, folletinescos y de calidad desigual (1983, 163). La omisión de su cita por parte de Hugo Rodríguez Alcalá y de Teresa Méndez-Faith en su historia y su diccionario respectivamente, nos abrían un interrogante: ¿las narraciones publicadas merecían la pena realmente o su ausencia se debe a la falta de localización de sus ejemplares?

Señala Pérez-Maricevich que *La Novela Paraguaya* fue “la única empresa de su género en nuestro país” durante aquellos años. Su primer número es de fecha 15 de diciembre de 1922. De salida quincenal, se editó ininterrumpidamente hasta la segunda quincena de octubre de 1923 por la editorial *Aurora*. Estableció un sistema de suscripciones y sus primeros directores fueron

argentinos residentes en Paraguay: Silvio B. Mondazzi y Casimiro González Trilla. Dieron a la luz un total de dieciocho números de narraciones que marcan el nacimiento de la conciencia narrativa en el Paraguay.

*La novela paraguaya* demuestra la existencia de inquietudes literarias en Paraguay como para acoger en su seno el desarrollo de la narrativa de manera semejante a sus países vecinos. Eran iniciativas individuales, pero en cierta medida existía un problema previo en el país: la narrativa de ficción se concebía como un arte secundario, mientras que la poesía y el ensayo, casi siempre historiográfico, ocupaban un lugar preferencial. Señala Pérez-Maricevich que los relatos publicados eran cuentos más o menos extensos y de corte folletinesco. Añade que muchos de los autores de la revista eran extranjeros, como lo eran también sus directores, lo cual apoya la tesis de Hugo Rodríguez-Alcalá acerca de que el alumbramiento de la narrativa en Paraguay estuvo en manos de autores extranjeros, aunque él restringiera los nombres a José Rodríguez Alcalá, Martín de Goycochea Menéndez (ambos argentinos) y Rafael Barrett (español). Señala el crítico que su paisaje estético es “desoladoramente escueto y de una mediocridad irritante” (1983, 186-87). En realidad, según él, los cuentos de esta publicación presentan una clara influencia del folletín de Eugene Sué y del colombiano José María Vargas Vila, con una temática de amores desgraciados y un moralismo crítico de la conducta social, a lo que añadimos que ambos eran autores de moda por aquellos años. Pérez-Maricevich rubrica su examen indicando la falta de algún autor de relieve y que solamente Rafael Oddone, Miguel González Medina y David de Valladares, logran construir algunos relatos medianamente legibles, aunque con rigidez argumental y desorden estructural. Esta opinión crítica negativa nos obliga al examen íntegro de toda la colección para responder a una pregunta que va más allá de cualquier va-

loración cualitativa: ¿qué narrativa escribían y leían los paraguayos a principios de la década de los años veinte del siglo pasado?

### **Contenido de *La novela paraguaya***

Normalmente, el primer número de las revistas o colecciones editoriales contiene casi siempre una declaración programáticas y de intenciones. En *La novela paraguaya* nos aclarará su sentido en la sociedad paraguaya de la época:

“Un anhelo desde mucho tiempo atrás gestado nos trajo a este generoso país hermano lleno de bellezas.

Es así como hoy, después de una breve estadía, te entregamos la primera de nuestras obras con la edición de LA NOVELA PARAGUAYA, principio ésta de un plan de acción que con el tiempo, iremos realizando poco a poco.

No contamos con más estímulo que nuestro propio esfuerzo y la benevolencia de aquellos espíritus que no viven solo de pan, para llevar adelante esta empresa de vinculación espiritual entre el PARAGUAY y todos los demás países sudamericanos, haciendo, que sus intelectuales, los que escriben, piensan y sueñan sean conocidos y apreciados por sus hermanos de América, creando así, los verdaderos fuertes vínculos de sana amistad que han de unir a nuestros pueblos, vínculos sinceros éstos que en vano pretenden crear las pomposas embajadas diplomáticas.

LA NOVELA PARAGUAYA, pequeña como todas las semillas, abre generosamente sus páginas a todos los escritores.

Queremos que el pueblo vaya al pueblo. Que se siembren las ideas y la belleza cultivando nuestros jardines y, sobre todo, que

en los sanos corazones de los sudamericanos, viva siempre latente la idea de que América del Sud ha de ser, en un futuro no muy lejano, el crisol donde ha de plasmarse la Humanidad del porvenir con el aporte de todas las razas y pueblos del planeta" (Nº 1, p. 5 de *La novela paraguaya*, Asunción, Editorial Aurora, 15 de diciembre de 1922).

Los editores parten de un planteamiento: panamericanismo literario, voluntad de pervivencia con planificación, enraizamiento y alineamiento de los autores paraguayos con el resto de América, carácter abierto, semillas literarias para un pueblo lector (expansión literaria y función pedagógica), y cosmopolitismo. ¿No suena en cierta medida a los deseos de los modernistas? Pero dado que la referencia es específica en el género narrativo, supone un salto cualitativo para la literatura paraguaya. Por tanto, el examen nos debe conducir a una pregunta: ¿sería una revista anacrónica o al menos de corrientes tardías? Si examinamos las obras paraguayas escritas durante esos años, como *Aurora* (1920) de Juan Stefanich o *Don Inca* de Ercilia López de Blomberg (según Raúl Amaral, novela de 1920 escrita en Buenos Aires), cabe afirmar que las novelas publicadas en *La novela paraguaya* pertenecen al modelo de lecturas habituales de la población. Responden al realismo popular en boga, a veces reivindicativos dado el carácter izquierdista de los directores, con aires heredados del folletín en la mayor parte de los casos, pero también con un deseo, a veces conseguido, de actualización y modernización o de expresión ficcional pura no siempre evasiva o catártica. Paraguay no posee en esos momentos renovadores como los argentinos Macedonio Fernández u Oliverio Girando, pero los escasos lectores medios paraguayos no leían creaciones tan alejadas de las preferencias editoriales de sus países vecinos. Y a ellos iba dirigida *La novela paraguaya*. Cabe también añadir un



dato que demuestra un sentimiento nada endogámico en su distribución: se vendía en Buenos Aires, lo que da cuenta del deseo de apertura de sus directores, alejados de la autocomplacencia onfática del periodismo cultural paraguayo sin deseos de expansión.

Los editores informaron en el segundo número de la distribución de cinco mil ejemplares, lo cual resulta difícil de creer. No eran pocos y podrían haber exagerado el total de la tirada. Agradecían la acogida de la revista, y anunciaban la venta en el exterior del país, con precio incluido, lo cual da cuenta de la voluntad panamericana argüida en la declaración de principios. También se advertía, siguiendo a un poema de Evaristo Carriego, la aparición de un semanario ilustrado de actualidad, *Aurora*.

A pesar de estar dedicada a la narración, en la publicación se incluyeron poemas de manera aislada. Es el caso del número tres, donde aparecen composiciones de Emilio Prats Gill y Alejandro Guanes de carácter modernista, y en otros posteriores, de Pablo Max Ynsfrán (6). El número cinco se retrasó dos meses, y no vio la luz hasta la primera quincena de abril por la enfermedad del director. También se anunciaba en él que el nuevo editor de la revista iba a ser Manuel Blinder. Sabemos que el sistema preferente de ventas era la suscripción, como revela un recuadro de este número donde se avisa a los "agentes" morosos para que acudan a administración a regularizar sus cuotas para evitar figurar en la lista que aparecerá en el siguiente número, lo que da indicios de los problemas económicos que pudo arrastrar la revista o simplemente de la informalidad de sus suscriptores. Sin embargo, posee una amplitud de miras literarias subrayada por la convocatoria en la revista de un concurso de cuentos infantiles, cuyo ganador será publicado de manera bimensual, estableciendo dotaciones en metálico para los tres primeros premios. No era la única atención a los niños, porque también se incluye

un concurso de una viñeta para colorear. Objetivos claros pedagógicos para atraer a la infancia hacia las letras. También se añade un artículo, “Colaboración femenina”, que ensalza a la mujer: la dirección de la revista sabía que a la espera estaban las numerosas lectoras potenciales. Así, *La Novela Paraguaya* adquiere la condición de impulsora de la lectura; no es solo un contenedor de creaciones.

Veamos su contenido dividiéndolo en virtud de sus vertientes narrativas.

### **Tragedias paraguayas y herencias del folletín.**

La primera obra publicada es *El dolor guaraní* de José D. Miranda (1). Este trabajo se abre, como otros de los publicados, con una referencia biobibliográfica del autor, por lo que conocemos así su dedicación literaria. Miranda era paraguayo, de la localidad de Caraguatay, y en el momento de la publicación tenía veinticinco años. Corresponsal del diario *La Prensa* en Concepción y luego jefe de redacción del mismo, fue víctima de un intento de homicidio por parte de dos tenientes del ejército justificándose en que les había agraviado en sus artículos. A cambio, tras el hecho frustrado, obtuvo el apoyo de la intelectualidad local por su defensa de la libertad de pensamiento. La novela se ambienta al final de la guerra de la Triple Alianza, aunque no conste directamente el dato pero el lector lo adivina. El protagonista, José María, regresa a Concepción después de haber luchado con crudeza en las batallas de Humaitá y Paraguarí. Espera reencontrar a su amada Mercedes, la cual ha sufrido desdichas a manos de los crueles montoneros. Una vieja le vaticina un mal agüero: ella le ha olvidado desde ese episodio y ahora “farrea con todos los que le dan plata” (p. 11). Como advierte el narra-

dor al principio de la tercera parte, “poco tiempo duraron aquellos amores”, modo habitual anticipador de la estrategia narrativa del folletín trágico, además de la estructura tripartita, los amoríos no correspondidos, ambientes oscuros entre la pureza de los sentimientos, los daños morales, y la tragedia permanente, sobre todo en el desenlace. Es el tema del retorno dramático del héroe a su hogar después de la guerra, signo odiseico, para contemplar la pérdida de la amada. Sin embargo, es muy interesante y barrettiana la referencia social a la explotación en los yerbales: el universo de la esclavitud y la violencia de donde resulta imposible escapar. “¡Es el destino!”, exclama Zacarías, el compañero de José María, en la última frase del texto.

En el número tres se publica la novela corta de uno de los narradores más nombrados de la época, de quien también se incluyeron relatos en la revista *Juventud*. Es Milner R. Torres y el relato se titula *Una noble venganza*. Nacido en Luque, tenía veinte años cuando publicó esta novela corta, hecho apreciado en el tono juvenil y en la incoherencia de algunas situaciones. El protagonista Andrés regresa a las Misiones después de haber emigrado a Asunción tres años antes. Y como en *El dolor guaraní* de Miranda, se topa con su amor, Antonia, casada con otro hombre. Intenta reconquistarla con todos sus medios, incluyendo el rapto, pero el padre se opone e inicia su persecución. La historia acaba bien y con la pureza de los amantes como conclusión. Nada de huida a la esclavitud y violencia de los yerbales: el amor consumado delatará la bondad y pureza de los personajes y su victoria sobre la adversidad familiar, social y física. En este número tres aparece además un cuento breve titulado “La niña que murió por una muñeca”, también folletinesco, firmado por las siglas E. L., autor del que todavía no hemos podido conocer aún su identidad.

En el cuarto número hallamos un drama narrativizado: "El mal en su propia llaga" de Augusto F. Salomoni, autor desconocido aunque sabemos que era paraguayo. Es un melodrama donde un padre, hombre culto y dedicado a analizar el alma humana, revela su hipocresía moral de la burguesía de la época porque mientras escribe libros sobre la corrupción social, su hijo es fruto de una relación adúltera. Más interesante es el cuento largo de este número titulado "El que no pudo olvidar" de Antonio Laconich (hijo), nacido en Asunción en 1902 y fallecido en 1983. Es una incursión narrativa de quien años más tarde sería un historiador relevante en el país<sup>6</sup>. Es otra historia romántica de amor desdichado y perturbado por turbulencias y obstáculos de otros hombres, aunque los sucesos se olviden porque son moralmente "incorrectos".

En el quinto número figura un cuento amoroso del director Silvio B. Mondazzi, titulado "Por una y otra eternidad": la historia de una muchacha, Ruth, y el amor imposible con Roudy. Pero un rayo los mata y así se unen para siempre en la eternidad. En estos términos discurre la narración de O. L. Trespailhie, autor argentino nacido en 1891 que ejerció como maestro en la localidad paraguaya de Villarrica<sup>7</sup>. La obra se titula *Todo un hombre* (6)

---

<sup>6</sup> Escribió en 1935 una novela histórica ambientada en la contienda del Chaco, con el pseudónimo de "Ivanhoe", titulada *El "iris" de la paz o los mercaderes de Ginebra en el Chaco*. Sus trabajos históricos conocidos son *El Paraguay mutilado* y *La paz del Chaco*, publicado en Montevideo en 1939, porque tuvo que exiliarse tras el golpe liberal que derrocó el gobierno del coronel Rafael Franco, y *Caudillos de la conquista*, ya radicado en Buenos Aires, en 1948. En 1964 publicó *La cuestión de límites en el Salto del Guairá* y en 1976 *El Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia, supremo dictador de la República del Paraguay*. Destacó por ser un ardiente defensor de los derechos del Paraguay sobre el Chaco boreal. Un ejemplo más de narrador paraguayo en ciernes que acaba abandonando la ficción por la política y la historia... o la historia política más bien

<sup>7</sup> Es autor del tratado *La odóstica: teoría física de los olores*.

y trata de un extranjero misterioso, Alfredo Fuchs, que recae en una aldea, San Esculafio. Observa la mojigata vida local y la hipócrita moral imperante. Las viejas lugareñas lo consideran un hereje, las muchachas de salvaje y los mozos un tacaño. Interesante relato por la dificultad que la sociedad pone a una pareja feliz, con un sistema narrativo que bien podría considerarse como antecedente de las obras de Gabriel Casaccia, sobre todo *La Babosa* porque posiblemente el autor estaría retratando su experiencia personal en Villarrica. Sin embargo, su desenlace es propio del folletín: culmina con el adulterio y la huida solitaria del protagonista.

Otro autor paraguayo, Severino Quidiello, nos ofrece una historia sentimental lacrimógena titulada *Un amor como muchos*, en el número doce, de julio de 1923. El hombre sufre la indiferencia de su amada, pero ella ha enloquecido con el paso del tiempo, todo narrado en un lenguaje estridente y con situaciones románticas previsibles. En el número catorce encontramos otra novela romántica titulada *María Antonia* de Dionisio Cantié, con amores desdichados y final trágico y moralista sobre el tema de la libre elección de la mujer, con un planteamiento ingenuo.

En el décimo número se publica el relato “¡Lágrimas!” de Carlos Daumás, hombre socialmente distinguido en Paraguay, narración moral que de nuevo muestra la necesidad de extirpar la inmoralidad social y corregir costumbres “descarriadas”. Luis Alberto y Amalia, de origen italiano y fértiles ganaderos rurales, se aman y se casan, pero él emigra a Asunción y acaba corrompido engañando a enfermos a causa de su abrazo al ateísmo. La ciudad es vista como un demonio frente a la pureza de la vida rural, visión que perdurara en la narrativa paraguaya durante muchas décadas.

*Flor de Zarzal* de F. Martínez Benítez, otro joven autor paraguayo, apareció en el número dieciséis. El argumento es plenamente sentimental: Dora Silva huye del hogar paterno para irse a vivir con Óscar Green, su “sueño dorado”. Pero al año de casarse Óscar ya no es un modélico marido y sus ausencias son cada vez más frecuentes. La tragedia final es una consecuencia moral del adulterio cometido. En el número diecisiete, vuelve a aparecer una novela sentimental de Milner R. Torres titulada *Las vidas truncas*. Es otro drama romántico trágico con un final exterminador de los amores frustrados de Carmen y Manuel. Y en el número dieciocho se publicó la novela *Un hombre* de R. Candia de la Mora<sup>8</sup>, historia trágica, pero no de drama sentimental, ni vidas truncas por la tragedia y los amores imposibles: estamos ante la historia de un huérfano, residente en un orfanato al cuidado de monjas, al que el ambiente determina su futuro. Sin embargo, el determinismo deriva hacia lo social, con la venganza contra el patrón que ha llevado a la ruina a la familia, demostrando el influjo del naturalismo. La reminiscencia metafórica hacia el cinematógrafo, como comparación con un sueño, da dimensión de modernidad al relato y de ser plenamente actual para la época.

### **Regionalismo: folclorismo, paisajismo e historicismo.**

En el segundo número, no comentado por Pérez-Maricevich, aparecen dos relatos: *La virtud de la selva* de J. V. Navarro, novela corta, y el cuento “El Mosquito” de Rosicrán, el conocido Narciso R. Colmán, recopilador de leyendas en guaraní y autor muy popular durante aquellos años. El primero era argentino, aunque el relato se ubicaba dentro del contexto de un

---

<sup>8</sup> Parece que fue descendiente del prócer paraguayo de la independencia Fernando de la Mora, según testimonios orales recibidos

viaje desde Buenos Aires a Asunción por el Paraná, con las peripecias desgraciadas de una mujer, Angélica. El relato de Rosicrán en realidad es una traducción del poeta Facundo Recalde de un texto original en guaraní. Cuenta la historia del cacique Caracha y su primogénito Ñati'u ("mosquito" en guaraní), joven sin rival en todo, sometido a un mal agüero por el que atenta contra su madre y al final acaba purgando sus culpas. Muy aleccionadora historia, lineal y llena de elementos de la naturaleza que adquieren carácter mitológico, posee ritmo y demuestra el poder que alcanzó la fabulación guaraní durante estos años de la mano de Rosicrán.

La rúbrica del número tres es un cuento de Eudoro Acosta, después incluido en sus *Cuentos Nacionales*, titulado "La caída de Yacy-Yateré", la leyenda indígena de la época de la conquista española, y las circunstancias por las que este personaje mitológico vagará errante e inmortal por las selvas paraguayas durante toda la eternidad<sup>9</sup>. La narración histórica legendaria continúa su camino en el número dieciséis con la novela *Entre dos fuegos* de J.B. Otaño (hijo). Subtitulada "Leyenda guaraní" es la típica historia de los amores del conquistador español con la indígena durante la conquista del Canindeyú. Al final mueren después de la batalla entre sus pueblos, curiosa y simbólicamente él de un disparo de arcabuz y ella a causa de una flecha. Final mítico para una novela romántica de raíz histórica.

El interés por la polémica sobre la figura del dictador Francia provocó la publicación de la primera parte de la novela *Veinte años en un calabozo*, escrita por el federalista argentino Ramón Gill Navarro, editada en 1863. La obra revelaba el despotismo del dictador Francia al mostrar a unas víctimas santafesinas de

---

<sup>9</sup> Jasy Jateré ("fragmento de luna" en guaraní) es un personaje mitológico paraguayo que puede aparecer durante la siesta con travesuras o maldades. Ver Dionisio M. González Torres, *op. cit.*

su represión. Tenía sentido su publicación en el marco de cuestionamiento o defensa comprensiva, según el caso, de la dictadura del Supremo<sup>10</sup>. También podemos considerar histórica, aunque en realidad sea prosa de circunstancias, el relato del séptimo número, "Los estudiantes del colegio" (pp. 23-29), firmado por Charles Frutos. Curiosamente dedicado al novecentista Manuel Domínguez, es una crónica entre la realidad y la ficción de la llegada de los jóvenes del interior a estudiar al Colegio Nacional, institución muy valorada por el narrador. El relato es una exposición de vivencia más que historia de ficción.

### Sátira social.

En el número cinco, aparece *El saco nuevo* del joven paraguayo Luis Álvarez: la historia de las hijas de Tranquilino Tranquilini tras su muerte y sus matrimonios respectivos bajo la supervisión social de doña Clori, la madre. Es un relato infantil, deshilvanado, aunque en ocasiones se advierte que podría esconderse un futuro buen autor en el uso de la sátira y el humor para ridiculizar la ética de una alta familia paraguaya. Otra sátira social la encontramos en el número trece: *Doña del Rosario Garçete. Viuda de Sampayo da Silva Carneiro* de J. V. Navarro, que ya había publicado *La virtud de la selva* en el segundo número. Mientras aquel relato era romántico, este es satírico, con una curiosa variación tipográfica de la portada de la revista, caricaturesca, en

---

<sup>10</sup> Manuel Domínguez incluye unas palabras previas en las que advierte que el ejemplar se encuentra en la biblioteca de Enrique Solano López, y la obra revela el despotismo de Gaspar Rodríguez de Francia y del mariscal López. Lastimosamente, el relato no llegó a terminar de publicarse porque desapareció *La novela paraguaya*, pero es muy interesante el testimonio en primera persona de unas víctimas de la dictadura de Francia por el hecho de ser argentinos de Santa Fe.



lugar de la fotografía del autor como en el resto de números. Empieza con una conferencia donde se afirma que Cristóbal Colón era un español de Pontevedra. De ahí el narrador entra en su aventura con Remedios. Ella le presenta a su madre, mujer de ciento veinte kilos bastante insoportable, viuda, de un marido “guerrero del Paraguay con tres cruces; dos por méritos de guerra, y otra cruz, la del matrimonio, también por méritos de guerra”. La historia de doña Rosario está llena de absurdos disparates y personajes grotescos. Por tanto, discurren en paralelo dos argumentos convergentes: la caricaturesca historia del conferenciante Rafael Calzada y sus teorías sobre Colón y la misógina historia de doña Rosario. La comicidad provoca que sea una novela corta que escapa de la línea habitual de la revista.

### **Relato social y político.**

A lo largo de la vida de la revista aumenta el interés por el relato social. El padre de la narrativa social en Paraguay, Rafael Barrett, incluye su artículo antimilitarista “Revoluciones” en el número diez, contra el caudillismo. Destinado a mover las conciencias a favor de la convivencia, da un empuje a las ideas democráticas en Paraguay, al menos en lo teórico y en lo político. Como rúbrica del número seis, se incluye un relato del periodista uruguayo que fue redactor de la revista *Bohemia y Vida Nueva* en 1908, Leoncio Laso de la Vega, titulado “El martillo”. Es una narración sobre una huelga minera contada por un herrero que acaba siendo víctima durante la misma.

En el número siete aparece una de las novelas más destacables: *El loco de la celda n° 6* de Miguel González Medina.<sup>11</sup> Po-

---

<sup>11</sup> El autor fue un conocido liberal paraguayo, del que Carlos R. Centurión, en su *Historia de las Letras Paraguayas*, valoró que “cuando la pluma de

demos considerarla una novela social, pero como matices por el argumento romántico de amores imposibles por culpa del entorno. En el argumento, Luisito Picón, vuelve a Asunción una vez licenciado en París, bajo una fuerte repercusión social y mediática, descubriéndose la mezquindad de la sociedad capitalina paraguaya. Los salones de lujo, el vals, la vida de la clase alta, quedan ridiculizados por el autor continuamente, para valorar la autenticidad por encima de las costumbres regidas por el interés material. Llamen la atención las afirmaciones políticas (“las luchas políticas en el Paraguay suelen tener una característica: la turbulencia”), culminadas con el fracaso profesional de Luisito, paralelo al de una sociedad incapaz de gestionarse. El final se sale de los tópicos y queda como advertencia: el Paraguay es un país dividido en bandos irreconciliables. En general, es una obra apreciable que da testimonio de aspectos de la vida pública paraguaya, como la importancia de la prensa, así como por su humor y la sátira.

Otro relato social es de un autor montevideano F. D. Rodríguez (número 11): *La linterna de Diógenes*, subtitulada *Veinte años en un calabozo*<sup>12</sup>. Ubicado inicialmente en Cádiz, es la historia

---

González Medina se holgaba en expresar bellezas, lo hacía con elegancia, y cuando, vibrante de colérica pasión, buscaba el corazón del adversario para asestarle mortal herida, parecía estoque de toledano acero, chispeante de filo, relumbroso de agresividad. Así eran sus famosos editoriales de *Vanguardia* y de *La Hora*, órganos del "Centro Radical 9 de Julio", aparecidos en la Asunción en 1923 y 1925, respectivamente" (Buenos Aires, Ayacucho, 1951). Nacido en Caazapá en 1893 y fallecido en Asunción en 1928, firmaba sus artículos con los pseudónimos Froilán Padilla y J. León Castillo.

<sup>12</sup> Fue actor de teatro que llegó a trabajar en Madrid, para acabar siendo maestro en el Paraguay y director de varios colegios, aunque su defensa de la causa de los maestros en la huelga general de 1920-21 provocó su abandono de la vida pedagógica y su aislamiento consiguiente en Villarrica, en el interior paraguayo.

de un joven educado en los jesuitas que no consigue continuar su carrera musical en Buenos Aires y acaba como operario de una fábrica. Impide el intento de violación de la hija de su amigo Juan por parte del patrón provocando la rebelión de los obreros, reprimida por la policía. El mensaje de la novela se sintetiza en que el mundo es falsario y el sistema social está fundado sobre el egoísmo y la falta de solidaridad. En el número décimo aparece "Venganza" de Rafael Oddone, un relato social donde un padre venga la ignominiosa muerte de su hija, desechada por el poderoso Rogelio González.

En el número quince encontramos el relato más coherente de *La novela paraguaya: Los cuervos de Icaria* de Carlos Frutos, quien como Charles Frutos había publicado "Los estudiantes del colegio" en el número siete<sup>13</sup>. *Los cuervos de Icaria* es una metáfora política. Una distopía puesto que la acción se sitúa en una isla de la Polinesia entre Hawai y Australia, la isla Barbary. Pero en realidad Barbary coincide con los rasgos del Paraguay: permanece aislada, es refractaria a las ideas y al progreso, está repleta de caudillos y disputas políticas a pesar de ser una tierra fértil y un bello país con montañas que encierran tesoros. Un inglés, White, hombre de ciencia avanzado, visita la república para lograr en-

---

<sup>13</sup> Nacido en Itauguá, en 1888, cursó estudios en el Colegio Nacional y en la Facultad de Derecho de la Asunción, donde obtuvo el grado de doctor. Participó desde su juventud en la prensa y en la política, y fue activo militante del Partido Liberal. Sus tendencias doctrinarias posteriores le inclinaron hacia el socialismo, hasta el punto de convertirse en uno de los precursores de las luchas obreras en el Paraguay. En el periodismo ejerció como redactor del diario asunceño *La Tribuna*. Compuso un drama, *Para el amor no hay barreras* (1918) y escribió dos novelas breves: *Náufragos de la Vida* y *Los Cuervos de Icaria*, la primera inédita y perdida. Frutos falleció en Asunción en 1926, lo cual truncó una carrera literaria previsiblemente lúcida.

tender la mentalidad de este pueblo “extraño y misterioso”. Revela que descendía de una raza “mansa y trabajadora, fuerte y poderosa”, que hoy se había convertido en “feroz y haragana”, y antes hacía honor al trabajo pero ahora lo hace a la rapiña, una dura valoración del autor hacia sus compatriotas. Un grupo de jóvenes forma una secta, trasunto de un partido político: “Los cuervos de Icaria”, que en guaraní significa “Los profetas de los carneros”. Mientras tanto, en nombre de la libertad se van sucediendo caudillos que van hundiendo cada vez más la vida de la isla, hasta adquirir apariencia de democracia formal con división de poderes, pero en realidad ser una dictadura encubierta donde gobierna un sátrapa. “Los cuervos de Icaria” llegan al poder, y nada cambia. La parábola de Barbary, por su nombre patria de la barbarie, es la vida política paraguaya, con una sociedad dividida entre “parásitos”, gobernantes y “trabajadores”. Cada gobernante alcanza el mismo destino que su antecesor: es depuesto. Así, el autor aboga por el ideal de progreso y de una limpieza regenerativa de la vida política paraguaya; la tolerancia como medio para un avance con estabilidad. Sin embargo, el irónico desenlace revela la falta de confianza del autor hacia la posibilidad de lograr esta verdadera democracia y un escepticismo atroz. La salida ofrecida es el exilio, única manera en que un ser civilizado puede escapar de la barbarie de la isla. La trama alegórica retoma la novela política paraguaya de cuartelazos y trincheras cultivada por Juan Stefanich con *Aurora*, en 1920 y *Horas trágicas. Prosas de paz y de dolor*.

La novela corta *Gavilanes o palomas* de David de Valladares, incluida en el número nueve, resume la estética de la mayor parte de novelas cortas publicadas en *La Novela Paraguaya*:

- a) La trama es local y refleja las costumbres del ambiente.

- b) Sencillez temática y argumental para permitir la comprensión de la vida social.
- c) Protagonistas esquemáticos, sin complejidad.
- d) Determinismo: al ambiente moldea al individuo.
- e) Moralismo: intención de advertir sobre “prácticas peligrosas que llevan la intranquilidad y la zozobra al hogar paraguayo”. El autor pretende llegar a la novela de tesis y aplicar una advertencia de profilaxis social.
- f) Utilitarismo: el autor se siente recompensado al prestar un servicio a su sociedad para mejorarla.

David de Valladares era un pseudónimo, según Pérez-Maricevich. Novela sobre el emigrante, sobre el extranjero y su adaptación al nuevo entorno tras formar matrimonio con una mujer paraguaya, deriva desde el análisis social hacia la trama moralista cuando el hijo fruto de esta relación se introduce en círculos de inmoralidad y de vicio hasta precipitarse al fracaso y a la destrucción. El pobre emigrante de origen italiano que había labrado una placentera vida en el ámbito rural acaba contemplando a su hijo derrumbando su mundo al haber sido pervertido por las malas costumbres suburbanas de Asunción. De nuevo asistimos al discurso de menosprecio de lo urbano y alabanza de la aldea: la ciudad es el ámbito de la corrupción y de la caída personal, frente a la pureza humana del espacio rural. Muy ilustrativa es la advertencia a la juventud de los peligros de la política: los futuros hombres de estado deben evitar los vicios actuales y elegir la moralidad. Al final, se anuncia la preparación de una obra nueva del autor titulada *Las Busconas*. Nada sabemos de esta creación, pero no descartamos su existencia.

### Conclusión.

Las narraciones de *Juventud* y *La Novela Paraguaya* rompen con la idea de la inexistencia y el escaso cultivo de la narrativa en Paraguay: sí que se escribía, pero no se publicaba por regla general. Ambas revistas representaron una oportunidad para la publicación y divulgación de trabajos de autores, sobre todo de los más jóvenes. Si examinamos la falta de editoriales y de un sistema de publicación en formato de libro en el país durante el primer tercio del siglo XX, la revista suponía la salida del cajón de numerosos textos que seguramente hubieran acabado olvidados, como de hecho acabaron muchos de los anunciados en *La Novela Paraguaya*. Por esta razón, su existencia nos permite apoyar la idea de que no podemos aventurarnos a señalar que la narrativa paraguaya fuera escasa en esta época, sino ajustar nuestra conclusión a nuestro desconocimiento de lo que realmente se pudo haber escrito y ha pasado al olvido al no ver la luz, sobre todo cuando nos llegan noticias de novelas que nunca vieron la luz, como es el caso de novelas de las que solo se conoce el título como *Rodopia* de Eloy Fariña Núñez, datada su escritura hacia 1912, o *Trepadora* de Federico García, de 1918. A la vista del fervor motivado por *La Novela Paraguaya* y de la cantidad de relatos contenidos, el problema de Paraguay fue la edición y no la creación: ¿cómo publicar libros si no había editoriales ni posibilidades de editarlos?

Otra cuestión es el contenido, poco innovador generalmente, sujeto a estrategias textuales del folletín al uso muy atractivo para el lector habitual del país, un lector poco exigente con las formas e interesado más en el fondo de la situación real del país. Apreciaban el alto grado de sentimentalismo y lo trágico: el terror y la misericordia aristotélicas como forma de catarsis y frui-

ción ante la vida cotidiana. Sin embargo, el tema social estuvo presente, de la misma manera que hay trabajos más relevantes de lo que en principio se creía. No debemos despreciar estas narraciones porque son representativas de una época y de un conjunto de autores, desconocidos la mayoría. *Juventud* y *La Novela Paraguaya* dieron aire fresco a la narrativa y fueron una puerta abierta no desaprovechada en el futuro inmediato, pero rota a partir de la guerra del Chaco en 1932. Y centrándonos en *La Novela Paraguaya*, consideramos que es el primero proyecto narrativo serio en el Paraguay de aquellos años veinte de progreso cultural. Convenía rescatar su contenido y así seguir completando el panorama histórico de las letras paraguayas: porque debemos continuar rellenando los huecos de su historiografía literaria.

### **BIBLIOGRAFÍA:**

#### a) Monografías.

AMARAL, Raúl (1982), *El modernismo poético en el Paraguay (1901-1916)*. Asunción, Alcándara, 2ª edición.

AMARAL, Raúl (1984), *Escritos paraguayos: introducción a la cultura nacional*, Asunción, Mediterráneo.

CARDOZO, Efraím (1985), *Apuntes de historia cultural del Paraguay*, Asunción, Litocolor.

CENTURIÓN, Carlos R. (1947), *Historia de las Letras Paraguayas (Vol. I) Epoca Precursora, Epoca de Formacion*. Buenos Aires, Ayacucho S.R.L.

CENTURIÓN, Carlos R. (1961), *Historia de la cultura paraguaya*, Asunción, Biblioteca Ortiz Guerrero (2 volúmenes).

- DÍAZ-PÉREZ, Viriato (1980), *Literatura del Paraguay*. Volúmenes I y II, Palma de Mallorca, Luis Ripoll.
- LANGA PIZARRO, Mar (2001), *Guido Rodríguez Alcalá en el contexto de la narrativa histórica paraguaya*, tesis doctoral, Universidad de Alicante.
- LANGA PIZARRO, Mar – Peiró. José Vicente (2003), *Revisiones de la literatura paraguaya*. Alicante, *América Sin Nombre*, Centro de Estudios Mario Benedetti.
- MÉNDEZ-FAITH, Teresa (2008), *Diccionario de la literatura paraguaya*, Asunción, El Lector.
- PEIRÓ, José Vicente (2006), *Artículos literarios*. Asunción, Arandurâ.
- PEIRÓ, José Vicente (2006), *La narrativa paraguaya actual (1980-1995)*, Asunción, Universidad del Norte.
- PÉREZ-MARICEVICH, Francisco (1983), *Diccionario de la literatura paraguaya. I parte*, Asunción, Biblioteca Colorados Contemporáneos.
- PÉREZ-MARICEVICH, Francisco edit. (1988), *Panorama del cuento paraguayo*, Asunción, Tiempo Editora.
- RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo (1970), *Historia de la literatura paraguaya*. Asunción, Colegio San José.
- VALLEJOS, Roque (1970), *La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional*, Asunción, Editorial Don Bosco.



b) Partes o capítulos de monografías.

PEIRÓ, José Vicente (1996), "Introducción" a Carlos Villagra Marsal: *Mancuello y la perdiz*, Madrid, Cátedra, pp. 9-97.

c) Artículos en publicaciones en serie.

BAREIRO SAGUIER, Rubén (1987), "La cultura paraguaya de los años 20 y su proyección actual". París, *Río de la Plata: Culturas*, v. 4-6, pp. 65-75.

PEIRÓ, José Vicente (2000), "Manifestaciones literarias del XIX en Paraguay: la revista *La Aurora*", *Arrabal* (Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos), nº 2-3, pp. 33-40.

VV.AA.: *La novela paraguaya*. Asunción, Editorial Aurora, 15 de diciembre de 1922-octubre 1923 (18 números en total).

## BÚSQUEDAS Y AVATARES DEL PRIMER SURREALISMO EN ESPAÑOL: LA REVISTA *QUÉ* CONTRA EL DESTINO Y EL LENGUAJE

Armando V. Minguzzi

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

La adaptación de una estética literaria a otra lengua suele ser un hecho que porta consigo pérdidas y ganancias, el traslado de sus características a otras latitudes implica límites, pero también aparecen nuevas posibilidades de expresión y el encuentro de una rica tradición con la cual nutrirse. El afán renovador del surrealismo, originalmente de claro sabor francés, se encontró, en su derrotero por los distintos espacios donde hablaba español, con toda una gama de variantes de una lengua que más allá de tener presencia a ambos lados del Atlántico poseía una innegable diversidad. Es en dicho marco que este trabajo intenta mostrar cómo fue que las herramientas pensadas por Andre Bretón para dar cuenta literariamente de una realidad que excedía algunos preceptos de la razón se aclimataron en tierra americana, puntualmente la ciudad de Buenos Aires.

El primer grupo surrealista reconocido del mundo que hablaba la lengua de Cervantes tuvo como ámbito de desarrollo las aulas de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires. Su nacimiento, como no podía ser de otra manera pensando en algunas búsquedas del movimiento surrealista, reviste un halo azaroso. Es Aldo Pellegrini, a la postre el máximo exponente del surrealismo porteño, quien, en una carta dirigida a la crítica Graciela de Sola, hace referencia a ese acontecimiento funda-

cional. Pellegrini había leído, en un número del diario *Crítica*, una nota dedicada a Anatole France donde se empieza considerando al “príncipe de las letras” como alguien falto de pasión y asociado a un “escepticismo barato”, para terminar hablando de él como una “caricatura del verdadero disconformismo”. Dicha opinión, en clara consonancia con su juicio acerca de este autor, le permite tener su primer contacto con algunos autores surrealistas, ese panfleto titulado “Un cadávre” le llamo la atención y lo motivo a pedirle a la editorial Gallimard los textos de los autores que aparecían, a lo que agrega:

Así me llegó el primer número de *La Revolution Surrealista* y el primer Manifiesto de Breton. Por entonces estudiaba yo medicina y hablé con entusiasmo a mis compañeros David Sussman y Mariano Cassano, y después a Elías Piterbarg, quien trajo a su hermano Ismael y a Adolfo Solari. Todos formamos una especie de fraternidad surrealista, la que realizaba experiencias de escritura automática. La actividad de este grupo totalmente desvinculado de las corrientes literarias de entonces (solo estimábamos a Oliverio Girondo y a Macedonio Fernández), culminó con la publicación de la revista *Qué!*.

Fue el compromiso del propio Aldo Pellegrini y de Elías Piterbarg lo que permitió llevar adelante este proyecto de publicación periódica, ellos al igual que el resto utilizaron seudónimos para publicar sus textos. Adolfo Este y Filidor Lagos son los que emplea el primero. Elías Piterbarg recurre al seudónimo Felipe Debernardi y Esteban Dalid, su hermano Ismael Piterbarg, en cambio, utiliza el de Raúl Bembo, mientras que detrás de Julio

---

<sup>1</sup> Sola, Graciela de. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967, p. 111.

Trizzi se esconde David Sussman y Julio Laretta resulta el elegido por Mario Cassano.

### **Confraternidad, introspección y lenguajes**

Es de destacar, a la hora de pensar las revistas como formas, o formaciones según Williams, de sociabilidad intelectual, una cierta continuidad en los dos números que conformaron el itinerario de la revista *Qué*. En primer término fue, claramente en las dos entregas, el órgano que núcleo y dio vida a ese inicial grupo surrealista, una marca a la que se suma la de pensarse alejada de los criterios habituales de una publicación literaria que quiere imponer una nueva estética.

Dos son los momentos en que se hace explícito la intención de funcionar como anclaje grupal. En la entrega inicial, al final del escrito que, sin firma, abre el número y se llama: "Pequeño esfuerzo de justificación colectiva", aparece la siguiente aclaración: "(Para una ampliación de las sugerencias de esta introducción y para contemplar problemas particulares léase): Pretexto y Manifiesto de Dalid; Prólogo de Debernardi (p. 2)". Con lo que se pone en evidencia un señalamiento de lectura que nos dice, además de cómo funcionan los textos, el grado de cohesión y continuidad existente entre los autores de *Qué*, clara marca de una práctica grupal que queda al descubierto en dicha continuidad.

En el segundo número, también en el texto que abre la entrega y se llama "Por esta puerta abierta los señores pueden entrar en el recinto de los fantasmas", de Adolfo Este y Filidor Lagos, es decir Aldo Pellegrini, se observa, más allá de ese dualismo autoral que instala un llamado de atención sobre la subjetivi-

dad de quien escribe, una apuesta por lo grupal, pero esta vez sale a la luz cierta finalidad en torno a la publicación:

*Qué* no es simplemente un grupo de gente que tiene por misión publicar una revista (lo demuestra el intervalo de más de dos años que separa sus dos números) sino que intenta CONTENER, EXPLICAR, Y SI ES POSIBLE RESOLVER, UN ESTADO DE ESPÍRITU EXCEPCIONALMENTE ABUNDANTE EN ESTA ÉPOCA<sup>2</sup>.

La otra mención a esta lógica de lo colectivo aparece también en el segundo número, más específicamente en el texto que se llama "Libertinaje de los solenoglifos y otras cosas dichas entre dientes". Su apartado final, donde pueden leerse las declaraciones del grupo, describe la reunión en que dichas declaraciones fueron esgrimidas:

Bar. La circunstancia que reúne a 6 individuos en torno de una mesa no puede ser nombrada sin destruir por el hecho de dicha designación ese misterio del azar. Individuos que pueden llevar los nombres más extravagantes y las vidas más absurdas pero que llegan todos impregnados por la misma fatiga de buscar.

Es una reunión de *Qué*. Dalid, Pembo, Trizzi, Lauretta, Este y el espíritu de F. Lagos-esquematizador del suicidio. En una mesa

---

<sup>2</sup> Este, Adolfo y Lagos, Filidor. "Por esta puerta abierta los señores pueden entrar en el recinto de los fantasmas", en: *Qué*, Diciembre de 1930, Buenos Aires, Nro. 2, p. 1.

cercana había una mujer haciendo señas misteriosas. Propuse lo siguiente: Declarar colectivamente<sup>3</sup>:

Obviamente, como dijimos, estamos ante una lógica grupal, por eso la importancia de la cohesión, las declaraciones conjuntas y lo complementario en los textos está por encima de la continuidad temporal de la revista. De allí que podamos leer *Qué* en clave intersubjetiva, separándonos un tanto de esa entronización del “yo” típica del surrealismo y las vanguardias. Lo grupal instala una dimensión diferente, donde la coherencia supraindividual cobra espesor sin dejar de lado un análisis de lo propio y singular, pero ya en clave plural. Lo que les pasa o lo que ven en su subjetividad los autores, en calidad de individuos y más allá de enunciarlo en el título, se colectiviza<sup>4</sup>.

Pues bien, existe otra instancia de lo grupal que también hay que tener en cuenta, es la forma en cómo se sitúa ese colectivo en el marco de una estética común pero que no es privativa de la revista. Más allá de la mención de la crítica al carácter particularmente ortodoxo del primer número, sobre todo ligado a las ideas vertidas por Breton en el primer manifiesto del surrealismo en el año 1924 y los textos de época<sup>5</sup>, sobresale en el “Manifiesto” de la segunda entrega a cargo de Elías Piterbarg (bajo el seudónimo de E. Dalid), una clara mención al mundo del surrealismo y su vínculo con la política:

---

<sup>3</sup> Lagos, Filidor. “Libertinaje de los solenoglifos y otras cosas dichas entre dientes”, en: *Qué*, Diciembre de 1930, Buenos Aires, Nro. 2, p. 4.

<sup>4</sup> Recordemos que se abre el primer número con un texto que se llama: “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”.

<sup>5</sup> Pobrete Araya, Kira. *El surrealismo argentino a través de sus revistas*. San Juan de Puerto Rico, Editorial Fundación Universidad Nacional de San Juan, 2004, p. 91.

Mas, para la revolución política, vemos preparativos y sabemos de quienes se preparan abiertamente y quienes se arman a escondidas. Para la revolución de los sueños no conocemos partidarios, ni oímos propagandistas.

Se habló, un tiempo, de Revolución en los espíritus, pero esta se concebía como preparación teórica para idénticos fines políticos, es decir, prácticos. Nuestra iniciativa es esencialmente impráctica. Aboga por la expropiación, también, pero, ante todo, del sentido común, de la rutina y de la mezquindad en el pensar y en la ensoñación<sup>6</sup>.

Estas palabras, aunque dichas en el marco del rompimiento del orden democrático en Argentina (el general Uriburu encabeza un Golpe de Estado contra el gobierno de Hipólito Yrigoyen en septiembre de ese año), se inscriben en el panorama general de lo que fue la evolución del surrealismo y su acercamiento al terreno político, particularmente al Partido Comunista Francés<sup>7</sup>, desde 1925 en adelante. En este caso está clara la negativa a cualquier contacto con la actividad política, inclusive esa “expropiación” a la que se alude implica un dejo irónico cuando se la asocia al sentido común, poniendo el humor, un tópico repetido de la estética surrealista, donde empezaba a hacerse presente el compromiso revolucionario.

---

<sup>6</sup> Dalid, Esteban. “Manifiesto”, en: *Qué*, Diciembre de 1930, Buenos Aires, Nro. 2, p. 3.

<sup>7</sup> Recordemos, a manera e ejemplo, que después de lo que dio en llamarse la polémica Naville y sus consecuencias cinco autores surrealistas, en el año 1927, adhieren al Partido Comunista Francés. Ellos son Aragon, Breton, Eluard, Péret y Unik (Ver Durozoi, G. y Lechernier B. *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*. Madrid, Guadamarra, 1974, p. 43 y sigs.)

Pero más allá de esta constatación del funcionamiento fraternal existe en *Qué* un itinerario que tiene dos años, con todo lo que ello significa en términos de evolución y cambios. En el primer número se lee, en el ya citado texto inicial "Pequeño esfuerzo...", una declaración importante: "[...] hemos acudido a la única manera de existir en densidad (es decir sin disolvernó) que es la introspección (p. 1)". Dos ideas confluyen en este inicio, el masificante peligro que implica disolverse y la complementaria búsqueda al interior de la propia subjetividad, tan característica del sujeto surrealista.

Otra de las declaraciones de este primer texto marca uno de los ítems más importantes del número en lo que hace a la enajenación de la subjetividad, hablamos del "Destino". Su fórmula aquí adquiere las siguientes características: "Si desvalorizamos la vida es por la evidencia de un destino. Vomitamos incontinentemente sobre todas las formas de resignación a este destino (cualidad máxima del espíritu burgués) (p. 1)".

Es sintomático del texto, y de ese comportamiento en tanto confraternidad de los autores que se expresan en la revista, que este tema atravesase sus hojas. Elías Piterbarg, bajo el seudónimo Esteban Dalid, da cuenta de esa simultaneidad de preocupaciones y pareceres cuando, en su "Manifiesto muy sentimental" de la primera entrega, señala: "Somos un arma mellada en manos del Destino", algo que se completa cuando agrega: "Sentimos la impotencia de la realización como una mordaza aún en nuestros gritos: Nos rebelamos contra el destino", a lo que agrega: "[...] tienes el ansía de subir recto y el Destino te tuerce (p. 2)". También será Felipe Debernardi, nombre detrás del cual también se esconde también Elías Piterbarg, quien en el antojadizo "Prólogo" del número inicial se exprese en idéntico sentido marcando lo siguiente: "Si venciendo mi empeño embrujamos piedras no se concluya en la intangibilidad del Destino (p. 4)".



El destino aparece hasta aquí como lo que “tuerce” el *deseo* de “subir recto”, algo “intangible”, pero que está allí. Al hombre sólo le queda rebelarse ante él si lo que se busca es la “realización”, obviamente del “yo”. Pero también es importante detenernos en esa idea de la vida, cuya desvalorización proviene del tan mentado “Destino”, es decir de su predeterminación. Cuando eso se constata, cuando tras eso aparece la resignación, el autor señala que estamos en presencia del “espíritu burgués”, obviamente denostado por el surrealismo. Se es burgués en esa aceptación, por eso esa búsqueda introspectiva por parte de esos autores, una forma de escapar a la resignación de una vida predeterminada. Ampliar el yo o desestimar las formas de la vida “normal” es lo que se persigue, algo que en el “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva” se resuelve mirando “con simpatía” las posibilidades “voluntarias o involuntarias” contrarias al espíritu burgués que son: “la enfermedad, la locura, el suicidio, el crimen y la revolución”, todas formas de estar por fuera del orden establecido.

Sin embargo, la definición más lograda de este ítem se observa en el texto del número inicial que se llama “Introducción” y está a cargo de Aldo Pellegrini bajo el seudónimo de Adolfo Este, quien califica la pequeña serie de textos que lo componen de “poemas filosóficos”. Pellegrini, en una reflexión en torno a la libertad en el mundo físico, donde se señala que “Toda acción ejecutada tiene una forma”, nos dice:

La totalidad de las formas preexiste en el campo de lo posible; de lo que se infiere que formal equivale a predeterminado, a carente de libertad: para el mundo de las apariencias (y para nosotros como apariencia, es decir, como vida) no existe la libertad. Podré exclamar, con voz irresistiblemente cierta, que toda acción es un fracaso.

Estimulante para arrojar sobre las desesperaciones y las risas: LA PREDETERMINACIÓN FORMAL SE LLAMA DESTINO<sup>8</sup>.

De nuevo se parte del tema de la “forma” y su inscripción en el campo de lo posible, más aún se señala que la “acción” deviene, en definitiva, en una forma del mundo de las apariencias y que en último término se asocia al tan mentado “destino”, cúspide de lo predeterminado y negador de la libertad. Una constante es esto de asociar la acción con el mundo de lo posible y las apariencias que terminan en fracaso, como si la materialidad de todo acontecimiento fuera una traición a la libertad. Un argumento se repite o, mejor aún, se hace explícito unas líneas más abajo. En un segundo ítem del texto que hace referencia a la “libertad en el mundo del espíritu”, el autor nos dice: “La carencia de formas permite en él (el espíritu), la existencia simultánea de todas las direcciones y de todos los límites. El espíritu es libre porque cada cosa se realiza en el sentido de todas sus posibilidades”.

Para aclarar este punto es interesante recurrir a Ferdinand Alquié, quien desmonta el supuesto vínculo entre hegelianismo y el surrealismo<sup>9</sup>. En ese sentido dicho filósofo apunta lo siguiente:

[...] cuando Breton declara que la conciencia tiene derechos imprescriptibles, que la verdad no debe borrarse ante la eficacia, que el fin no justifica los medios, enuncia juicios cuyo principio

---

<sup>8</sup> Este, Adolfo. “Introducción”, en: *Qué*, Buenos Aires, Noviembre 1928, Nro. 1, p. 9.

<sup>9</sup> Gómez Moreno, Pedro Pablo. *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción del mundo*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2004, p. 186.

último sólo puede encontrarse en la afirmación de la infinitud del espíritu, de su superioridad sobre cualquier objeto posible y todo concepto definible: esa afirmación no es otra que la del *cógi-to* cartesiano. Y, lejos de dejar de ser revolucionario, Breton confiere entonces a la idea de revolución el único fundamento que puede recibir, pues la idea misma de revolución supone la dimensión vertical por la cual el espíritu juzga a la historia negándose a coincidir con ella, la supera, afirma que el estado de cosas actual es inadmisibile, y declara que la revolución es un bien<sup>10</sup>.

Es decir que, contra todo concepto historicista, aparece aquí un espíritu infinito juzgando y que es superior a los objetos y los conceptos existentes en el devenir. La infinitud del espíritu está en el fondo de la filosofía de Breton, no se atiene a conveniencias ni eficacias, cuando juzga lo hace desde la libertad no predeterminada. También se vislumbra en los textos de este primer número de *Qué*, en cuyo extremo opuesto observamos la predeterminación de la forma, lo posible y sus límites (exactamente lo contrario de la concepción bretoniana señalada por Alquie), ambas tienen en el "Destino" un formato que responde, según el propio Pellegrini, a la "máxima cualidad del espíritu burgués".

El final de este importante grupo de poemas filosóficos sube la apuesta. En una comparación entre lo ilimitado del "ser" y lo "circunstancial" del "yo" que, para alcanzar "la esencia del ser", debe "rechazar todas las cualidades de mi "yo", pues lleva con demasiada evidencia su carácter de circunstancial", se plantea un único o último camino. Dicho camino no es otra cosa que

---

<sup>10</sup> Alquie, Ferdinand. *Filosofía del surrealismo*. Barcelona, Barral Editores, 1974, pp. 84-85.

encontrar “la única cualidad no transitoria de mi ser que es INEXISTENCIA (p. 9)”.

Vale la pena traer a esta altura las palabras de Peter Bürger en torno al sujeto surrealista y su definición. En su clásico libro *Teoría de la vanguardia* señala con respecto al tema:

El comportamiento del yo surrealista [...] se define por la negación a las ataduras del orden social. La pérdida de las posibilidades prácticas de comportamiento, que provoca la falta de una posición social, da lugar a un vacío: el *ennui*. En la búsqueda surrealista no tiene un valor negativo, más bien, es la condición que determina la transformación de la realidad cotidiana, sobre la que trabajan los surrealistas<sup>11</sup>.

Condenarse al vacío de la inexistencia como forma de rechazar el mundo cotidiano es lo que se plantea aquí. Podríamos decir que, para cerrar este número, la salida de *Qué es*, en verdad, un lanzamiento. Se rechaza el “Destino” y su predeterminación, para ello se lanzan propuestas de introspección, en tanto formas de auto-conocimiento, y se postulan distintas formas de rechazo al orden social, llegando al vacío de la inexistencia pero, como dice Bürger, sin concebir a esta última como un hecho negativo. Para ello es importante tener a mano una formulación del tema que también pertenece a Pellegrini. Esta vez el formato discursivo es el de un poema que se llama “Niño sin sombrero”:

Las patas de los insectos y el camino del niño  
Recogían juntos la hermosa flor de la simetría  
Será un pequeño esfuerzo

---

<sup>11</sup> Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2009, p. 101.

y el niño abandonará su cuerpo en el bosque  
[de las transformaciones  
Esto significa la libertad  
Es decir ni eterno ni grave  
Solamente sin formas<sup>12</sup>.

Como vemos en este poema se vuelve sobre la idea de libertad a guisa de escape de lo formal determinante, un núcleo de este primer número al que se llama, asiduamente, "Destino".

La segunda entrega parece tener otra lógica. El primer texto, "Por esta puerta abierta los señores pueden entrar en el recinto de los fantasmas" firmado por el dúo Adolfo Este y Filidor Lagos (una dupla que, como dijimos, esconde a Pellegrini), es una muestra de lo que originalmente podría ser un cambio de actitud. Pasamos de una "pequeña justificación" a una "puerta abierta", en los títulos vemos la distancia entre el ensimismamiento y la incipiente invitación. En el texto esta lejanía parece plasmarse cuando leemos: "[...] el instinto nos impulsa [...] a agrupar a todos los que tienen la específica manera de ser nuestra", aunque se aclare que no es al llamado "Hombre Estándar", atrapado por "La Civilización" (ambos con mayúsculas) a quien pretender interpelear. Sin embargo, después de la intención de la revista ya citada, en donde se dice que los que publican *Qué* pretenden: "CONTENER, EXPLICAR Y SI ES POSIBLE RESOLVER, UN ESTADO DE ESPÍRITU...", lo que terminan haciendo, por "orgullo o cobardía", es refugiarse en "el aislamiento" que se desfigura en "ansias de vida espiritual que toman la máscara completa del misticismo cristiano, de la filosofía yoga, de la ma-

---

<sup>12</sup> Este, Adolfo. "Poemas: Niño sin sombrero"; en: *Qué*, Buenos Aires, Noviembre 1928, Nro. 1, p. 10.

gia, de la metapsíquica, el pesimismo, de la locura, del SUEÑO (p. 1)".

Cuál es la novedad del número, si es que hay alguna. Un hecho singular se vislumbra en el anteúltimo párrafo, allí se hace referencia a aquello de lo que se nutre, intermitentemente, la expresión del grupo: "[...] de los acertijos, de las criptografías, de las cábalas, de los mitos, de los presagios –es decir de las fuentes más puras del conocimiento que tiene el hombre", algo que según el o los autores: "nos deja situados en el umbral del único comienzo".

Algo nuevo existe en esta entrega: hacer de la búsqueda del grupo un intento en pos de un conocimiento, en este caso una serie de formas entre las que se cuentan juegos lingüísticos y formatos narrativos y adivinatorios, es decir operaciones de lectura en las que alguna forma de lenguaje está implicada. Pero es al final de este mismo texto donde el retorno de una idea ya esbozada en el primer número queda al descubierto, se habla de un "MISTICISMO DE LA NADA". Retorna aquí esa inscripción o disolución en un "espíritu" que, según Alquie señalaba en Breton, juzga la historia o, mejor aun la realidad como inadmisibile.

Más allá de estas coincidencias es bueno revisar, para terminar de perfilar el segundo número, esa referencia a la búsqueda del conocimiento que pone el lenguaje en su centro. En el "Manifiesto" es Dalid, o sea Piterbarg, quien, en nombre de la cofradía, nos dice que su deseo es: "renegar de lo que nos une y es común a todos", es decir llevar adelante una acción que los separe del resto, de ese "Hombre Stándar" anunciado en el primer texto. Dicha acción provoca, entonces, la "necesidad de machacar nuestras lenguas y romper los huesos de nuestra ideas", pues la finalidad es comunicar "sueños nuevos, con signos recién forjados por los dedos doloridos (p. 3)".

El lenguaje es lo que debe ser nuevo, aunque debamos, para esto, flagelar aquello que nos sirvió para comunicar antes: la lengua y también las ideas. Pero, como acontece siempre con el surrealismo, la batalla contra el *status quo* no se detiene allí, las palabras encarnan, puntualmente, en la literatura, y es contra esta y su actualidad que Dalid arremete cuando aconseja: “Escupir el rostro del alma poética de hoy, con su amor ideal a sí misma”. Un ataque que también se reafirma cuando se pregunta por el destino de esta revista: “¿quién sino cuasi individualistas literatuelos y presumidos melenudos leerán estas líneas? Esta es nuestra tragedia [...] (p. 3)”.

El otro texto que se suma a este ataque es “Libertinaje de los solenoglifos y otras cosas dichas entre dientes”, firmado, con iniciales, por Filidor Lagos, es decir Pellegrini. En su comienzo podemos leer lo siguiente: “Cuando alguien habla lo hace para introducir incertidumbre o para pedir de comer. Los que hablan con cualquier otro objeto se someten a este rótulo honorable: LITERATURA (p. 4)”. Más allá de esa imperfección del lenguaje que acompaña a la incertidumbre, la rusticidad o lo miserable del hecho de pedir comida está ese formato absurdo de la lengua que es la literatura, enmarcarlo como un hecho puramente lingüístico y residual habla también a las claras de cómo está conceptualizado ese supuesto uso artístico del lenguaje. Sobre la acción humana de comunicar se explaya el mismo texto pero más adelante, después de describir la reunión de la cofradía ya mencionada se enumera aquello que van a declarar. Entre los distintos puntos se incluyen el de desconocer el Conocimiento humano, declarándose anti-Moral, el de repudiar la Nación, la Familia, la Civilización y el Progreso y el de protestar contra toda “Ley o Norma” (todos con mayúscula) que coarte lo espontáneo en el hombre. Al final, también se declara que “se rehabilita los símbolos del asco: mano extendida rechazando, vómitos, gargajos, púah”. Se agregan a las primeras reivindicaciones que tienen

a la lectura y la lengua en su centro este lenguaje corpóreo, reivindicable por su espontaneidad, que está en los gestos<sup>13</sup>.

También en los poemas ese nudo gordiano del número que es el lenguaje o las formas comunicativas vuelven a ser puestos en escena. En la sección 4 de Raúl Pembo, ergo Elías Piterberg, específicamente en el fragmente que se llama “Crescendo”, se lee: “Decimos y nos extrañamos y pocas veces lo queremos, palabras, lo único que nos pasa es que sentimos (p. 13)”. Una reflexión sobre la imposibilidad de comunicar que está en el propio lenguaje también se localiza en el apartado 5 a cargo de Julio Trizzi/David Sussman. En el fragmento que lleva el sugerente título de “Vomitando en seco” el autor nos dice: “La posibilidad de dar nuevos nombres a las cosas o su misma imposibilidad es una de las causas principales que impiden hablar claro.

La idea de un lenguaje sujeto a la razón es lo que se intenta dinamitar en el surrealismo. Ante ello se buscan “nuevos signos” o se intenta “rehabilitar” formas comunicativas espontáneas, ligadas a las reacciones corporales, casi instintivas, a formatos narrativos primitivos como el mito o cercanos a la adivinación o lo lúdico. Esa búsqueda está en el corazón del segundo número, explicitando la intentona de hacer vivir al lenguaje allende la razón, casi una premisa del surrealismo.

---

<sup>13</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron en su libro *El surrealismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1989) nos dice con respecto a la subjetividad surrealista lo siguiente: “Entre estos dos polos antitéticos –la inmolación de una conciencia romántica en el acto (nietzscheano) o del gesto (dadaísta) y, por otra parte, la mirada instrospectiva o el autoanálisis por todos los medios-, se sitúa el campo del sujeto surrealista” (p. 204). Con lo que queda claro que es en el campo de la subjetividad surreal donde emergen los problemas y las cuestiones que pueblan estos dos números, entre el autoanálisis del primero y el gesto del segundo.



Esta segunda entrega que parece abrirse a una búsqueda expresiva se cierra con una confesión y una señal que nos retrotrae al primer número y también nos inscribe en la tradición surrealista internacional. La confesión, incluida en la misma sección final de Trizzi, es la que nos reenvía a la primera entrega. “La mía es una tarea de traducción”, leemos casi en el final del fragmento, “para mí mismo” se agrega, y se señala volviendo al solipsismo o el afán autoexaminador del número inicial: “Deberé esforzarme por aprender bien el idioma original (p. 16)” leemos en esa confesión. El cruce entre reflexión sobre el lenguaje e introspección queda al descubierto, las palabras a las que les tengo desconfianza, sobre todo si están basadas en la pura razón, deben ser traducidas en una lengua que afirme mi “yo”, el idioma del origen nos sitúa nuevamente ante muchos de los tópicos surrealistas: la infancia, nombrada por Breton en el primer manifiesto<sup>14</sup>, y la cultura de los pueblos primitivos son dos de los ítems en los que lo “original” aparece valorizado. Traducir para mí requiere esa vuelta al origen, personal o cultural, algo a lo que el surrealismo apostó en su larga lucha contra la Civilización y su producto: el “Hombre Estándar”.

La señal, antes mencionada, sale a la luz en el texto después de manifestar un anhelo surreal que es: “dedicarse a la pasión”. De allí en más se agrega: “He buscado seis años seguidos el hombre desdoblado que nació una noche (p. 16)”. El eco del primer manifiesto, publicado en 1924, está aquí, en un número de la revista publicada en 1930. Breton, una noche, había retenido una frase: “Hay un hombre a quien la ventana ha partido por

---

<sup>14</sup> Dice Breton en el primer manifiesto: “Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado. En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo (Breton, André. *Op. Cit.* p. 15)

la mitad<sup>15</sup>, dicho recuerdo da lugar al más importante de los mecanismos surrealistas: la escritura automática. Este descubrimiento fue publicado en el "Manifiesto" inicial del movimiento liderado por Breton. Seis años después los surrealistas porteños se reconocen parte de una búsqueda que trasciende lo nacional<sup>16</sup> y van en procura, fielmente, del "hombre desdoblado", su alejamiento, ya antes referido, del vínculo con lo político va en ese sentido.

En resumidas cuentas podríamos decir, para terminar con esta lectura, que es Buenos Aires el escenario donde el español sufre, en esos años, un golpe a su racionalidad, pero a la vez adquiere nuevos horizontes. Una búsqueda de superación del "Destino" y todos los formatos de lo predeterminado para la vida del hombre inician esa rebeldía porteña, también el afán por encontrar renovados formatos expresivos se vislumbran en ese origen, ambas pautas tiene como trasfondo una fidelidad. Parece, entonces, que para este primer grupo de surrealistas ser fiel equivale a mantener viva la búsqueda de la libertad humana contra dos frentes, el de las formas predeterminadas que atentan contra las infinitas posibilidades del "Espíritu" y el del lenguaje ligado a la razón, al que se lo enfrenta apelando a lo primitivo, lo infantil y demás estrategias que impliquen enrarecerlo y descubrir sus límites. Entre ellas está, podríamos decir en su centro y para que no quede duda de esa fidelidad, una práctica, a la que el máximo representante del surrealismo dio el nombre de "escritura automática".

---

<sup>15</sup> *Idem* p. 28.

<sup>16</sup> Tal vez la desconcertante recepción del primer número, que Piterbarg expone en "Respuesta", y el vacío en torno a la revista y el grupo, que deriva en un silencio de casi dos décadas, hasta que sale a la calle *Ciclo* en 1948, expliquen esa búsqueda de un horizonte de diálogo o de inscripción más allá del medio literario local al que habían denostado en esta segunda entrega.

## VICENTE HUIDOBRO EN LAS REVISTAS *TRANSITION* Y *VERTIGRAL*

Belén Castro Morales<sup>1</sup>

Universidad de La Laguna

*La Poesía es el lenguaje de la Creación. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas. Las células del poeta están amasadas en el primer dolor y guardan el ritmo del primer espasmo. En la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal.*

V. Huidobro, "La Poesía", 1921.

*J'ai des centaines d'époques dans mon bref temps*  
V. Huidobro, de « Impossible », en *Vertigral* (1932).

La investigación que aquí se ofrece sobre la presencia del escritor chileno Vicente Huidobro en las revistas *transition* y *Vertigral*, pretende abrir una perspectiva más amplia sobre el espa-

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha desarrollado en el marco de los proyectos de investigación "Hacia una caracterización del surrealismo hispánico..." (Ref. FFI2008-01634), dirigido por el Prof. Eduardo Becerra, y "Prosa Hispánica de Vanguardia" (Ref. FFI2011-26187), dirigido por la Prof<sup>a</sup>. Selena Millares, ambos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación y con sede en la Universidad Autónoma de Madrid. Mi agradecimiento al Prof. Brian Morris y a la Fundación Vicente Huidobro (Santiago de Chile) por su generosa ayuda para acceder a la documentación; y a Federico Castro Torres por su imprescindible trabajo en la traducción del inglés.

cio que ocupó el poeta chileno en la vanguardia europea, en un intento de comprender el diálogo de su escritura con estos proyectos de carácter cosmopolita y multilingüe, como lo había sido su propia revista *Creación / Création*. Partimos de la hipótesis de que estas revistas del *Modernism* anglosajón en París pueden ofrecer nuevos elementos para una comprensión mejor contextualizada del proyecto huidobriano durante estos años en que publicó en Madrid su primera novela, la “hazaña” *Mío Cid Campeador* (1929), escribió su manifiesto “Total” y publicó su “poema total”: *Altazor* (1931) (Navarrete, 1987). Contrasta el absoluto silencio que rodeó la aparición de este revolucionario poema en España con la legitimación que le otorgó en París Eugene Jolas en las páginas desde las que proclamaba “*The Revolution of the Word*” y el “*Vertigralism*”.

La relación de Huidobro con este foco parisino de la vanguardia anglosajona constituye una zona de sombra en la biografía literaria y en el perfil estético de un autor a quien percibimos *naturalizado* en la cultura francesa. Sus manifestaciones sobre los vanguardistas angloamericanos fueron escasas y resultan contradictorias, aunque explicables según el desplazamiento estratégico del poeta a través del movedizo campo vanguardista. Así, en 1919, dos años después de haberse establecido en París, y cuando se iniciaba en España la ardua polémica sobre la paternidad del Creacionismo, declaró en su entrevista con Ángel Crucho para *El Mercurio* de Chile que su doctrina estética podía encontrarse no sólo en obras de Reverdy, Cocteau, Cendrars y de algunos poetas españoles, sino que también empezaba a atraer a escritores anglosajones, pues había “un joven poeta inglés [sic], Ezra Pound, que también ha deseado venir a nosotros y que iba a traducir a su idioma natal mi libro *Horizon Carré*” (en García-Huidobro, p. 37). A continuación, al situar su Creacionismo en relación con otras tendencias, explicaba el interés del *imagism* angloamericano como una escuela afín:

La de los imaginistas, que es una escuela oriunda de Inglaterra, con ramificaciones en Estados Unidos y Canadá. Sus principales figuras son Richard Aldington, director de la revista *The Egoist*; Skipwith Cannell, Horace Holley, James Joyce y Ezra Pound, director de la *Little Review* de New York. / Los imaginistas pretenden hacer una exposición directa del sujeto, presentando las cosas desnudamente; sus poemas son una sucesión de imágenes de la cual debe desprenderse la sensación total (Ibídem, p. 38)<sup>2</sup>.

Pero en 1925, cuando Jean Emar entrevistó al poeta para *La Nación*, su opinión era otra: “Los principales valores poéticos de Europa —me dice Huidobro— son en Francia, Tristan Tzara y Paul Éluard; Arp en Alemania; nadie en Italia ni en Inglaterra, y en lengua castellana sólo Juan Larrea y Gerardo Diego” (Ibídem, p. 58). Tan drástica negación de la vanguardia inglesa iba a convertirse en 1933 en un ataque abierto contra la narrativa de Joyce, al declarar en su entrevista para *Síntesis* que el autor de *Ulysses* le parecía “un gran bluff”, un “novelista mediocre”, y que sus novelas empleaban procedimientos ya explotados desde los años 1916 y 1917 (en Pérez López, p. 118-119). Es muy probable que esos ataques contra la narrativa de Joyce se debieran a una de sus estrategias cuando en 1931 el traductor Warre B. Wells había publicado en Londres las versiones inglesas de *Mío Cid Campedor* (*Portrait of a Paladin*) y de *Cagliostro* (*The Mirror of the Mage*), y además, como supone M<sup>a</sup> Ángeles Pérez, cuando se disponía a dar a la imprenta *La Próxima*, donde ponía en práctica el monólogo interior (Pérez López, p. 119). Sin embargo, la reciente publicación del epistolario de Huidobro en edición de Gabrielle Morelli nos permite descubrir en una carta de 1935 a Juan Larrea

---

<sup>2</sup> Sobre la relación y afinidades entre las poéticas de Pound y Huidobro, véase el trabajo comparativo de Fernando Pérez Villalón (2007), reseñado en la Bibliografía.

que el poeta situaba a Joyce, junto con Proust, Gide y Lawrence, entre “los novelistas más grandes del mundo”, por lo que era tachado de “anti-españolista” en las tertulias madrileñas (Huidobro 2008, p. 236).

La sospecha sobre la influencia de Joyce en la obra de Huidobro, lanzada por Haroldo de Campos y por Pedro Lastra, está sobre el tapete, y la respuesta exigiría un minucioso análisis textual y comparatista. Lo que sí resulta indudable es que Huidobro mantuvo una relación esporádica, pero estimulante y quizás también influyente, con algunas de las publicaciones del *Modernism* anglosajón en París, como *This Quarter*<sup>3</sup>, y con las que ahora nos ocupan: *transition*, en la que Huidobro anticipó un “Fragment d’Altazor” (nº 19-20, 1930), y *Vertigral* (París, julio 1932), donde publicó la primera versión de su manifiesto “Total” y tres poemas.

### **1. Eugene / Eugène Jolas y Vicente / Vincent Huidobro: dos nómadas “contra la maldición de Babel”.**

Era el director de *transition* y *Vertigral* el escritor estadounidense Eugene Jolas (New Jersey, 1894-1952), un periodista, crítico, editor, traductor y poeta de formación autodidacta, que dominaba el inglés, el alemán y el francés por haber pasado su infancia en la frontera lingüística de la Lorena, de la que procedían su padre (francés) y su madre (alemana). Durante su juventud, que pasó en Estados Unidos trabajando como periodista, fue sensible al enjambre de idiomas y acentos de los emigrantes en ciudades babélicas como Pittsburgh o Nueva York. Entre 1923 y

---

<sup>3</sup> En el número de enero-febrero-marzo de 1930 de *This Quarter* (p. 488) encontramos una desconocida versión en inglés del poema 31 de *Tout à coup* (1925), traducido por Samuel Putnam.

1926, durante sus viajes de trabajo a Francia, y de la mano de sus amigos Hans / Jean Arp e Yvan / Iwan Goll (también procedentes de la frontera franco-alemana de Alsacia-Lorena) entró en contacto con el espíritu radical de Dadá. También asistió con entusiasmo a la formación del grupo surrealista por el carismático Breton, en quien el americano, ferviente lector de Novalis desde su juventud, encontró por un tiempo sus mismos ideales neorrománticos y anticartesianos; el mismo interés por bucear en el inconsciente y el sueño para descubrir la vida anímica y expresarla en una lengua mágica<sup>4</sup>.

En 1926 Jolas conoció en la librería de Sylvia Beach a James Joyce (radicado en París desde 1920) y descubrió que el escritor dublinés, que entonces iniciaba sin éxito la publicación de algunos capítulos de su *opera aperta Work in Progress*, estaba realizando la utopía literaria que Jolas se proponía desarrollar: la invención de un idioma multilingüe y abierto a la creatividad léxica, que en lo personal aliviara su “neurosis” expresiva (fruto de su indecisión lingüística), y que en lo colectivo llegara a superar diferencias culturales y raciales: a abolir fronteras (Jolas, 1998, p. 2). En 1927 decidió afincarse en París con su esposa, la escritora y traductora estadounidense Mary McDonald, y fundar su propia revista, *transition* (París, 1927-1938), donde Joyce dio a conocer por entregas parte de su *Work in Progress*, que se publicaría en 1939 con el título *Finnegans Wake*. La revista iba a convertirse en un verdadero taller de escritura experimental en torno a Joyce y

---

<sup>4</sup> Jolas marcó sus distancias con el surrealismo por motivos éticos, políticos y estéticos. Al escribir sus memorias, *Man from Babel* en los años 50, se referirá a su ruptura con Breton a finales de 1927, cuando éste se adhirió al Partido Comunista, lo que interpretó como un acto “diabólico” fruto de “las aberraciones políticas” del grupo. No obstante, incluyó textos surrealistas en todos los números, siendo el primero en traducirlos al inglés. (Jolas, 1998 pp. 93 ss. y Kramer y Rumold: “Introduction”, en Ídem, pp. XIX-XX).

a “*The Revolution of the Word*”, un movimiento ecléctico que Jolas también quiso promocionar mediante ediciones paralelas<sup>5</sup>.

Como supone Pedro Lastra en su sugerente artículo, “¿De Joyce a Huidobro?” (2003), es muy posible que el escritor chileno iniciara su contacto con Joyce y estos escritores en el activo círculo de las librerías y editoras Adrienne Monnier y Sylvia Beach, en la Rue de l’Odéon<sup>6</sup>. La primera había albergado en su local, *La maison des amis des livres*, la sede editorial de la revista *Nord-Sud* (1917-1918), en la que Huidobro colaboró con Reverdy y Apollinaire poco después de su llegada a París. Por su parte, Sylvia Beach, que recibía en su librería *Shakespeare and Co.* a escritores como Gertrude Stein, T. S. Eliot o Ezra Pound, había publicado el *Ulysses* en 1922 (Monnier publicará su primera traducción al francés en 1929), y además era la “principal agente” de la revista *transition*, como se lee en los créditos de la misma revista.

Otra posible conexión de nuestro poeta con este círculo de la vanguardia anglófona en París pudo deberse al dadaísta Hans Arp, el gran amigo y compañero de aventuras vanguardistas de Huidobro, que en 1918 había ilustrado con una xilografía su poema “Cow-Boy” en *Dada 3*, y con quien iba a pasar las productivas vacaciones del verano de 1931 en Arcachon escribiendo conjuntamente las *Trois Nouvelles Exemplaires*, publicadas en 1935. Arp no solo aparece como destacado colaborador en *transition* y

---

<sup>5</sup> En 1929 Jolas participó en la edición de *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, recopilación de ensayos de Samuel Beckett, el peruano Víctor Llonca, William Carlos Williams y otros sobre la novela de Joyce; y también, junto con Robert Sage, editó la antología de relatos *Transition stories. Twenty-three stories from “transition”* (Nueva York, 1929).

<sup>6</sup> Se conserva una anotación del poeta en el programa de mano de la compañía teatral del trasatlántico “Infanta Isabel” que lo condujo a Europa a finales de 1916: “il y a un libraire en face de l’Odéon, pas en boutique, une fenetre” (sic). Archivo de la Fundación Vicente Huidobro.



en *Vertigral*, sino que, con otros dadaístas alemanes y franceses, fue valorado por Jolas como excelente creador de neologismos, a diferencia de Breton y otros surrealistas que, salvo algunas excepciones, no se habían arriesgado en la transgresión léxica más allá de *Poisson soluble* (Jolas, 2009, p. 146)<sup>7</sup>.

Sea como fuere, aunque Jolas no mencionó ni a Huidobro ni la revista *Vertigral* en su autobiografía *Man from Babel* (Yale, 1998), demostró apreciar la aportación de este otro nómada entre dos continentes y dos idiomas, cuando le dedicó unas líneas significativas en su ensayo "From Jabberwocky to Lettrism" (1948). En esas páginas sobre la nueva "poesía fonética" (de Lewis Carroll al Simbolismo y las vanguardias), Jolas hacía balance y defensa de esta tendencia experimental que había dinamizado la expresión poética en consonancia con las profundas transformaciones científicas del siglo XX, exigiendo romper la palabra convencional para "gritar" o "vocear" la expansión de una nueva conciencia creadora. La aportación de "*the bilingual Franco-Chilean poet Vincent Huidobro*", ejemplificada con unos versos del mismo "Fragment d'*Altazor*" publicado en *transition* casi veinte años antes, aparece descrita como el "*sound poem*", una modalidad poético-musical en la que también incluía a Léon-Paul Fargue (Jolas, 2009, p. 192).

## 2. Huidobro en "*The Revolution of the Word*"

La revista *transition* inició su edición en París en abril de 1927 como "revista internacional para el experimento creativo",

---

<sup>7</sup> Al explicar esta limitación en "Revolution of the Word" (en *The Language of Night*, 1932), exceptuaba las audacias léxicas de otros surrealistas como Éluard, Péret, Vitrac, Desnos, Leiris, Michaux, Léon-Paul Fargue o Jean Paulham.

y publicó 27 números hasta la primavera de 1938, bajo la dirección de Eugene Jolas y un comité de redacción formado por Elliot Paul, Robert Sage y, desde 1936, por James Johnson Sweeney. Aunque aspiraba a mantener una periodicidad trimestral, sufrió retrasos e interrupciones, así como algunos cambios de orientación que se reflejaron en sus subtítulos<sup>8</sup>. En su "Introducción", firmada por Jolas y Elliot Paul, *transition* se ofrecía a los nuevos creadores y críticos estadounidenses, aislados de la modernidad europea, para compartir sus páginas con los mejores de cada país europeo, en una confraternidad libre frente a la opresión de la censura, los dogmas y el mercantilismo de las editoriales comerciales. También reflexionaba sobre la falta de carácter propio de la cultura estadounidense, que había destruido sus raíces indígenas y, con ellas el sustrato mítico que debía otorgarle un perfil propio.

La revista contó con el activismo de Samuel Beckett (estrecho colaborador de Joyce), Stuart Gilbert, traductor y estudioso del *Ulysses*; de los escandalosos bostonianos Harry y Caresse Crosby, creadores de la firma editorial Black Sun Press (que publicó a Joyce, Eliot, Pound, Hart Crane...), Gertrud Stein, William Carlos Williams y otros muchos escritores experimentales de lengua inglesa que compartieron páginas con vanguardistas europeos, y con latinoamericanos radicados en Europa, como Huidobro, Asturias, Carpentier o Siqueiros. Dado que Jolas dominaba también la lengua alemana, tradujo al inglés obras de escritores entonces poco conocidos: Novalis, el neo-

---

<sup>8</sup> La revista *transition* varió en cuatro ocasiones el subtítulo: *An International Quarterly for Creative Experiment* (verano1928–Junio1930); *An international workshop for orphic creation* (Mar. 1932–Feb.1933); *An intercontinental workshop for vertigralist transmutation* (Jul.1935); *Transition: a quarterly review* (Jun. 1936–1937). La redacción se encontraba en el 40 de la rue Fabert (París 7e). Sus números 24-26 (1936-1937) se publicaron en Nueva York.

romanticismo y el misticismo alemán, Kleist, Kafka, Hugo Ball, Carl Einstein, Yvan Goll, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Gottfried Benn o Ernst Jünger.

A *transition* le interesó revitalizar el legado más radical del Simbolismo (Rimbaud, Mallarmé), del Expresionismo, de Dadá y del Surrealismo para ahondar en sus posibilidades revolucionarias en el plano del lenguaje, superando la confrontación ideológica que empezaba a dividir el mundo occidental con el fortalecimiento del nazismo y del estalinismo. En *Man from Babel* explicará que su criticado apoliticismo no era sino la convicción de que la verdadera fuerza revolucionaria radicaba en la poesía por su capacidad de transformar la realidad con “nuevas palabras, nuevos símbolos, nuevos mitos” (Jolas, 1998: 93). Esa “tercera vía” apuntaba hacia un humanismo rebelde y con inquietudes metafísicas, donde confluían sus intereses por la “magia blanca” de Novalis, la psicología profunda de Jung, la antropología y la filología. Consideraba que la crisis contemporánea del hombre era sobre todo una crisis del lenguaje, por lo que éste debía ser destruido y recreado para construir “un mundo orgánico de la imaginación que dé vida a una nueva realidad espontánea” (Jolas, 1929, p. xii). Como autor, editor y crítico, su revolución se centró en la narrativa y la poesía, pero sin perder de vista el cine, la fotografía y las artes plásticas, con preferencia por la abstracción<sup>9</sup>.

El sentido del espíritu subversivo que Jolas imprimió a *transition* puede leerse en las proclamas y secciones con textos experimentales agrupados bajo el título “*The revolution of the Word*” entre 1929 y 1930. La “*Proclamation*” incluida en el número 16-17 (junio 1929) era una “declaración de independencia” contra

---

<sup>9</sup> Algunas cubiertas fueron diseñadas por Miró, Kandinsky, Picasso, Duchamp. También reprodujo obras de artistas como Léger, Arp, Man Ray, Mondrian, Klee, Moholy-Nagy y Alexander Calder.

“la hegemonía de la palabra banal, la sintaxis monótona, la psicología estática, el naturalismo descriptivo”, expuesta en diez desafiantes declaraciones:

1. La revolución en la lengua inglesa es un hecho consumado.
2. La imaginación en busca de un mundo fabuloso es autónoma e ilimitada.
3. La poesía pura es un absoluto lírico que busca una realidad *a priori* en nuestro interior.
4. El relato no es mera anécdota, sino la proyección de una metamorfosis de la realidad.
5. La expresión de estos conceptos sólo puede ser asumida a través de la rítmica “Alucinación de las palabras” (Rimbaud).
6. El escritor tiene el derecho a desintegrar la materia prima de las palabras que le han impuesto los libros de texto y el diccionario.
7. Tiene derecho a usar palabras de su propia invención y a despreciar las leyes gramaticales y sintácticas.
8. Se admite la “letanía de palabras” como unidad independiente.
9. No nos identificamos con la propagación de ideas sociológicas, salvo para emancipar los elementos creativos de la ideología presente.
10. El tiempo es una tiranía que debe ser abolida.
11. El escritor expresa. No tiene que comunicar.

12. El lector simple que se vaya al diablo<sup>10</sup>.

La sección de “*The Revolution of the Word*” contiene en este número ocho colaboraciones, casi todas de firmas anglosajonas, entre las que destaca el poema “Le Grand Combat” de Michaux, y dos glosarios: el de Stuart Gilbert, “Joyce Thesaurus Minusculus”, sobre los herméticos neologismos de base etimológica (mítica y heroica) de *Work in Progress*; y el de Theodor Irving, “Slanguage: 1929”. En el ensayo “Logos”, Jolas reflexionaba extensamente sobre la encrucijada de la poesía, entre la repetitiva descripción de un “universo mediocre” donde sigue celebrándose una moral “hiper-individualista”, y la búsqueda introspectiva de los verdaderos poetas órficos, que debían expresar la autenticidad de sus visiones internas en un lenguaje nuevo, hecho de iluminaciones, como el del cine. En virtud de su “idealismo mágico” (p. 27) el poeta expresará la “transfiguración de lo concreto” mediante nuevas analogías mágicas como las obtenidas en el sueño o en la ensoñación, y con un lenguaje espontáneo similar al de los primitivos y los niños. A estos tópicos del surrealismo, añadirá una subversión contra la norma lingüística, al proponer también a los poetas el modelo de la proliferación creadora de las lenguas vivas en zonas de contacto, donde la asimilación de palabras extranjeras (*creoles* americanos) sólo seguía las leyes dinámicas del habla.

Su “filología poética” lo llevará a concebir la utopía de una lengua nueva, la “*Atlantica*” (*sic*), suma de diversos idiomas eu-

---

<sup>10</sup> La “Proclamation” de “*The Revolution of the Word*”, cuyos principios aparecen entreverados con breves citas de Blake, apareció firmada por Kay Boyle, Whit Burnett, Hart Crane, Caresse Crosby, Harry Crosby, Martha Foley, Stuart Gilbert, A. L. Gillespie, Leigh Hofmann, Eugene Jolas, Elliot Paul, Douglas Rigby, Theo Rutra (pseud. de Jolas), Robert Sage, Harold J. Salemsen y Lawrence Vail [p. 13].

ropeos y americanos que, por su intención democrática e interracial, conseguiría vencer “la maldición de Babel”<sup>11</sup>. Por su parte Huidobro, también lejos de las leyes de la lengua materna, no se quedó atrás cuando en el Prefacio de su “hazaña” *Mío Cid Campeador* (1929), justificando ciertos anglicismos, escribía:

...me parece muy bien que las lenguas se invadan unas a otras lo más posible; que las palabras pasen como aeroplanos por encima de las fronteras y las aduanas y aterricen en todos los campos. Acaso a fuerza de invadirse las lenguas lleguemos a tener algún día un solo idioma internacional y desaparezca la única desventaja que presenta la Poesía entre las otras artes (1976, II, p. 12).

En el número 18 de *transition* (nov. 1929), con cubierta de Schwitters, la sección “*The Revolution of the Word*” se inicia con una “Declaración” donde Jolas describe esta tendencia como la suma de varios esfuerzos contemporáneos por la liberación de la expresión creadora, frente a la “industrialización de la expresión y la banalización de las palabras vaciadas de su significación primitiva” (p. 175). Tal vez este primitivismo no fuera muy distinto del que Tomás Chazal vislumbró en su prólogo a la primera edición de *Adán* (1916), ni del que Huidobro describió en su conferencia “La Poesía” (Madrid, 1921): “La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba” (Huidobro 2003, p. 1296).

---

<sup>11</sup> Jolas también acuñó el nombre de la lengua panamericana *Crucible*, abarcando las dos Américas y sus lenguas indígenas. Sobre el carácter multilingüe del proyecto de Jolas (y de su *alter ego* Theo Rutra) y el análisis de algunas muestras de su poesía trilingüe, véase el interesante trabajo de Marjorie Perloff (2004).

Entre otras colaboraciones de este número, merece atención la de Roger Vitrac, con la primera parte de su ensayo “Le Langage à Part”, pues enfoca las audacias léxicas desde el ángulo de la creatividad, y con el propósito de subsanar dos olvidos de Breton en su artículo “Les mots sans rides”, de *Les Pas Perdus*: el de Alfred Jarry y el de Tristan Tzara, cabecilla del “único movimiento interesante de postguerra” (p. 184), al que asocia la primera aparición de los juegos de palabras de Duchamp, con la firma de Rose Sélavy, en *Le coeur à Barbe* (1922)<sup>12</sup>: los surrealistas ex-bretonianos y los dadaístas volvían a estar juntos en *transition*. Y también interesa señalar la respuesta explicativa de Stuart Gilbert (“Functions of Words”) al escándalo suscitado por los puntos 6 y 11 de la “Proclamation”, por lo que recurre a la distinción de Ogden (en *The Meaning of Meaning*, de 1923) sobre la doble función —lógica y afectiva— de la palabra, para insistir en la resonancia evocadora, el *aura*, de la palabra poética, que crea una super-realidad con una luz, tonalidad y textura que el poeta emplea, como medio plástico o musical para transmitir su propia visión, y no para informar de realidades externas (p. 204-205).

El número 19-20 de *transition* (junio 1930), que incluye la participación de Huidobro, lleva cubierta del fotógrafo francés Eli Lothar e ilustraciones de Picasso, André Masson y otros. La presentación general de Jolas, titulada “Literature and the New Man”, describe su concepción del individuo creador, abierto y fundido con la humanidad, como base de un movimiento basado en modernas teorías científicas: el pensamiento primitivo de Lévy-Bruhl, las aportaciones de Freud sobre el Yo y el Ello o *El malestar en la cultura*, y, sobre todo, la entonces novísima teoría de Carl G. Jung en su ensayo “*Psychology and Poetry*” (1930), que

---

<sup>12</sup> En este mismo número Huidobro había publicado su polémico “Vol-au-Vent” en apoyo a Tzara, después de que André Breton, que empezaba a afirmar su liderazgo, forzara su exclusión del grupo de *Littérature*.

Jolas tradujo al inglés e incluyó en este mismo número de la revista, en la sección "*Dream and Mythos*" (pp. 23-45). Jolas explicaba su preferencia por Jung por haber superado la noción "dogmática" de Freud sobre la neurosis narcisista del artista como clave de la creación, pues esa concepción patológica "eliminaba estratos de la génesis poética que son esenciales para la comprensión estética" (p. 15). Lo que proponía Jung en este emblemático ensayo era la sustitución del objeto de análisis freudiano (la obra como *síntoma* de las patologías y traumas de su creador) por la atención a su obra tomada como un documento cultural, y no clínico:

Cada creador es una dualidad o una síntesis de cualidades paradójicas. Por un lado es personal-humano; por otro, sin embargo, es proceso humano, impersonal. Como hombre puede estar sano o enfermo; su psicología personal puede y debe por lo tanto ser personalmente explicada. Como artista, en cambio, sólo ha de comprendérselo a partir de su hecho creativo (Jung, p. 42).

Cuando el creador accede a ese plano oscuro e inexplicable de la subjetividad donde pierde su *yo*, en un estado de posesión e inconsciencia dionisiaca, obtiene una "visión" o "vivencia primordial", y "lo que aparece en la visión es una imagen de lo *inconsciente colectivo*, esto es, de la estructura particular, innata, de esa psique que representa la matriz y condición previa de la conciencia". En esa "esfera nocturna que causa espanto y visiones siniestras no-humanas" que también inspira a los profetas, destructores y "locos que se acercan demasiado al fuego", donde la razón no ha alcanzado a borrar "el espanto y la esperanza del primitivo", el poeta obtiene su visión inefable en una "participación mística" (p. 45) y debe recurrir a símbolos y mitos ancestrales para objetivarla. A través de esas formas atávicas habla la historia del pueblo, pero el poeta, como medium, aportará a la



colectividad y a la conciencia unilateral de su época un equilibrio compensatorio y una influencia saludable (o destructiva).

Como veremos, ese proceso dionisiaco de despersonalización del sujeto lírico se produce en *Altazor* paralelamente a la “desgramaticalización” del lenguaje<sup>13</sup>; y algunos otros conceptos de Jung sustentarán también la nueva orientación del manifiesto “Total” (1932). De hecho, Cedomil Goic apreció a partir de estas fechas un cambio sustancial en la poética de Huidobro y relacionó la aproximación de su poesía al mito, a las fuerzas inconscientes, al “recuerdo milenario de la especie” con su asimilación de las teorías de Jung (Goic, 1974, 108).

El apartado “Revolution of the Word” de este número incluye dieciséis colaboraciones en distintos géneros (una de ellas es un ensayo de Carola Giedon-Welcker sobre “James Joyce’s *Work in Progress*”). Casi todas las firmas son de autores anglosajones, excepto las de Carl Einstein (“Design of a Landscape”), Tristan Tzara, con su canto ritual “Toto-Vaca” (1917), y Vincent Huidobro con “Fragment d’*Altazor*”<sup>14</sup>, una anticipación en francés de una parte del Canto IV (45 versos), donde el poeta ofrecía una creación de palabras *portmanteau* y otras invenciones léxicas construidas bajo el apremio del tiempo (“no hay tiempo que perder”):

---

<sup>13</sup> Escribe Yurkievich sobre *Altazor*: “Es una tentativa de desarticular la lengua fáctica, de desmantelarla e irla suplantando por otra que manifieste directamente nuestra interioridad, no interferida por mediaciones conceptuales o por el peso objetivo de las palabras. Un camino que va del pensamiento a la pura fonación, pasando por todos los estadios intermedios” (p. 84).

<sup>14</sup> “Fragment d’*Altazor* / by Vincent Huidobro” / (Madrid, 1919)”, en *transition, An International Quarterly for Creative Experiment* n° 19-20, París, June 1930, pp. 194-195. Puede compararse con la edición facsímil del manuscrito y la transcripción de Andrés Morales en *Altazor de puño y letra* (en Huidobro, 1999, pp. 271-272).

A l'horintagne de la montazon  
Une hironline sur sa mandodelle  
Décrochée le matin de la lunaille  
Approche approche à tout galop

Déjà vient vient la mandodelle  
Déjà vient l'hirondoline  
Déjà s'approche oche oche l'hibonbelle  
Déjà s'approche l'hironselle

[...]

Mais je n'achète pas d'étoiles dans la nuiterie  
Ni de vagues nouvelles dans la marerie  
Trararó riré

Este fragmento en francés, que incluye la letanía de la golondrina y la escala musical del ruiseñor, apareció en la edición definitiva de 1931 en español con variantes significativas, pero conservando la matriz léxica francesa en los versos seriados del "rodoñol. El hecho de que en el manuscrito de *L'Habitant de son destin / Altazur / Le voyage en Parachute – 1919* (que contiene la versión más antigua del poema) ya apareciera muy trabajado este pasaje del Canto IV, pero sin la escala musical del ruiseñor, confirmaría las hipótesis sobre su composición original en lengua francesa y su recreación posterior para ser engarzado en la versión española.

La fortuna crítica acompañó a este fragmento, que se reprodujo, con una presentación de Huidobro y una aguatinta de

Alberto Magnelli, en la colección de Iliadz *Poésie des Mots Inconnus* (II, lámina 14, París, 1949). E incluso un crítico tan reticente como Guillermo de Torre hacia esta tendencia “pseudonueva” animada por Jolas, a la que situó “en la extrema punta de la irresponsabilidad intelectual” (p. 146), reconoció en la aportación de Huidobro “la mejor equivalencia en castellano de tales experimentos” (Torre, 1951, p. 148).

La inserción de estos versos huidobrianos en la tercera entrega de “La revolución de la palabra” pocos meses antes de su publicación definitiva, debería animar a una lectura de *Altazor* en la trama de contigüidades con estas teorías y poéticas (Jung, Jolas, Joyce). Esas afinidades contextuales (sin entrar en las influencias) ya podemos asociarlas con aspectos medulares del poema: por un lado, la invención léxica y el uso de letanías; por otra, la angustia *colectiva* de *Altazor* (“soy todo el hombre”...) y la disolución de su individualidad, con atomización léxica (¿mística?) del canto VII. Una olvidada entrevista de Huidobro con Pablo Suero para la revista *Síntesis* en 1932, nos orientaría también sobre aquella significación “compensatoria” y saludable (Jung) que el poeta atribuía a la aventura de *Altazor*:

Cada canto se va desprendiendo del espíritu y del cuerpo hasta convertirse, en el último canto, jitanjafórico, en un alegre y tintineante sonido de palabras sin sentido. Como en esas sonatas del gran sordo en que después del grito oceánico de dolor surgen torrentes de sonidos matinales, millones de ventanas que se abren a la luz dorada del día, alocados gritos de pájaros y criaturas humanas, alegres de una loca alegría, sin otro sentido que el goce de vivir (en García-Huidobro McA., p. 97).

En este mismo número Jolas anunciaba una pausa en la edición de la revista, que volverá a salir dos años más tarde y con intereses más diversificados: el misticismo de la poesía órfica, el inconsciente colectivo, o la búsqueda de la identidad americana a través del estudio de sus mitos sepultados: un trabajo que en 1929, en el prólogo a la antología *Twenty-three stories from Transition*, Jolas ya veía culminar en una “edad de Pericles” americana (p. xii), cuando el continente encontrara sus raíces indígenas y sus mitos. Como observa Jean Franco, *transition* se convirtió en el escaparate parisino de un americanismo atraído por la exótica alteridad primitiva de las culturas afroamericanas e indígenas, y divulgó sus “documentos interraciales” donde la imaginación mítica y tribal inspiraba nuevos géneros como los *Paramyths* y *Anamyths*. De ese abrazo de la etnografía y el experimentalismo nacerá el interés de *transition* por publicar documentos como “Jitanjáforas en Cuba” (*transition* 25, Fall 1936 p. 16), del antropólogo cubano Fernando Ortiz (Franco, 2002, 165-166). Este combinado interdisciplinario sustentará, como escribió Michael Finney, “una nueva filosofía, el *Vertigralism*, que incorpora todos los temas que le atañían, incluyendo “*The Revolution of the Word*” (p. 50). Mediante la poesía *vertical* o *vertigral* Jolas buscó compensar la angustia existencial del momento, cuando los espíritus sensibles sufrían un pánico primitivo que debían conjurar, como en edades ancestrales, a través de una poesía profética que también reflejara las elevaciones y caídas asociadas al instinto místico de vuelo todavía presente en nuestra memoria racial (Jolas, 1998, p. 156).

Los principios y primeras escrituras del *vertigralismo* habían aparecido en los números 21, 22 y 23 de *transition*. Su manifiesto, “*Poetry is vertical*” (nº 21, marzo 1932) aparecía suscrito por

Hans Arp y otros<sup>15</sup>, y salía poco antes de la edición de la revista *Vertigral*. Este nuevo decálogo lleva un epígrafe de Léon-Paul Fargue, que explica poéticamente el sentido del alzamiento del poeta para “ser vertical”: “On a été trop horizontal, / j’ai envie d’être vertical” (“Hemos sido demasiado horizontales / quiero ser vertical”). Algunos de sus puntos son concomitantes con los de la “Proclamation” de “*The Revolution of the Word*”, pero se les ha insuflado un sentido místico y jungueano. Así afirmarán en el punto 7: “El ‘yo’ trascendental, con sus múltiples estratificaciones que se remontan millones de años atrás, se relaciona con la historia de la humanidad, pasada y presente, y es sacado a flote con la irrupción de las imágenes alucinatorias en el sueño, la ensoñación, el trance místico-gnóstico, e incluso en la circunstancia psiquiátrica”. Esas revelaciones transmitidas mediante la poesía harán posible “la iluminación de una realidad colectiva y un universo total”. También, a la manera *altazoriana*, el vertigralismo abogaba en el punto 8 por “la desintegración final del ‘yo’ en el acto creativo”, que era posible “gracias a la utilización de un lenguaje que es un instrumento mántico, y que no duda en adoptar una actitud revolucionaria ante la palabra y la sintaxis, yendo incluso tan lejos como para inventar un lenguaje hermético” (pp. 148-149).

El “vertigralism” llegó a imponerse en *transition* como el nombre propio de un movimiento transformador y espiritualista, y la entrega de la revista antológica de julio de 1935 llevará el título *Transition: an intercontinental workshop for vertigralist transmutation* (incluye el artículo de Jolas el título “Vertigralist transmutation”. También, entre otras aportaciones, publicará el *Vertigralist pamphlet* y *Vertical* (1938); y *Vertical. A Yearbook for Roman-*

---

<sup>15</sup> Aparte de Arp (que también ilustraba la cubierta de ese número), firmaron el manifiesto Samuel Beckett, Carl Einstein, Eugene Jolas, Thomas McGreevy, Georges Pelorson, Theo Rutra [pseud. Eugene Jolas], James J. Sweeney y Ronald Symond.

*tic-mystical ascensions* (N.Y. 1941). En este panorama, el boletín *Vertigral* que ahora describiremos no era sino una avanzada de esa larga trayectoria, en la que Huidobro, radicado en Chile desde 1932, ya no participó.

### 3. Huidobro *vertigralista* y el *emofón*.

Aunque desconocemos las circunstancias que llevaron a Huidobro a formar parte con Jolas del comité de redacción del único y rarísimo número de *Vertigral* (París, julio 1932)<sup>16</sup>, podrían aceptarse como argumentos convincentes la estima que Jolas tuvo por su trabajo poético y la mediación de Hans Arp, también miembro del equipo redactor. En cuanto a la aparición de las cuatro páginas de *Vertigral*, impresa en una sola hoja plegada en dos, es lógico suponer que pretendiera anunciar la reaparición de la revista *transition* con su nueva orientación “vertigralista” y con una nueva entrega de Joyce, como indica un vibrante recuadro publicitario en la p. 4 donde se anuncia:

READ TRANSITION : 1932

*Une Revue puissamment féconde sur L'Époque verticale.*

Marcel Brion, in Les Nouvelles Littéraires. Paris

The Fall Number Will Contain An Important New Instalment of:

---

<sup>16</sup> VERTIGRAL / ERGUAL PIR OORLOGOSIN BIRIBURT. REDACTEUR EN CHEF : EUGENE JOLAS. COMITE DE REDACTION : HANS / ARP, VINCENT HUIDOBRO, GEORGES PELORSON. JULY 15, 1932.

(38 cm., 4 págs. sin numeración). Gerente: Georges Pelorson. Distribuidor, Librería de René Riff, 21 rue de Sévigné, París 4. Precio de suscripción: 15 francos. Imprenta Générale de la Bourse (Paris). Hemos manejado el ejemplar que perteneció al poeta, que se conserva en el Fondo Huidobro depositado en el museo-biblioteca “Tenerife Espacio de las Artes, TEA” (Islas Canarias).

WORK IN PROGRESS BY JAMES JOYCE.

Hojeando el folleto de izquierda a derecha, a partir de la página que ostenta la cabecera, se lee el título de la revista con su enigmático subtítulo y su comité de redacción:

VERTIGRAL

ERGUAL PIR OORLOGOSIN BIRIBURT. REDACTEUR EN CHEF : EUGENE JOLAS. COMITE DE REDACTION : HANS / ARP, VINCENT HUIDOBRO, GEORGES PELORSON. JULY 15, 1932.

Arriba y abajo la caja de escritura a tres columnas queda enmarcada por dos frases con invenciones neológicas, ambas en grandes mayúsculas del mismo calibre que el título de la revista. En la línea superior la creación es de Arp: MAURULAM KATA-PULT I LEMM I / LAMM HABA HABS; en la inferior, de Huidobro: DÉJA S'APPROCHE OCHE OCHE / L'HIRONBELLE<sup>17</sup>.

La página, a tres columnas, se inicia con un aforismo de Vincent Huidobro: "Vive l'individualité. A bas l'individualisme [sic]"; y sigue un texto en prosa sobre Hugo Ball por Hans Arp; un texto programático en inglés de Eugene Jolas sobre la nueva poesía como "experiencia inmediata de la vida", nacida del inconsciente y del sueño, que "nos conducirá a los mitos revolucionarios". Y a continuación, Jolas firma el propósito y la presentación de los nuevos géneros poéticos:

---

<sup>17</sup> Esta frase corresponde a uno de los versos del fragmento del Canto IV de *Altazor*, reproducido en *transition* en 1930 (p. 194).

«Vertigral » quiere abolir la palabra: poem, poème, poema, Gedicht. Hans Arp presenta: Konfigurationen; Vincent Huidobro reemplaza el viejo término con Emofón. Georges Pelorson sugiere: Assumances; yo propongo Epivocables, Silvalogues, Verbirrupta, Hugo Ball una vez pensó Hymnographs or Hymnologues<sup>18</sup>.

En esta página y las siguientes se exhibe una muestra de la poesía “vertical” en sus diversas modalidades: “Konfiguration”, poema en prosa, en alemán, por Hans Arp; cuatro breves reflexiones metapoéticas de Pelorson en francés; de Hugo Ball reproduce dos textos en alemán sobre religión y misticismo. Siguen dos textos breves de Léon-Paul Fargue, una de ellas la citada “On a été trop horizontal. J’ai envie d’être vertical”. En la segunda página se reproduce otra “Konfiguration” de Hans Arp, firmada en Zurich, 1918; un “Hymnograph” de Jolas (“Walk around an hour”) y tres poemas de Huidobro, dos en francés: “Impossible (Du livre Au Revoir 1923-1926)” y “Seul”; y otro en español titulado sencillamente “Emofon”. Los dos primeros, con el mismo título y escasas variantes que afectan principalmente a la agrupación espacial de los versos, serán publicados en español en *El ciudadano del olvido* (1941). El tercero, “Emofón”, apareció el mismo año en *Ver y palpar* con el título “Esta cabeza paseando por el mundo”, donde se enmendaron las erratas y la falta de tildes de esta versión. En la página 3 se publican los “Epivocables” y “Silvalogues” de Jolas, otra muestra de la serie de “Kon-

---

<sup>18</sup> Jolas publicará nuevas invenciones multilingües como “Intrialogue”, o “Verbairrupta of the Mountainmen” (*transition* n<sup>o</sup> 22, febrero de 1933). En su “Logocinéma of the Frontieran” (Julio 1935) incluirá nuevas designaciones para su léxico multilingüe: “Polyvocables”, “Homewords”, “Motherwords”, “Fatherwords” (Vid. Perloff, art. cit. pp. 93-94).



figuration" de Arp, de 1918, y "Assumances", de Georges Pelorson.

El manifiesto "Total" de Huidobro aparece en la página 4, enmarcada por otras invenciones verbales en grandes versales a tres columnas ("AND AND SHE CAME AURIFEROUS LANGLING DOWN" (Jolas), y abajo "CINBELLES CUIVRES ET 'HUMIÈRES (Pelorson). Rodean el manifiesto breves proclamas de Jolas, y un comentario sobre los móviles de Calder y su "Museo de las máquinas inútiles", firmado por Gabrielle Buffet. Jolas declara: "Creemos en la llegada de una época alucinatoria"; "Esperamos el desarrollo de un nuevo estilo que expresará la supra-individualidad mediante una destrucción sistemática de los actuales valores lingüísticos y artísticos". Y, debajo de "Total" continúa:

Quizás estamos buscando a un dios.

Vertical: Buscamos la creación meta-real en una tensión hacia el infinito.

"Vertical" quiere liquidar las formas del 'verso' viejo que prevalece todavía. Exige la invención de nuevas formas.

"Vertical" no está interesada en el gran fraude de la 'técnica poética'" (p. 4).

El manifiesto de Huidobro mezcla el lenguaje burlón con amplificaciones poético-paródicas al estilo de su manifiesto "Peut être" (*Création*, 3, 1924) y de algunos poemas de *Ver y Palpar* (1941). En este contexto *vertigralista* y *dadá*, no sólo conecta con el credo revolucionario de Jolas, sino más al fondo, con la idea de personalidad creadora supra-individual y compleja (total) que Jung había explicado en "Psicología y Poesía":

En efecto, la esencia de la obra de arte no consiste en estar afectada por particularidades personales —cuanto más lo está, tanto menos se trata de arte— sino en elevarse sobre lo personal, lejos del espíritu y del corazón, y hablar por el espíritu y el corazón de la humanidad. Lo personal es una limitación, y hasta un vicio del arte (Jung, p. 42).

Por su parte, Huidobro ridiculiza a los poetas cautivos en su individualismo de “1m. 68” y en un concepto mezquino de la poesía, a los que sólo ofrecen “pequeños trozos de hombre” y “trocitos de vida” con “las pequeñas voces sutiles que hablan por un lado de vuestro corazón o por un dedo precioso”; voces de “canarios histéricos” y “lenguas de príncipes” que no saben expresar ni revelar la palabra del futuro:

La gran palabra que será el clamor de la tierra en el infinito; que será el alarido de cinco continentes hacia el cielo embrujado, el canto de la nueva conciencia, el canto total del hombre total. / El mundo os vuelve la cabeza, porque vuestra lengua demasiado personal, demasiado pegada a vuestro yo mezquino, es más refinada que vuestros pasteles. Habéis perdido el sentido de la unidad, habéis olvidado el verbo creador. / El verbo cósmico, el verbo donde flotan los mundos... (p. 4).

Esta versión en francés del manifiesto “Total” (que incluye el dato “Madrid, Janvier 1931”) resulta interesante como antecedente de las siguientes versiones en español: la argentina de *La Nación* (Buenos Aires, 25 junio 1933), y la chilena, como editorial-manifiesto de la revista *Total*, pp. 1-3)<sup>19</sup>. En las dos versiones en

---

<sup>19</sup> En esta reedición Huidobro añadió esta nota explicativa: “Este Manifiesto ‘Total’ fue escrito en Madrid en Enero de 1931 para una revista que de-

español Huidobro añadió un párrafo con contenido marxista que no se lee en *Vertigral*: “La voz de una nueva civilización naciente, la voz de un mundo de hombres y no de clases...” (en Huidobro 2003, p. 1370). Ese párrafo refleja la militancia de Huidobro en el Partido Comunista Francés desde 1931; en un momento también de crisis y de aspiración del escritor a aunar sus tendencias vitales y poéticas en una nueva síntesis (Navarrete, p. 1020). Pero si a principios de 1931 la censura imperante durante la dictadura de Alfonso XIII había impedido su publicación en Madrid —cuando Huidobro viajó para dar a la imprenta *Altazor* y *Temblor de Cielo*—, la omisión en *Vertigral* (si es que ese párrafo ya existía en el original) pudo deberse al visceral anticomunismo de Jolas. En ese caso tal vez ésta fuera una de las posibles causas por las que la relación de Huidobro con Jolas se interrumpiera sin dejar más rastros.

Como hemos visto, la incorporación de Huidobro a las filas de la joyceana “revolución de la palabra” nos abre otro marco de lectura para interpretar las intenciones de *Altazor* y del manifiesto “Total” sobre un fondo teórico insospechado, y para entender que su presencia en las revistas de Jolas *transition* y *Vertigral* fue algo más que el efecto de un contacto ocasional con este prestigioso foco del vanguardismo transoceánico y angloparlante con sede en París. Esta evidencia debe animarnos a proseguir la in-

---

bimos publicar un grupo de amigos en aquel año y que luego no vio la luz. Al año siguiente fue publicado en París en Julio de 1932 en la revista “Vertigral” traducido por mí al francés. Luego se publicó en “La Nación” de Buenos Aires en 1933 con algunas variantes (...)” (en *Total. Revista de Poesía. Contribución a una nueva cultura* (Santiago, verano de 1936, p. 3). En una carta polémica a Luis Buñuel, Huidobro añadió un dato más: fue la censura imperante durante el reinado de Alfonso XIII la que impidió su publicación (en Morelli, p. 136).

vestigación, proyectando estas primeras ideas sobre la obra posterior de Huidobro. Por ahora, comprobamos que su experiencia dadaísta, iniciada desde 1918, desembocó “naturalmente” en el programa de Eugene Jolas, donde encontró un clima revolucionario capaz de asimilar sus “cataclismos en la gramática” y sus “cortocircuitos en las frases”.

## REFERENCIAS

- CAMPOS, Haroldo de (1978) “Sanscreed latinized: The *Wake* in Brazil and Hispanic America”, en David Hayman (ed.), *The Wake of the Wake*, Wisconsin, The Univ. of Wisconsin Press, pp. 54-62.
- COSTA, René de (1984), *Vicente Huidobro: los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FRANCO, Jean (2002), *The decline an fall of the lettered city: Latin America in the Cold War*, Harvard University Press,.
- FINNEY, Michael (1978): “Eugene Jolas, *transition*, and the Revolution of the Word”, en David Hayman (ed.), *The Wake of the Wake*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, pp. 39-53.
- GARCÍA-HUIDOBRO McA. (2000), *Vicente Huidobro a la intemperie. Entrevistas (1915-1946)*, Santiago de Chile, Ed. Sudamericana Chilena.
- GOIC, Cedomil (1974), *La poesía de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Eds. Nueva Universidad.
- HUIDOBRO, Vicente (1930), “Fragment d’Altazor”, *Transition* 19-20, Paris, June, pp. 194-195.

- (1932) "Total", *Vertigral*, París, July 15, s/p.
- (1936), "Total", En *Total. Revista de Poesía. Contribución a una nueva cultura* nº 1, Santiago de Chile, verano, pp. 1-3.
- (1999) *Altazor, de puño y letra*, Edición facsímil del manuscrito 1918-1919, estudio crítico de Andrés Morales: Santiago, Ed. Banco del Estado de Chile, 1999.
- (2008) *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre (1918-1947)* Ed. de Gabrielle Morelli; colaboración de Carlos García, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- (1976), *Obras completas*, Santiago, Andrés Bello.
- (2003), *Obra Poética*, Ed de Cedomil Goic, Madrid, Colección Archivos, ALLCA XX.
- JOLAS, Eugène (2009), *Critical Writings, 1924-1951*, Ed. e introd. de Klaus H. Kiefer y Rainer Rumold. Northwestern University Press.
- (1929) Robert Sage (1929), *Transition stories. Twenty-three stories from "transition"*, McKee, Binghamton, Nueva York.
- *Man from Babel* (1998). Ed., not. E introd Andreas Kramer and Rainer Rumold, Yale University Press.
- JUNG, Carl G. (1976), "Psicología y poesía" [1930], en *Formaciones de lo Inconsciente*, Buenos Aires, Paidós, pp. 9-24. Versión castellana de Roberto Pope.
- LASTRA, Pedro (2003), "¿De Joyce a Huidobro?" *Hueso número 42*, pp. 196-197. Repr. en *Hiperferia*,

<http://www.sinc.sunysb.edu/Publish/hiper/num3/artic/plastra.htm>, 2002.

MORELLI, G. (2001), "Contra el surrealismo: cartas inéditas de Vicente Huidobro a Luis Buñuel", en *Surrealismo y literatura en España*, Coord. por Jaume Pont, pp. 129-140.

NAVARRETE ORTA, Luis (1987), "Dos textos recuperados de Vicente Huidobro: El manifiesto 'Total' y el poema 'Total' (*Alta-zor*) en la evolución estético-ideológica de Vicente Huidobro", *Revista Iberoamericana*, Vol. LIII, Núm. 141, Pittsburgh, Octubre-Diciembre, pp. 1013-1022.

PÉREZ LOPEZ, M<sup>a</sup> Ángeles (1988), *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*, Lleida, Edicions de l'Universitat de Lleida - Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.

PÉREZ VILLALÓN, Fernando (2007) "Vicente Huidobro-Ezra Pound: traducir lo moderno", *Taller de Letras* n<sup>o</sup> 40, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 121-139.

TORRE, G. de (1951), "'Vertigral' o los caminos del metalenguaje", en *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, Losada, pp. 144-149.

PERLOFF, Marjorie (2004), "Eugene Jolas's Multilingual Poetics and Legacies", *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*, University of Alabama Press, pp. 82-101.

YURKIEVICH, Saúl (1973), "Vicente Huidobro: el alto azor" *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Seix-Barral, 1973.

## AMAUTA Y EL CINE

Luis Veres

Universidad de Valencia

El proyecto cultural de Mariátegui tenía como finalidad "resquebrajar la cultura elitista" (Goicoechea, 1993: 28). En primer lugar, Mariátegui trataría de constituir un frente único de intelectuales que se plantearía tres objetivos: concienciar a los intelectuales jóvenes para que descubran al indio como sujeto y para que se distancien de la cultura oficial, pues "lo nacional comienza en lo colonial y lo indígena en lo prenatal" (Mariátegui, 1995: 83) conocer y estudiar la realidad peruana para descubrir el verdadero nacionalismo, aquello que es realmente el Perú (1995: 88-89); y agrupar a los intelectuales interesados en conocer la realidad peruana (1995: 56). Un segundo resorte consistiría en trabajar con una variedad de ideas encaminadas a la negación de la política oligárquica y la búsqueda de la renovación. Se trata, pues, de recuperar lo propio, lo nacional, sin renunciar a los aportes de Occidente; es un debate entre tradición y modernidad (Goicoechea, 1993: 19). De hecho Mariátegui lo había reconocido de este modo al principio de su obra capital: "...creo que no hay salvación para Indo-América sin la ciencia y el pensamiento europeos y occidentales." (Mariátegui, 1995: 12).

Cada número, como muchas revistas de vanguardia, ofrecía un espacio a las artes plásticas y mostraba cuatro páginas en las que se reproducían cuadros y esculturas de motivos indígenas. Sorprende, en este sentido, la ausencia de arte no figurativo, así como de la pintura surrealista. Por esta sección pasaron obras

de José Sabogal, Carmen Saco<sup>1</sup>, Camino Blas, Diego Ribera, Georg Grosz<sup>2</sup>, Piero Marussig, etc.

Al igual que la pintura, el cine, como arte del nuevo siglo, como arte de la vida y del movimiento, también tuvo su presencia en *Amauta* como respuesta a ese intento del periodismo de reproducir la vida y acercar la actualidad y el mundo moderno a sus lectores. No era casual que este arte se introdujera en una revista de vanguardia. El cine había interesado a escritores y pintores : André Breton, a Apollinaire, a Man Ray, a Marcel Duchamp, a Francis Picabia. Por ello no era extraño que interesara a un intelectual tan comprometido con la realidad inmediata como José Carlos Mariátegui en su aventura periodística de actualizar la información en el Perú.

En una revista con un fuerte peso literario como la revista *Amauta* tampoco era raro que el cine estuviera presente, ya que fue un modo de expresión y de representación de la realidad muy acorde con los postulados generales de los grupos de vanguardia. Ese espíritu se llevaba a la práctica en films experimentales de Viking Eggeling, Hans Richter o Fernand Léger (Sánchez-Biosca, 1990: 386 y ss.). Era el medio que representaba la

---

<sup>1</sup>Vid. CARMEN SACO, "La altura elemento estético: La torre Eiffel", en *Amauta*, Lima, n°9, mayo de 1927, pp.25-28; "Moscú, la ciudad mística", n°10, diciembre de 1927, pp.34-35 y n°11, enero de 1928, pp.32-33; "José de la Solana", n°12, febrero de 1928, pp.12-13; "La llegada a Moscú", n°13, marzo de 1928, pp.27-28; "Ramón Gómez de la Serna", n°15, mayo-junio de 1928, p.27; "Balance sumario de Bourdelle", n°26, septiembre-octubre de 1929, pp.54-56; "Sugestiones del arte de Julia Codesido", n°27, noviembre-diciembre de 1929, pp.17-20; "José Carlos Mariátegui, constructor profeta", n°30, abril de 1930, pp.32-33.

<sup>2</sup> Vid. SEBASTIAN GASCH, "Panorama de la moderna pintura europea", en *Amauta*, n°20, enero de 1929, pp.28-32; Georg Grosz, "El arte y la sociedad burguesa", n°1, septiembre de 1926, pp.25-28.



nueva sensibilidad, la simultaneidad de estímulos y la velocidad del mundo moderno:

El modernismo, por tanto, se ocupaba, como característica definidora, no sólo de interrumpir el carácter serial de la lógica y la narrativa, sino también de desafiar las técnicas de representación, verbal y visual, por medio de las cuales se había sostenido la ilusión de caracteres y cosas estables, gobernado por la intención y la causalidad. La vida tal como se experimentaba, y especialmente en la típica experiencia moderna de la vida en la ciudad, con sus multitudes y tráfico en movimiento, no era así. Sus perspectivas constantemente cambiantes, vistas, por ejemplo, desde un tranvía o un tren, sus luces deslumbrantes y sus chillonas vallas publicitarias, sus incontables encuentros y evitaciones sin sentido, momentáneas, sus fugaces yuxtaposiciones de signos y objetos, seres humanos y máquinas constituían una realidad nueva.(Burrow, 2001: 317).

Ya desde sus inicios, *Amauta* dio cabida a las artes visuales como representación del espíritu de lo nuevo: desde Georges Grosz y sus caricaturas deformantes de ridículos burgueses de Viena (Grosz, 1926) a artículos sobre Diego Rivera que se llenaban con ilustraciones de sus cuadros<sup>3</sup>. Los cuadros de Grosz mostraban el espíritu antiburgués, iconoclasta de entreguerras como se ve en su daguerrotipo "El Cristo"<sup>4</sup>. Y así lo visual suponía para Mariátegui una representación de la nueva sensibilidad que no debía limitarse a una nueva técnica. En "Arte, revolución y decadencia" señala: "No podemos aceptar como nuevo arte el que nos trae una nueva técnica. [...] La nueva técnica debe corresponder a un espíritu nuevo también."(Mariátegui, 1926: 1). Así la nueva percepción de la realidad se ve representada por la

---

<sup>3</sup> "Diego Rivera", en *Amauta*, Lima, nº4, diciembre de 1926.

<sup>4</sup> GEORGE GROSZ, "El Cristo", en *Amauta*, Lima, nº22, abril de 1929.

velocidad del charleston, y Modesto Villavicena publica un artículo sobre este baile (Villavicena, 1927), mientras que Martín Adán escribe un artículo titulado "Contra Josefina Backer", la primera bailarina negra en realizar un striptease, por considerarla "un aspecto del capitalismo yanqui" (Adán, 1928).

El cine también estuvo presente por su proximidad al arte soviético. Ilya Eremburg había escrito "La literatura rusa de la revolución" (Eremburg, 1926) y autores como Boris Pilniak, Mi-jail Zoschenko<sup>5</sup> o Isaak Babel (Veres 2000b y 2000c) publicaron cuentos y fragmentos de novela en *Amauta*. Imágenes de Merku-loff, Coroleff, Arkhipoff ilustraron algún número de *Amauta*<sup>6</sup>. María Wiese reseña el libro de Leon Moussinac *Le cinema soviétique*, reseña en la que se habla del cine como "una purísima expresión de arte, un medio de educar al pueblo y no de envilecerlo como ocurre con las películas folletinescas de Hollywood" (Wiese, 1929). Llama la atención en este sentido la ausencia de un cineasta como Eisenstein, del cual es extraño que Mariátegui no tuviera conocimiento, aunque si es posible que no resultase fácilmente accesible en aquellos años. Películas como *El acorazado Potenkin*, *Octubre* o *La huelga* se ajustaban perfectamente a sus ideas sobre el mito soreliano y la necesidad de concienciar a la población.

El cine fue especialmente influyente en la literatura que se publicó en *Amauta* (Veres 2000<sup>a</sup>). Serafín Delmar publicó un poema titulado *Film* (1926) que se aproximaba notablemente a la escritura automática y con el cual se ponía constancia en cierto tono kafkiano de la velocidad e incoherencia en la que vivía el hombre del periodo de entreguerras, sujeto a una sucesión de transformaciones difícilmente asumibles en esos años. Los pensa-

---

<sup>5</sup> Miguel Zoschenko, "Una noche terrible", en *Amauta*, Lima, n<sup>o</sup>9, mayo de 1927, pp.17-19; n<sup>o</sup>10, diciembre de 1927, pp.71-73.

<sup>6</sup> En *Amauta*, Lima, n<sup>o</sup>24, junio de 1929, pp.17-19.

mientos se suceden en esos versos con la velocidad de las imágenes de una película y todo resulta confuso, muy difícil de entender, como la realidad de ese mundo de caos y velocidad en que se habían convertido las ciudades del Perú y que planteaba la contradicción entre el mundo antiguo y la modernidad.

Una de las escritoras de gran presencia en *Amauta*, María Wiese, muy próxima a Mariátegui por su matrimonio con el pintor José Sabogal, escribió un artículo muy representativo de lo que iba a ser el cine para la revista. En "Los problemas del cine", Wiese ataca la frivolidad de las películas de Hollywood, critica el carácter industrial del cine americano que va en detrimento de su valor artístico. También crítica el apego al teatro del medio cinematográfico en esos años y su falta de riesgo, su apuesta por un modo de representación institucional. Al mismo tiempo elogia la obra de cineastas como Abel Gance, Griffith, Ince, Fritz Lang y Chaplin. De este último escribirá: "es en el cine lo que Beethoven en la música y Monet en la pintura: un creador, un innovador, un revolucionario." (Wiese, 1928: 20) Al mismo tiempo elogia películas como *Nanook* de Robert Flaherty, *Napoleon* de Abel Gance, *Metropolis* de Fritz Lang y *Juana de Arco* o *El circo* de Cecil B. De Mille.

Chaplin será el personaje del cine que más elogios recibirá en la revista. Casualmente, en esos años, estaba sufriendo una campaña de desprestigio por sus simpatías políticas con la izquierda estadounidense (Koechlin, 1998). Waldo Frank escribirá en 1929 "Retrato de Charles Chaplin" (Frank, 1929: 29-37). En dicho artículo se elogia el origen humilde de Chaplin en su Londres natal que se verá reproducido en películas como *El chico* o *La quimera del oro*. Se encumbra a Chaplin por sus antecedentes raciales, el hecho de que su madre fuera medio gitana. También se destaca su humanismo, el perfeccionamiento de su arte dramático y, sobre todo, el hecho de que resalte aquello que la van-

guardia siempre intentó vincular: la unión entre el arte y la vida, la unión entre la vanguardia artística y la vanguardia política que tan próxima le resultaba a José Carlos Mariátegui. Del mismo modo, en enero de 1930, un poeta representativo de *Amauta*, Xavier Abril muestra su admiración por el genial Chaplin en "Difícil trabajo":

La desesperanza de Charlot, no es individual como en Nietzsche. En la desesperanza del genio del cinema, se hospeda buena parte del espíritu contenido y político de hoy. Al menos, los seres de evasión, heroicos, los místicos nuevos, viven plenamente en esos lindes de la circunferencia que se oscurece a un lado del cielo en el circo. Esa matemática sensación al lado del tiempo, de la vida, es magnífica, exacta: filosófico y poético fin de la orientación errátil del judío.

El arte nuevo ha dado su tipo de Charlot. El tiempo antiguo, salido del Medioevo, dio al nervioso Hamlet. Con él se realiza fisiológicamente la mentalidad nerviosa en oposición al temperamento clásico griego. Los latinos y la revolución francesa no dieron sino a bufones y títeres. Chaplin encarna la contraria del bufón, y en idea revolucionaria: su libertad. Con él principia en la historia la eliminación del hombre grotesco que es la figura del juglar. Chaplin muestra a veces –como a través de los rayos X: en blanco y negro terribles- su esqueleto, mas no lo rabelesiano, tudesco y epidérmico de la carne tatuada, que era la técnica pirata y primitiva del juglar. (Abril, 1930)

Pero este interés por el cine de la revista produjo sus frutos o, más bien, junto a la literatura, marcó un modo distinto de interpretar la realidad, al menos una forma distinta a como lo había puesto en práctica hasta entonces la literatura defendida por los sectores hispanizantes y aristocráticos, próximos a José de la Riva-Agüero. El cine tenía un carácter industrial del que presu-

mía el capitalismo contra el que luchaba *Amauta* y el periodismo de izquierdas de esos años. Y ese aspecto estructural se iba resaltar en la revista mediante la crítica al carácter burgués del cine. La misma María Wiese pone en práctica la influencia nociva del cine de Hollywood en un relato curioso: "El hombre que se parecía a Adolfo Menjou" (Wiese, 1929b) El relato se basaba en un cuestionamiento de la modernidad entendida como una mera copia de las modas occidentales, de las cuales el cine era una muestra más. La historia relata la vida de Vicente Castillo, un hombre que un día va ver una película americana protagonizada por el actor de comedia de los años veinte Adolfo Menjou. Vicente Castillo a partir de entonces se identificará con ese actor y cambiará su modo de vida, basado en los hábitos y la pobreza de un miserable empleado de banca que trasforma su vida por la de un actor. Dicha imitación le conduce al protagonista a la ruina al seguir sus gustos caros, sus elegantes trajes y sus visitas a restaurantes lujosos. El relato considera el cine como una manifestación nociva, al fundamentarse en el modelo de Hollywood que ya había sido criticado en la revista. La denuncia era explícita y lo moderno no se manifestaba en los procedimientos técnicos utilizados sino más bien en ese cuestionamiento de la modernidad y del papel del indio en esa nueva realidad. María Wiese, escritora costeña, por su parte, se hacía la misma pregunta que en relatos como "El forastero" (1928: 17-19). En "El hombre que se parecía a Adolfo Menjou", el protagonista de la historia tira su vida al traste y renuncia a sus costumbres autóctonas por intentar vivir la vida de una estrella del cine según las nuevas modas que el cine exportaba desde Estados Unidos. Allí no se denunciaba al indio, pero se cuestionaba el rumbo que iba a tomar el hombre ante los cambios que sufría el mundo en ese momento por la presión del imperialismo cultural. Del mismo modo sucedía en "El forastero", relato en el que su protagonista, tras varios años de ausencia en los que ha viajado por Europa, regresaba a su casa, una hacienda de la costa, y era testigo de que las novedades

de la modernidad habían acabado con las antiguas tradiciones y los hábitos culturales que él conocía.

Pero más allá de influencias temáticas, el cine fue especialmente influyente en la literatura de vanguardia de la revista *Amauta* sobre posiblemente el mejor escritor que vio su obra publicada en la publicación de Mariátegui. Ese autor es Gamaliel Churata<sup>7</sup>. Su narrativa era una denuncia de la falta de modernidad a la que se condenaba al mundo andino en las primeras décadas del presente siglo.

Gamaliel Churata publicó dos relatos en *Amauta*: uno de sus cuentos más famosos, "El Gamonal", en los números cinco y seis, en enero y febrero de 1928 respectivamente. En "El Gamonal" se contaba la historia de un matrimonio de indios que trabajan en una hacienda andina. La historia de Encarnita y su esposo se puede resumir en los siguientes términos: Encarnita era el estereotipo de mujer india. Se casó joven, tuvo un hijo joven y, mientras su marido estaba dedicado a las tareas del campo, ella se veía obligada a conceder sus favores al mayordomo de la hacienda. El esposo un día los sorprende y mata al mayordomo. Este acontecimiento se convertirá en detonante para que toda la rabia acumulada por la raza durante siglos se dispare en contra de los hacendados. La historia finalizaba en una rebelión que tenía como resultado una cruel matanza en la región. La rebelión será apaciguada y todo volverá a su sitio. Después del encarcelamiento del esposo de Encarnita, que ha dirigido la rebelión, las aguas regresarán a su cauce, y el gamonal no sólo recuperará sus

---

<sup>7</sup>Para una bibliografía sobre Gamaliel Churata véase el *Anuario Bibliográfico Peruano 1967-1969*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976, pp.667-683.

<sup>8</sup>GAMALIEL CHURATA, "El Gamonal", en *Amauta*, Lima, n<sup>o</sup>5, enero de 1927, pp.30-32, y n<sup>o</sup>6, febrero de 1927, pp.18-20.

propiedades sino que las agrandará con la anexi3n de las tierras que cultivaban los rebeldes muertos.

La propuesta narrativa de Churata era desde el punto de vista ideol3gico una de las más radicales que aparecieron en *Amauta*. Churata, al igual que Valcárcel, apuntaba a la soluci3n armada como medio para deshacerse del yugo impuesto por el sistema de haciendas en los Andes y esa apuesta, como en la obra de Valcárcel, se convertía en una amenaza contra los dirigentes ante las injusticias que se cometían en el interior del país. Así, en "El gamonal" se intentaba el acercamiento a lo que era la vida en las regiones y, a la vez, el narrador introducía un programa de denuncias que ponía de relieve estos puntos con la misma virulencia con que los vanguardistas abrían los manifiestos de sus revistas:

Vamos a protestar de forma rotunda. El indio es la bestia del Ande. Y ha sido el constructor de una de las civilizaciones, o mejor, de una de las culturas, más humana y de más profunda proyecci3n psicol3gica. Cayendo bajo la garra de España, el español le ha contagiado sus defectos sin dejarle sus virtudes. Le vilipendia hoy el mestizo, el blanco y el indio alzado en cacique. Esta extorsi3n no tiene ningún objeto progresivo.

Churata insistía en dar constancia de esa realidad configurada por las injusticias cometidas contra el indígena, de modo que se distanciaba de la tradici3n narrativa indianista representada por Clorinda Matto de Turner y García Calder3n, donde el indio no dejaba de ser un personaje ex3tico, aquejado de una continua tristeza, más cerca de la est tica romántica que de la realidad. También esa distancia se producía en el aspecto formal, y ello de la mano del cine, con un texto fragmentario, con descripciones que se correspondían a acotaciones cinematográficas a encuadres de la gran pantalla. Por eso, lo narrado no era

"literatura" y otorgaba a su texto un carácter de verdad que ponía en tela de juicio la literatura anterior del mismo modo que lo había hecho Mariátegui en "El proceso de la literatura". Por este camino, Gamaliel Churata entroncaba con la vanguardia: se sacaba al habitante americano del contexto romántico de antaño, se devolvía el arte a la vida, a la praxis vital, y se liberaba a la literatura del sagrario en que los modernistas la habían ubicado. Este indigenismo era un regionalismo, pero, a la vez, se apoderaba de la sensibilidad vanguardista, y ahí es donde aparecía la influencia del cine, pues se representaba una nueva percepción de la realidad circundante, ante ese indio que había sido mostrado anteriormente en los folletines decimonónicos como algo exótico que decoraba los relatos. Por ello no era casual que esa nueva sensibilidad se manifestara en "El gamonal" en aspectos formales como los juicios explícitos que fragmentaban el relato y las digresiones en las que el narrador enjuiciaba los acontecimientos y daba un veredicto. La literatura era acción política, y de ese modo, vida y literatura quedaban indisolublemente unidas:

Los poemas de hoy son la sangre de los miserables convertida en gritos o la inquietud o la quietud de los huesos por alcanzar la perfección teológica. En la pampa hay poco color. Violeta en los lindes del cielo, amarillo el pajonal indomable, blanca la nube y rojo el corazón del colono. Ya vamos. ¡Donde se siembra la injusticia se cosecha el vengador. (1927: 31)

El narrador desarrollará el periplo del gamonal desde su infancia hasta la madurez, como si se tratase de una sucesión de planos similar a la que mucho después Orson Welles, en 1941, introducirá en *Ciudadano Kane* y cuyo iniciador había sido Griffith. Y así se verán consumados todos aquellos vicios que germinaron en la niñez. Era un traidor a su raza, ya que, en ocasiones tenía en parte sangre india, a veces era mestizo, pero había adoptado las costumbres de los blancos, pues el gamonal se movía



por intereses de clase y no de raza, aunque el conflicto presentado por Churata tuviera un fundamento étnico:

Hay que ver al gamonal casi un hombre ya. Color tan tostado, puesto que también heredó los cobres inkaicos. Es alto. Tres años de vida pueblerina, le han dado lo último que la naturaleza le dará: juventud. Niñez no tuvo. Nació deforme, sólo apto para el engaño. Su primer paso en la vida social se reduce a buscar compadres entre abogados y funcionarios. Le importa muy poco la miseria y la orfandad de sus amigos si a su precio puede comprar un nuevo compadre. (21)

Se puede decir que el cine influyó para que algunos de los relatos que se presentaron en *Amauta* poseyeran un carácter más fragmentario, fragmentarismo que suponía una respuesta al mundo de entreguerras, a su velocidad, a su caos, a un nuevo tipo de percepción que otros traducirían en los colages y los papiers collés de Georges Braque, Picasso o Juan Gris (Veres 2009 y 2011). Y ello hizo que textos como los de Churata o algún relato de Estuardo Núñez, incluso con más intensidad los de Martínez de la Torre, se basasen en esa imagen fragmentaria que funcionaba a modo de montaje cinematográfico o como un engarce de ideas más próximo al automatismo que a la racionalidad positivista del siglo XIX. Y el cine, de la mano del periodismo, también era un modo de concienciación una manera de transmitir ideas sutilmente que iba acorde a los nuevos tiempos, a la nueva sensibilidad y a los propósitos políticos de José Carlos Mariátegui. Por ello su presencia en la revista es tan justificable como el hecho de que Mariátegui se convirtiera en el principal ideólogo de la literatura, el periodismo y las artes durante los años de la vanguardia en el Perú. Mariátegui entendía el papel del arte y la literatura como "un nuevo sistema nervioso" (Mariátegui, 1995, 51) que iba a poner en contacto a las distintas nacionalidades. Y este sistema de comunicación formaba parte de su proyecto cul-

tural que pondría en contacto a todos los pueblos de América. Como consecuencia de este canal de comunicación internacional -que iba a poner en contacto a los nuevos hombres de todos los países, a la auténtica vanguardia internacional, a aquellos que tenían una nueva sensibilidad y que eran conscientes de los cambios que experimentaba el mundo y de los problemas que acuciaban a las masas- se entiende que Mariátegui trasplante el papel del arte revolucionario al Perú, como un sistema de comunicación y de concienciación entre las distintas regiones.

Pero, a su vez, la literatura, el periodismo y, quizás en menor medida el cine, debía reflejar el verdadero espíritu revolucionario y defender las necesidades de los más necesitados. Para Brecht o para Lukács éste tipo de literatura era el único medio artístico que podía reflejar la realidad, apartándose de la novela realista y naturalista que para ellos la adultera, ya que "al eliminar las conexiones sociales, destruyen y falsifican al hombre" (Lukács, 1966: 3). Para Lukács, la novela debe tratar la vida de un individuo problemático en un mundo contradictorio. Se buscan, por tanto, los valores en una sociedad que los ha perdido. Sostiene Lukács que el realismo crítico "será, puede y debe ser (...) la tarea artísticamente consciente de las grandes novelas o dramas" (1966: 7). Del mismo modo Brecht subraya la primacía del arte como testimonio frente al realismo y naturalismo, ya que "cuando el arte desemboca en el reportaje y a pesar de todo sigue siendo arte, logra sin duda un naturalismo más acabado que el de la sátira..." (Gil Casado, 1968). Estos planteamientos suponían una concepción de la literatura que planteara el análisis exacto del pueblo como conjunto de fuerzas diversas y opuestas entre sí (1968: 5). La literatura se ponía así al servicio de una clase, el proletariado, que aspiraba a la función de guía para que hiciera suyas las conquistas elaboradas por las clases dirigentes y extrajera nuevas experiencias de la realidad (Chiarini, 1964: 37-38).

Porque todo se debía a un cambio en la sensibilidad de los hombres a la que el artista no podía quedar ajeno.

Por ello para Mariátegui, la literatura, el periodismo y el cine debían reflejar el intenso debate de ideas que en esos años se desarrollaba en el Perú. Literatura proletaria e indigenismo corrían como conceptos enlazados en su obra, porque los proletarios de entonces eran los indios. Y quizás para el cine aguardaba un papel similar en la mente de Mariátegui. Con esta finalidad, Mariátegui fundó su tribuna más personal, *Amauta*, título que daría nombre a una de las revistas más emblemáticas de la vanguardia en América Latina.

#### BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, Xavier (1930), "Difícil trabajo", en *Amauta*, Lima, nº28, enero.

ADÁN, Martín (1928), "Contra Josefina Backer", en *Amauta*, Lima, nº13, marzo.

BURROW, John B. (2001), *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*, Barcelona, Crítica, 2001.

CHIARINI, Paolo (1964), *La vanguardia y la poética del realismo*, Buenos Aires, La Rosa Blindada.

CHURATA, Gamaliel (1927), "El Gamonal", en *Amauta*, Lima, nº5, enero y nº6, febrero.

DELMAR, Serafín (1926), "Film", en *Amauta*, Lima, nº4, diciembre de 1926.

- EREMBURG, Ilya (1926), "La literatura rusa de la revolución", en *Amauta*, lima, nº3, noviembre.
- FRANK, Waldo (1929), "Retrato de Charles Chaplin", en *Amauta*, lima, nº26, septiembre-octubre.
- GASCH, Sebastián (1929), "Panorama de la moderna pintura europea", en *Amauta*, nº20, enero.
- GIL CASADO, Pablo (1968), *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral.
- GROSZ, George (1926), "El arte y la sociedad burguesa", nº1, septiembre.
- GOICOECHEA, María Elena (1993), "Amauta: Proyecto Cultural de Mariátegui", en *Anuario Mariateguiano*, Lima, vol.V, nº5.
- KOECHLIN, José (1998), "La imagen de Charles Chaplin comentada en *Amauta*", en AAVV, *Amauta y su época*, Lima, Biblioteca Amauta.
- LUKÁCS, György (1966), "Realismo socialista hoy", en *Revista de Occidente*, nº37, abril.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1926), "Arte, revolución y decadencia", en *Amauta*, Lima, nº3, noviembre.
- (1995), *Peruanicemos el Perú*, en *Obras Completas*, Lima, Biblioteca Amauta.
- (1995), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1990), *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux.

VERES, Luis (2000a), *La narrativa del indio en la revista Amauta*, Valencia. Universidad de Valencia.

----- (2000b), "Isaak Bábel y la narrativa soviética en *Amauta*: un caso de propaganda política", en *Espéculo*, nº14, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, marzo.

----- (2000c), "Miguel Zoschenko y el vanguardismo narrativo en *Amauta*", en *Especulo*, nº15, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, julio.

----- (2009), "Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura", en *Sphera Pública*, Murcia, Universidad Católica San Antonio de Murcia.

----- (2011) "Imagen cinematográfica y literatura: del perspectivismo al discurso fragmentario", en Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián, *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, Santander, Universidad de Cantabria, 2011.

WIESSE, María (1928), "Los problemas del cinema", en *Amauta*, Lima, nº12, febrero.

----- (1929a), "Le cinema sovietique", en *Amauta*, lima, nº23, mayo de 1929.

----- (1929b), "'El hombre que se parecía a Adolfo Menjou", en *Amauta*, lima, nº23, mayo.

VILLAVICENA, Modesto (1927), "El charleston y nuestra época", en *Amauta*, Lima, nº5, enero.

ZOSCHENKO, Mijail (1927), "Una noche terrible", en *Amauta*, Lima, nº9, mayo de 1927, pp.17-19; nº10, diciembre.

**LOS POETAS DEL MUNDO  
DEFIENDEN AL PUEBLO ESPAÑOL  
(NANCY CUNARD Y PABLO NERUDA)**

Álvaro Salvador

Universidad de Granada

Una de las aportaciones más interesantes y desconocidas de Pablo Neruda a la España republicana y resistente, fue la publicación de la revista *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*, revista que editó en París junto con la escritora anglosajona Nancy Cunard. Los historiadores y biógrafos no se ponen de acuerdo en relación con el momento en que comienzan a editarse estos cuadernos, pero lo que parece claro es que a final de 1937 ya se habían publicado seis en los que colaboraron hasta dieciseis poetas, algunos tan significativos hoy en día como Tristan Tzara, Vicente Aleixandre, Louis Aragon, Langston Hughes, Rafael Alberti, Nicolás Guillén, Raúl González Tuñón o W.H. Auden, quien publicó su famoso poema "Spain":

Yesterday all the past....

Yesteday the installation of dynamos and turbines,

The construction of railways in the colonial desert.

Yesteday the classic lecture

On the origin of Mankind. But today the struggle.

La propia Nancy Cunard incluyó un poema titulado “Para hacerse amar”, traducido al español por Vicente Aleixandre:

Para hacerse amar del pueblo  
nada han encontrado mejor que atacar a su gobierno,  
feroces curas van con ellos.  
Amor católico: ametralladoras, revólveres,  
los santos muros hoy escupen acero,  
las iglesias se derrumban de sus propios disparos...

Una etapa muy significativa en la trayectoria literaria de Pablo Neruda coincide, como sabemos, con su destino consular en España, primero en Barcelona y finalmente en Madrid, en la “Calle de las Flores”, lugar que acabará convirtiéndose en una referencia fundamental para la “juventud creadora” que se movilizaba en la España de la Segunda República. Antes de su llegada, Neruda había mantenido una intensa correspondencia con Rafael Alberti, a quien encomienda su manuscrito de la *Residencia en la tierra* con el ruego de que intente su publicación. Ni que decir tiene que Alberti quedó fascinado con este libro, hasta el punto de que lo paseó consigo durante una buena temporada dándoselo a leer a todo aquel que se interesaba. Un año antes de llegar a España, en 1933, Neruda había conocido en Buenos Aires, a Federico García Lorca, estableciéndose entre ellos inmediatamente una complicidad amistosa muy duradera. Famoso es el “homenaje al alimón” que dedicaron a Rubén Darío:

*Neruda:* Federico García Lorca, español, y yo, chileno, declinamos la responsabilidad de esta noche de camaradas, hacia esa gran sombra que cantó más altamente que nosotros, y saludó con voz inusitada a la tierra argentina que pisamos.

*Lorca*: Pablo Neruda, chileno, y yo español, coincidimos en el idioma y en el gran poeta nicaragüense, argentino, chileno y español, Rubén Darío...

*Neruda y Lorca*: Por cuyo homenaje y gloria levantamos nuestros vasos. (García Lorca, Federico: 1997: 228-230)

Así pues, su introducción en los ambientes literarios de la Edad de Plata española fue facilitada por los más prestigiosos valores de la joven poesía española del momento. Neruda se integró inmediatamente en el proyecto de renovación de las letras hispánicas con una actitud tan vital y militante como la de la mayoría de sus compañeros peninsulares. Así lo expresó más tarde en su libro de memorias *Confieso que he vivido*:

Cuando regresé a España en 1934, el panorama había cambiado... Mi poesía de *Residencia...*, en fin, fue recibida y aclamada en forma extraordinaria... Pocos poetas han sido tratados como yo en España. Encontré una brillante fraternidad de talentos y un conocimiento pleno de mi obra... (Neruda: 2002: 525)

Neruda correspondió a esta confianza embarcándose en innumerables proyectos culturales y literarios, entre los que la aportación más significativa que hizo a la sociedad cultural española de la época, fue la fundación de la revista *Caballo verde para la poesía*. La publicación se destacó por la promoción de los nuevos autores españoles e hispanoamericanos y por la irrupción en las escaramuzas de la "guerra literaria". En este terreno, el episodio más significativo fue la publicación por parte del mismo Neruda del manifiesto "Sobre una poesía sin pureza", editado en el primer número de la revista:



Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas,... y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso... (Neruda: 2002: 382)

No obstante, el documento de Pablo Neruda quería ir un poco más allá de la simple polémica de la "pureza"; lo que se advierte en él es una nueva concepción del discurso poético que lo acerca a los principios de lo que más tarde se definió como una estética del "compromiso" o de lo "social". El mismo Neruda lo aclara cuando en sus memorias reflexiona sobre el hecho de haber sido un comunista convencido mucho antes de recibir oficialmente el carnet del partido. Sin duda, sus amigos Raúl González Tuñón, Rafael Alberti y Miguel Hernández tuvieron mucho que ver en esa conversión. Por lo tanto, no es de extrañar que pocos años más tarde, en el fragor de la guerra, Neruda se identifique plenamente con la causa republicana.

Durante la guerra civil, Neruda intentó ayudar en la medida de lo posible a la España leal. En 1937 se ve obligado a salir de España y marcha a París para desde allí integrarse en la resistencia antifascista internacional, participando en la organización del segundo Congreso de Intelectuales Antifascistas que habría de celebrarse en España. Con este motivo regresará otra vez a nuestro país acompañado de otros tantos escritores e intelectuales hispanoamericanos comprometidos con la defensa de la República. La conmoción que le produce la Guerra Civil española, hace que se intensifique su proceso de concienciación social, hasta radicalizarse y transformar sustancialmente sus presupuestos estéticos. *España en el corazón* (1936) será el punto de partida más significativo, aunque ya se aprecia un cierto cambio en poemas

anteriores como "Las furias y las penas" o "Reunión bajo las nuevas banderas" e incluso en buena parte de la *Tercera Residencia*.

Una de las primeras empresas de solidaridad con España por él emprendida, la constituyen precisamente estos cuadernos que, sin embargo, no habrían podido editarse sin la decisiva colaboración de Nancy Cunard. En aquellos años, el apellido de esta atractiva joven era mundialmente conocido porque su padre, un barón inglés, era el dueño de una de las navieras más importantes del mundo, las Cunard Lines, que muy pronto se ampliaron también como líneas aéreas. Sin embargo, la vida de Nancy no fue precisamente un ejemplo para las burguesitas acomodadas; al contrario, su biografía está salpicada de matrimonios desgraciados, amantes ilustres y amantes de raza negra, apasionada militancia vanguardista y no menos apasionado compromiso con toda clase de causas progresistas. Entre tanto, fundó la editorial The Hour Press (en la que se publicaron obras de George Moore, Louis Aragon, Samuel Beckett, Robert Graves, Ezra Pound, etc.), compuso una corta pero intensa obra poética, escribió un libro de memorias titulado *These Were the Hours* y, sobre todo, se labró una leyenda de *femme fatale*, perversa y ambigua, muy al estilo de la época. José Miguel Oviedo, señala que "en su tiempo, su nombre gozó de cierta perversa notoriedad, sobre todo por los numerosos ( y a veces simultáneos) *affaires* sentimentales y los escándalos públicos que eran frecuentes en una existencia llevada con el grado de máxima libertad y desconocimiento por las convenciones morales de la época". (Oviedo: 1987: 92)

Es cierto que Nancy Cunard fue, sin duda, una mujer singular, amante del músico de color Henry Crowder, amante de Louis Aragon con el que colaboró en la traducción de algunos poemas, enamorada de Aldous Huxley, quien la inmortalizó

como Marjorie Carling en su novela *Contrapunto*, amiga de Michael Arlen quien la introduce también como personaje en su novela *El sombrero verde* con el nombre de Iris March, etc. A pesar de todo lo anterior, como el mismo Oviedo señala, no puede afirmarse que su actitud fuese de ninguna manera frívola, ya que estuvo muy atenta al acontecer histórico de la época, sobre todo en lo concerniente a la discriminación racial, al colonialismo y al avance peligrósimo del fascismo. Amiga íntima también del novelista español Ramón J. Sender, éste la describe del siguiente modo en su "Recuerdo de la inefable Nancy Cunard":

Nancy Cunard fue una intrépida heroína de la batalla contra lo inexpresable... Físicamente era una mujer alta, incluso entre los ingleses, de una delgadez extrema y sin embargo, saludable. Ni hermosa ni fea, pero adorable por su reverente sentido de la amistad y por su personalidad única. Realmente única, Nancy Cunard. Dentro y fuera de Inglaterra.

... Solía llevar brazaletes de marfil genuino, de elefantes de Etiopía, con los que, a veces, casi cubría sus largos brazos y con ellos, y acompañada de tambores, bailaba danzas negras entre sus amigos, en las fiestas íntimas. Viajaba por todo el mundo y se presentaba inesperadamente y sin avisar. Hablaba mal seis o siete idiomas, pero escribía, como se puede suponer, un inglés impoluto...

Parecía hecha de mármol y cristal. El mármol transparente también. Era demasiado inteligente para ser la poetisa que ella habría querido ser...

Tenía una gran valentía moral; aunque no fuera tan intrépida en aventuras físicas... Buscando el amor, la belleza y la verdad sólo consiguió Nancy hallar la libertad –y gozar de ella– pero todos quisieron amargársela.

Su vida fue, como ella dice, una mixtura de noches blancas y alcohólicas, furtivas aventuras y reflexiones solitarias esperando otra noche, la de la gran desintegración... (Sender: 2002: 3 – 14)

Neruda la conoció, sin duda, en las reuniones de la “Casa de las flores” y de inmediato se sintió fascinado por aquella mujer de extraña belleza. En sus memorias nos dice que Nancy era “uno de los personajes quijotescos, crónicos, valientes y patéticos, más curiosos que yo he conocido.” (Neruda: 2002: 536) Pero ese personaje tan curioso, era incluso capaz de imprimir poemas y componer revistas para los republicanos españoles, como también recuerda Neruda en esas mismas memorias, y era también capaz de organizar una encuesta entre escritores e intelectuales ingleses sobre su posición ante la guerra española, y su posterior publicación como documento de apoyo a la República en las ediciones de *The Left Review* de Londres con el título “Authors Take Sides on the Spanish War”. Más tarde, al acabar la guerra, consiguió que el periódico *The Manchester Guardian* realizara una colecta pública para recaudar dinero con destino a los refugiados españoles y además se ocupó personalmente de gestionar la libertad de algunos que se encontraban en los campos de concentración franceses, como por ejemplo César Arconada. Con motivo de las gestiones que hizo para una liberación parecida muchos años más tarde, ella misma se quejaba con una ingenuidad enternecedora, a un periodista del *Daily Mail* de que el gobierno franquista no le concediera el visado. En este sentido, fue paradójica también la prohibición que sufrió de parte del gobierno de Estados Unidos cuando quiso visitar a Huxley, que se encontraba enfermo de muerte en California, al ser considerada una comunista, cuando ella misma y su familia eran íntimos amigos del expresidente Franklin D. Roosevelt.

En 1949 publicó un libro de poemas titulado *Nous Gens d'Espagne*, que contenía una serie de poemas sobre la guerra civil, muy parecidos al que publicó en el primer número de *Los poetas...*:

Para hacerse amar de los intelectuales lo mismo que del pueblo  
acaban de asesinar, entre otros, a García Lorca,  
uno de los mejores poetas españoles, en Granada,  
porque le hablaba al pueblo, porque hablaba  
del pueblo al universo.

Aunque Neruda nunca aclaró en qué momento se inició la publicación de la revistas, distintos historiadores y biógrafos sostienen que debió ser en España e incluso se apoyan en el hecho de que el primer número de la revista edita su portada en español, mientras que el resto de los números están editados en francés, pero sí que nos relata de un modo muy detallado en sus memorias el momento en el que, una vez llegados a Francia, deciden continuar la publicación de la revista:

Nancy tenía una pequeña imprenta en su casa de campo, en la provincia francesa. No me acuerdo el nombre de la localidad, pero estaba lejos de París. Cuando llegamos a su casa era de noche, con luna. La nieve y la luna temblaban como una cortina alrededor de la finca...

Nancy tenía experiencia de imprenta. Cuando había sido la amiga de Aragon publicó la traducción del "Hunting of the snark" hecha por Aragon y por ella. En verdad, este poema de Lewis Carroll es intraducible y creo que sólo en Góngora hallaríamos un trabajo semejante de mosaico loco.

Yo me puse por primera vez a parar tipos y creo que no ha habido nunca un cajista peor. Como las letras p las imprimía al revés, quedaban convertidas en d por mi torpeza tipográfica. Un verso en que aparecía dos veces la palabra párpados resultó convertido en dos veces dárdapos. Por varios años Nancy me castigó llamándome de esa manera: "My dear dárdapo...", solía comenzar sus cartas desde Londres. Pero la publicación salió muy decorosa y alcanzamos a imprimir seis o siete entregas. Aparte de poetas militantes, como González Tuñón o Alberti, o algunos franceses, publicamos apasionados poemas de W.H. Auden, Spender, etc. (Neruda: 2002: 535)

En 1937, Nancy Cunard colaboró con Neruda en otro proyecto igualmente muy poco conocido: la elaboración y difusión de una encuesta entre escritores y poetas ingleses sobre su posición ante la guerra española y en su posterior publicación como documento de apoyo a la República. Para su edición, utilizó una gran hoja de papel impresa con caracteres rojos y negros en la que puso como encabezamiento "THE QUESTION" y la palabra "SPAIN" en forma vertical. Firmaban el documento doce escritores, entre lo que estaban José Bergamín, Ramón Sender, Heinrich Mann, Stephen Spender, Pablo Neruda y Nancy, pero en realidad fue ella la verdadera impulsora de la consulta y la que la materializó finalmente en su pequeña imprenta de Normandía.

Nancy debió regresar a España a finales de 1937. Existen testimonios de sus visitas a Madrid, Valencia y Barcelona en las que puede apreciarse el grado de desesperación y necesidad que había provocado la guerra en la población civil: hambre, frío, amenazas constantes de los bombardeos y creciente depresión ante los avances fascistas. Al año siguiente, Nancy abandona España en el mes de Marzo, pero regresa poco tiempo después a

Barcelona. Al terminar la guerra ideó, ayudada por el periódico *The Manchester Guardian* una colecta para ayudar a los refugiados españoles y se ocupó de la situación de estos refugiados en los campos de concentración franceses. Gestionó directamente la libertad de algunos de estos refugiados como su amigo el camarero Angel Goded y la del escritor César Arconada, quien poco tiempo después se marcharía a Rusia.

Es posible que Cunard y Neruda se reunieran otra vez en París ayudando a la evacuación de los refugiados españoles, pero no tenemos noticia de ese encuentro, sí en cambio de la visita que Nancy hizo a Chile en 1940, a donde llegó acompañada de un nuevo amante que al parecer era torero, pero que en realidad puso un puesto de salchichas en Santiago. Luis Enrique Délano, escritor y diplomático chileno, hablaría muchos años más tarde de esta estancia chilena de Nancy Cunard:

Hacia finales de 1939 o comienzos de 1940, Nancy llegó a Santiago y la acogimos con calor chileno y una amistad que acostumbramos a otorgar de golpe, el primer día, al extranjero, y muchísimo más si es un artista, un poeta...

Nancy vivió entre nosotros con extrema naturalidad, pues tenía un raro sentido de la adaptación...

En Junio de 1940 viajamos en el mismo barco... Allí conversé mucho con ella y aprendí a conocerla mejor, a valorar lo profundo de su espíritu de justicia, del fervor revolucionario con que había escandalizado a los salones literarios de Londres: ese ímpetu que la llevó a levantar el grito por los explotados negros de África y a atacar con entrema violencia, en sus actos, en sus escritos y en sus palabras, al fascismo, al clero y a la parte podrida de la tradición que desataron la guerra de España.

El recuerdo que guardo de Nancy Cunard es el de una mujer sincera a toda prueba, sin prejuicios hipócritas, una mujer que se entregaba a todo poniendo el corazón en sus causas, en sus luchas, en sus amores; una intelectual con comprensión plena, cabal, de su época y de todas aquellas grandes empresas por las que valía la pena pelear hasta la muerte. (Citado por Sender: 2002: 6 y 7)

Neruda también da cuenta de este episodio en sus memorias y también de los últimos días de Nancy Cunard en París:

En 1969 mi amiga Nancy Cunard moriría en París. En una crisis de su agonía bajó casi desnuda por el ascensor del hotel. Allí se desplomó y se cerraron para siempre sus bellos ojos celestes.

Pesaba treinta y cinco kilos cuando murió. Sólo era un esqueleto. Su cuerpo se había consumido en una larga batalla contra la injusticia en el mundo. No recibió más recompensa que una vida cada vez más solitaria y una muerte desamparada. (Neruda: 2002: 537)

En 2002 la editorial Renacimiento editó los seis números de la revista en un volumen, reeditado en 2010, continuando su política de recuperación de las obras más importantes del exilio español. Esta edición supone una aportación inestimable a la trayectoria literaria de Pablo Neruda y una demostración de lo que González Echeverría llama “la fe laica” de los poetas (*Los poetas del mundo...* 2002:16), pero sobre todo nos da oportunidad de conocer la biografía de una mujer excepcional, una de las heroínas de esta historia tan conocida y celebrada, señalada por el propio Neruda como una de las “esencias más fértiles de la his-



toria universal" pero en la que, todavía hoy, muchas mujeres siguen sin ocupar el lugar protagonista que con justicia merecen.

## BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA LORCA, Federico (1997) "Discurso al alimón de Federico García Lorca y Pablo Neruda sobre Rubén Darío", *Obras Completas*, 4 vols., vol.III, Barcelona, Circulo de lectores/Galaxia Gutenberg.

NERUDA, Pablo, (2002) *Confieso que he vivido*, en *Obras Completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores, ed. de Hernán Loyola, 5 vols., vol. V; "Sobre una poesía sin pureza", en vol. IV.

OVIEDO, José Miguel, (1987) "Neruda, Nancy Cunard y la guerra civil española", en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 89-97.

SENDER, Ramón J., (2002) "Recuerdo de la inefable Nancy Cunard", en *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*, ed. cit.

V.V.A.A., (2002), *Los poetas del mundo defienden al pueblo español (París 1937)*, edición facsimilar de los 6 números de la revista, con un prólogo de Roberto González Echevarría y un encarte de Ramón J. Sender titulado "Recuerdo de la inefable Nancy Cunard", Sevilla, Renacimiento.

## LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN REVISTAS Y PERIÓDICOS ARGENTINOS

Niall Binns

Universidad Complutense de Madrid

*“El cable y después la fotografía nos dan la imagen y sus hazañas. Dos mil heridos, siete mil muertos. (El cable es frío como la máquina; la fotografía, oscura como la hora). Pero nada nos dicen —y el público no lo percibe— del terror con que le vieron las gentes ingenuas e ignaras de allá, de la traducción humana de esas cifras, de la muerte que para el curioso de la Avenida de Mayo no es más que una pobre palabra, y que para ellos es la personificación del llanto de muchas esposas y niños” (Alberto Casal Castel, 1938)*

La vasta colonia española de la Argentina siguió la guerra civil con fervorosa atención desde el primer momento, pero no hacía falta ser español para sentir ese fervor. La España de la República había conquistado a amplios sectores de la sociedad argentina. Así recordaría María Rosa Oliver la noticia del fin de la monarquía:

La alegría se confundió con la luminosidad de la mañana cuando oí por radio, estando en el campo, que Alfonso XIII había abandonado Madrid y que se proclamaría la República en España. Sentí como si pasara entre los árboles circundantes un soplo de aire fresco que iría disipando los oscurantismos debidos a los

cuales mi abuelo y mi padre, en nuestros viajes a Europa, decidieron pasar por alto la tierra de sus antepasados. Se irían, barridas por el viento, las telarañas del beaterío que me habían hecho tomar horror a todo cuanto oliese a religión, y las del orgullo de clase, sintetizado para mí en la expresión: “la más rancia nobleza”, como si a esa elogiada materia en descomposición se debiera el estancamiento y la pobreza del país que, sin haberlo llamado jamás “la Madre Patria”, sentía yo como la matriz que me había formado. España estaba al oreo y cuanto desde allá nos llegaba olía a fresco. (Oliver, pp. 7-8)

Los argentinos vivieron en carne propia el dolor de España pero también, políticamente, estudiaban los acontecimientos de la península como un esbozo de lo que podría suceder en Argentina: la España de la República era –o había sido– un país moderno y democrático, forjado a contracorriente en tiempos malos para la democracia; visto desde otra perspectiva, era un país que había traicionado sus raíces católicas y su esencia hispana, un país entregado a la voluntad popular y a merced de las intrigas moscovitas.

“Han pasado más de dos semanas desde el estallido de la revolución”, escribió Pablo Suero en una crónica reproducida después, a comienzos de 1937, en el libro *España levanta el puño*: “Buenos Aires vive los sucesos de España como cosa propia. La gente no lee otra cosa en los diarios. La multitud se arremolina frente a las pizarras de las redacciones. Hay un sordo clamor de admiración y de angustia” (Suero, p. 281). Las numerosas páginas dedicadas al conflicto por todos los periódicos argentinos ofrecen un testimonio del alcance de ese estremecimiento, que seguiría en pie durante los casi tres años que duró el conflicto. Durante las primeras semanas del conflicto, e intermitentemente

en los momentos de mayor tensión de la guerra, multitudes de ciudadanos se congregaban en torno a la redacción de los grandes diarios para recibir las últimas novedades. “Interesa vivamente la Revolución española” reza el titular del diario cordobés *La Voz del Interior* del 24 de julio de 1936, y muestra una imagen de centenares de ciudadanos reunidos ante las pizarras del periódico, “desde las cuales y periódicamente, proporcionamos las novedades noticiosas a medida que las mismas se van produciendo”. Puntualiza la nota que los hechos interesan vivamente “no solamente a los sectores ligados a la colectividad española, sino también a todos los ciudadanos”. Este tipo de fotografía se repetía en los periódicos de todo el país. Argentina vivía la guerra como si fuese suya.

La guerra española fue la primera guerra mediática de la historia, una guerra leída, vista y oída masivamente, por lectores, espectadores y radioyentes de todo el mundo. Fue, a la vez, la primera guerra en la que se bombardeaba sistemáticamente a la población civil, sobre todo a partir de las misiones continuas de Junkers 52 sobre Madrid en octubre de 1936. Las imágenes de la primera guerra mundial nos situán en los frentes, en los soldados que luchaban en condiciones atroces en las trincheras; las de la guerra española van y vienen entre el frente y la retaguardia, entre los soldados que combatían y las mujeres, los ancianos y los niños que morían bajo los escombros de sus casas. La última tecnología de las ligeras, compactas y rapidísimas cámaras Leika, las emisoras españolas captadas al otro lado del Atlántico y los noticieros y documentales filmados en España y divulgados en cines se alimentaron de las imágenes de destrucción creadas por la última tecnología de los aviones y las bombas. No es extraño que Susan Sontag haya partido, en su libro *Ante el dolor de los demás...*, con la imagen de Virginia Woolf reflexionando horrorizada sobre una serie de fotos de la guerra española. “Ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país”, dice Sontag,

“es una experiencia intrínseca de la modernidad. (...) Las guerras son ahora también las vistas y los sonidos de las salas de estar” (Sontag, p. 27).

Las imágenes de las víctimas de los bombardeos de Madrid estremecieron al mundo. Las primeras fotografías de niños muertos se publicaron en Argentina en *Noticias Gráficas*, el 12 de noviembre 1936 con una breve presentación: “¿Qué dicen a esto los estrategas de café, para quienes la guerra es un juego táctico, casi elegante, de movimientos, flancos, círculos y banderitas? La respuesta es obvia. Aquí está, en estas fotografías en donde se ve cómo es la guerra, por si fuera necesario documentarla otra vez sobre su bárbaro rastro de sangre inocente”. Ocho días después, bajo un gran titular que rezaba “Niños asesinados por la metralla fascista”, *Crítica* ofreció un “espantoso documento gráfico”: diez imágenes de niños muertos en los bombardeos, cada uno marcado con una serie de números identificatorios, y una última imagen de una morgue llena de cadáveres de mujeres. Son imágenes que deben de haber escandalizado a los lectores, aún no habituados a esa “experiencia intrínseca de la modernidad”, hasta tal punto que el día siguiente, bajo el titular “Por qué hemos publicado el terrible documento gráfico de la barbarie fascista”, *Crítica* se sintió obligado a defender su decisión de mostrarlas. La norma del diario, explicaba, era no publicar documentos sensacionalistas y espeluznantes, ya que “toda ofensa al sentimiento humano nos desdora a todos”. En este caso, no obstante, habían decidido hacer una excepción, publicando una “triste, desgarrante primicia”, porque era un “deber superior” hacerlo. Por encima de toda posición partidaria, “hay valores humanos que deben salvarse”, y al diario le parecía necesario “lanzar un grito de repudio” contra la “barbarie fascista”, y contra formas de guerra que “rebajan y humillan” a la humanidad (*Crítica*, 21 de noviembre de 1936).

## El escritor periodista y los manifiestos

Sylvia Sáitta ha hablado de la emergencia en Argentina, durante los años veinte, del “escritor-periodista”. Raúl y Enrique González Tuñón, Santiago Ganduglia, Cayetano Córdova Iturburu, Roberto Arlt (en la sección de policiales) y Pablo Rojas Paz (con una columna sobre el fútbol) se incorporaron a la redacción del diario *Crítica* en 1925 (pp. 240-243). En 1927, Arlt se trasladaría a *El Mundo*. Enrique Méndez Calzada y Eduardo Mallea dirigieron el suplemento cultural de *La Nación*. Borges trabajó en *La Prensa*, luego en *Crítica*, luego tuvo una página semanal en la revista *El Hogar*. En *Noticias Gráficas* trabajaban Nicolás Olivari, Pablo Suero y Sixto Pondal Ríos. En los años treinta, la “década infame”, era imposible para los periódicos no tomar partido; lo fue aún más para los escritores, que iban colectivizándose política –y no sólo estéticamente, como en los años veinte– a lo largo de la década: los “neutrales” y defensores de un arte libre de injerencias políticas en el grupo Sur, los derechistas en el ámbito de los Cursos de Cultura Católica, los izquierdistas en la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). En los años de polarización ideológica de la guerra española, el camino del centro se iba haciendo cada vez complicado. En las primeras semanas vertiginosas del conflicto se publicaron en la prensa al menos tres manifiestos firmados por intelectuales argentinos. Faltaban en ellos los nombres de Ricardo Rojas y Arturo Capdevila, que preferían abstenerse más allá de sus simpatías republicanas, y el nombre de Leopoldo Lugones, que ya se estaba apartando de todo. El 1 de agosto de 1936, el periódico *El Mundo* publicó un “Mensaje de los escritores argentinos”, que constataba que “la guerra civil que ensangrienta hoy a España y la divide en dos grandes bandos, inquieta y angustia por igual a millones de hombres que viven fuera de sus fronte-

ras". La gravedad de esa "guerra social" llevaba a los escritores a "romper nuestro silencio" y dirigir al embajador español Enrique Díez Canedo su "viva simpatía por la causa de la República que hoy defiende el gobierno de su patria", pidiéndole que transmitiera esa simpatía también "a nuestros compañeros de letras españoles que allí están luchando valientemente por el afianzamiento de la democracia". Entre las firmas destacan las de Leónidas Barletta, Jorge L. Borges, Mario Bravo, Samuel Eichelbaum, Roberto F. Giusti, Alberto Gerchunoff, Edmundo Guibourg, Alejandro Korn, Eduardo Mallea, Ricardo Molinari, Conrado Nalé Roxlo, Victoria Ocampo, María Rosa Oliver, Aníbal Ponce, Pablo Rojas Paz, Alfonsina Storni, César Tiempo y Amado Villar. Junto con ellos firmaban el uruguayo Enrique Amorim, la chilena María Luisa Bombal y el dominicano Pedro Henríquez Ureña. Llama la atención, sin duda, la presencia entre los firmantes no sólo de connotados izquierdistas, sino también de escritores "liberales" como Borges, Mallea y Ocampo.

Dos semanas más tarde, como respuesta a este mensaje prorrepblicano, *El Mundo* publicó un nuevo manifiesto de escritores, firmado esta vez por "argentinos nativos de distintas ideologías", que protestaban por "los crímenes, incendios de templos, destrucción de obras de arte y crueldades inicuas que, en la lucha por la implantación del sistema soviético en España realizan los partidarios de la república comunista" y mostraban su simpatía hacia "los que reivindican heroicamente la nacionalidad, la religión y las gloriosas tradiciones de su patria". Entre los firmantes, muchos de ellos hoy olvidados, estaba en primer lugar Carlos Ibarguren, y detrás de él Delfina Bunge, Manuel Gálvez, Carlos Obligado, Francisco Luis Bernández, Leopoldo Marechal, Ramón Doll, Josué Quesada y Juan Carlos Moreno.

Un mes más tarde, se envió al general Cabanellas, entonces el presidente de la Junta Nacional de Defensa, un telegrama de

protesta por la muerte de “una de las voces más puras y nobles de la Nueva España”: “En nombre de la civilización y la cultura ultrajadas con ese crimen injustificable, nosotros, escritores argentinos identificados con la causa de la civilización, que encarnan en este momento las armas de la República, protestamos ante Vd. con nuestra máxima vehemencia y le decimos que la noble sangre de Federico García Lorca, que sólo corrió impulsada por el amor a la belleza y a la justicia, ha puesto una nueva mancha, imborrable esta vez, sobre las espadas culpables de su muerte”. Entre los firmantes se encuentran González Carbalho, Aníbal Ponce, María Rosa Oliver, Córdova Iturburu, Pablo Rojas Paz, Arturo Orzábal Quintana, José Portogalo, Edmundo Guibourg, César Tiempo, Samuel Eichelbaum, Deodoro Roca, Ernesto Giúdice, Rodolfo Aráoz Alfaro, Carlos Mastronardi, Álvaro Yunque, Eugenio Julio Iglesias y en último lugar –años antes de que hablara de Lorca como “andaluz profesional”– Jorge Luis Borges (*Crítica*, 17 de septiembre de 1936).

### La prensa se posiciona

La prensa argentina se posicionó ante el conflicto y participó activamente –en sus editoriales y en la postura de sus corresponsales– en el debate ideológico en torno a la guerra española. En términos generales, se podría proponer la siguiente clasificación “ideológica” para los grandes periódicos del país: entre los profranquistas, *La Razón*, *El Pueblo*, *Bandera Argentina*, *Crisol*, *La Fronda* y *Los Principios* (Córdoba); entre los prorrepúblicanos, *Crítica*, *Noticias Gráficas*, *La Vanguardia*, *El Diario*, y –en Córdoba– *La Voz del Interior* y *Córdoba*; entre los que se declaraban neutrales, *La Nación*, *La Prensa*, *El Mundo*, *La Capital* (Rosario) y *El Día* (La Plata); la colonia española publicaba el profranquista *El Diario Español* y –a favor de la República– *Noticiero Español*, *Galicia* y



*España Republicana*; *Orientación* era el órgano del partido comunista ilegalizado, y *La Nueva España* también ofrecía una perspectiva afín al comunismo; seguían publicándose, por otra parte, los periódicos anarquistas *La Protesta*, *La Obra* y *Acción Libertaria*. Los corresponsales más destacados eran los siguientes: para *La Nación*, Fernando Ortiz Echagüe y Constantino del Esla; para *La Prensa*, el ensayista Ricardo Sáenz Hayes, que estaba basado en París; *Crítica* envió a España primero al narrador José Gabriel, luego al poeta y ensayista Cayetano Córdova Iturburu y durante los últimos meses del conflicto Raúl Damonte Taborda; *Noticias Gráficas* contó con las crónicas de José Venegas, un periodista español que había vivido en Argentina a comienzos de los años treinta y regresó a Buenos Aires en enero de 1937; en abril de 1938, Arnaldo Orfila Reynal sirvió brevemente como corresponsal desde la retaguardia barcelonesa para *La Vanguardia*; durante 1937, el poeta Raúl González Tuñón envió crónicas desde España a *El Diario* y *La Nueva España*; en agosto de 1936, *El Mundo* envió a su corresponsal parisino, el ensayista Alejandro Sux, a la frontera francoespañola para informar sobre la lucha por Irún y San Sebastián, y un par de meses más tarde mandó a José P. Sadi como corresponsal en la zona franquista. Durante los primeros meses de la guerra *El Mundo* publicó las crónicas de un tal "Donald Davison", fechadas siempre en Gibraltar, pero éstas dejaron bruscamente a publicarse cuando algunos medios denunciaron que eran las invenciones del periodista Alberto Casal Castel. Bernardo Edelman viajó a España como corresponsal de *España Republicana*; el dramaturgo anarquista Rodolfo González Pacheco fue corresponsal de *La Obra*, mientras que otro anarquista, Diego Abad de Santillán, que estaba instalado en Barcelona desde antes de la guerra, envió crónicas a *Acción Libertaria*.

De acuerdo con la clasificación de periódicos ante la guerra civil ensayada arriba, se podría postular la siguiente clasificación para las más importantes revistas culturales de la época: pro-

franquistas eran *Criterio* y *Sol y Luna*, y abiertamente pronazi en su antisemitismo y su anticomunismo *Clarínada*; *Columna*, *Conducta* y *Claridad* se posicionaron a favor de la República; *El Hogar*, *Nosotros*, *Vida de Hoy* y *Sur* adoptaron perspectivas más “neutrales”; revistas comunistas como *Dialéctica* y *Unidad*, anarquistas como *Nervio* y *Timón* y trotskistas, como *Inicial*, se opusieron a Franco desde sus distintas perspectivas y, a la vez, reflejaron la división de la izquierda que resultaba tan nociva para la lucha republicana.

En las páginas siguientes, se estudiarán con cierto detalle seis de las revistas aquí mencionados.

### **Antonio Zamora y *Claridad***

Antonio Zamora (1896-1976), andaluz de nacimiento, llegó a Argentina durante su adolescencia y se convirtió en uno de los grandes editores del país. En febrero de 1922 estrenó la editorial *Claridad* con la publicación semanal de *Los Pensadores*, folletos de textos de intelectuales de izquierda que se vendían a bajo precio. Las ediciones de *Claridad* se irían consolidando con tirajes de un mínimo de diez mil ejemplares. En 1924 *Los Pensadores* se transformó en una revista mensual, que cambiaría de título en 1926 para llamarse *Claridad*, en sintonía ideológica con el grupo Clarté de Romain Rolland, Henri Barbusse y André Gide. Zamora trabajó desde la época de *Los Pensadores* con miembros del grupo de Boedo, como Leónidas Barletta, César Tiempo, Álvaro Yunque y Elías Castelnuovo. Como sucedió con otras publicaciones de izquierda (*Crítica*, por ejemplo), *Claridad* apoyó el golpe militar del general Uriburu de 1930 y fue luego clausurado por éste. Zamora, por su parte, fue deportado a las Islas Canarias. Al inicio de la presidencia de Agustín P. Justo (comienzos de 1932),

Zamora regresó a Buenos Aires. Volvió a aparecer *Claridad* y Zamora intensificó su labor política en el Partido Socialista: fue miembro de la Convención Constituyente de la Ciudad de Buenos Aires en 1934, y senador provincial por Bernal entre 1934 y 1938. El socialismo de Zamora se percibe en su revista –de ahí la predilección por Indalecio Prieto– pero uno de los grandes logros de *Claridad*, y de todo el proyecto editorial que representa, es su postura abierta a todas las tendencias de la izquierda argentina pero también continental. Era, según Raúl Larra, “un popurrí de todas las fracciones de la izquierda, desde anarquistas, socialistas, comunistas, trotskistas, apristas y algunos pelajes indescifrables” (Larra, p. 41), y ofrecía por eso un espacio de diálogo sin precedentes. Zamora no se arredró, en la época de la guerra española, de publicar una “Carta abierta a los camaradas comunistas” (noviembre 1936), muy crítica de la idea del Frente Popular, del trotskista Liborio Justo, y también “Un caso de infamia” de Tristán Marof, contra Gregorio Bermann y los estalinistas del Comité de Ayuda al Pueblo Español de Córdoba (marzo de 1937), que provocó una encendida respuesta de Bermann desde España contra Marof (“si Marof se hubiera atrevido a publicar en España –¡no lo hubiera hecho!– las estupideces que preceden a las injurias, sería arrojado como un mal bicho. Sólo a un traidor puede ocurrírsele, ¡en estos momentos!, equiparar el régimen soviético al nazismo o al fascismo”) y contra Zamora (“debo protestar indignado por el hecho de que *Claridad* acoja en sus páginas semejante inmundicia”) (*Unidad*, noviembre de 1937). Durante los años de la guerra civil, *Claridad* publicó numerosos textos –artículos y poemas– sobre España y el propio Zamora, desde las páginas de su revista, fundó bajo su dirección un Comité Pro Defensa de los Derechos del Pueblo Español (mayo de 1937).

### Gustavo J. Franceschi y *Criterio*

La revista católica *Criterio*, cuando se fundó en marzo de 1928, tuvo entre sus colaboradores a escritores que más tarde participarían en *Sur*, como Borges y Mallea, pero desde 1930, bajo la dirección de Enrique P. Osés, y a partir de 1932 bajo el monseñor Gustavo J. Franceschi, se convirtió en una publicación militante en su antiliberalismo, donde escribirían intelectuales católicos nacionalistas como Manuel Gálvez, el jesuita Leonardo Castellani, César E. Pico y Julio Meinvielle. Eran años de un notable entusiasmo nacionalista entre muchos intelectuales de derecha y en octubre de 1932 el monseñor Franceschi señalaría, en un artículo de *Criterio* titulado "El despertar nacionalista", que "hace tres años el proclamarse nacionalista era de mal gusto, y hoy ya no lo es".

En abril de 1937 Franceschi viajó a España con la misión de entregar al obispo de Salamanca "37 cajas de ornamentos y vasos sagrados reunidos en la Argentina por iniciativa del cardenal arzobispo de Buenos Aires [Santiago Luis Copello] entre los católicos de ese país". Entrevistado por el corresponsal en zona franquista de *La Nación*, aprovechó la oportunidad de animar a los católicos argentinos a no cejar en su generosidad: "He visto iglesias destruidas y saqueadas e imágenes horriblemente mutiladas. Citaré como caso típico la mutilación vergonzosa de dos veneradas imágenes de la Catedral de Málaga, la Virgen de la Victoria, e Isabel de Castilla. He tenido el orgullo y el placer, en nombre de la Comisión de Damas de Buenos Aires, de entregar una suma para su restauración. Por todas partes hay templos en ruinas y esculturas religiosas profanadas. Hasta tal punto que esta catástrofe se estima en varios centenares de millones de pesetas. Superior seguramente a las capacidades del pueblo. España debe ser ayudada por todos los católicos del mundo en este aspecto. Es necesario reconstruir la mayoría de las iglesias; es

necesario dotarlas de ornamentos y cálices" (*La Nación*, 3 de mayo de 1937).

A partir de finales de abril, *Criterio* iría publicando las crónicas de Franceschi. La primera de las siete que envió desde España, "A tono", está firmada en Málaga, el 22 de abril, y se publicó en *Criterio* el 6 de mayo. Un aspecto clave de los escritos de Franceschi se destaca desde las primeras palabras: "Es necesario venir a España en estos tremendos días para comprender todo el significado de dos frases: el *terror rojo* y la *voluntad de vencer*". Se trata del testimonio que alguien que estaba en España, que fundamentaba sus ideas en lo que estaba viendo y oyendo. Así, "horroriza oír a los sobrevivientes narrar sus angustias", después de vivir el "terror rojo" desde julio de 1936 hasta finales de enero de 1937; a la vez, Franceschi se declaraba incapaz de hablar de "documentos que he visto acerca de las ofensas el pudor de las mujeres". En "El eclipse de la moral", respaldaba su "verdad" sobre Guernica con un arma que nadie más en Argentina podía esgrimir: "Yo he estado en Guernica", y contaba además con el privilegio casi único de haberse entrevistado en persona con Franco. Llama la atención la anglofobia, habitual en los nacionalistas argentinos de la época, tanto de este artículo como del siguiente, "Fair Play", en el que Franceschi hablaba con sorna de las supuestas simpatías bolcheviques del arzobispo de Canterbury. En "El Jefe", su homenaje póstumo al general Emilio Mola, deslizaba –con modestia fingida– otro indicio de la autoridad de testigo y el saber privilegiado que había adquirido durante su mes y medio en España: "Dos veces tan sólo había tenido oportunidad de tratarlo personalmente" (17 de junio de 1937). De regreso a Argentina, Franceschi publicó el libro *El movimiento español y el criterio católico* (1937). En 1938, *En el humo del incendio*, hizo un compendio de artículos anteriores suyos sobre España y de las crónicas de su viaje.

### Victoria Ocampo, el caso Marañón y la revista *Sur*

La revista *Sur*, dirigida por Ocampo y publicada por primera vez en 1931, suscitaba intensa admiración pero a la vez ataques por su elitismo y sus gustos extranjerizantes. Duramente criticada por la derecha nacionalista (a raíz de la “apropiación” del filósofo católico Jacques Maritain por *Sur*, a partir de octubre de 1936) y por la izquierda (véase, por ejemplo, la sátira contra Ocampo y su entorno en la revista de Raúl González Tuñón, *Contra*), su decisión de firmar el manifiesto de escritores a favor de la República durante las primeras semanas de la guerra civil y luego su enfrentamiento con Filippo Tomasso Marinetti en el congreso del PEN Club le granjearon el previsible encono de la derecha y al mismo tiempo el sorprendido apoyo de los intelectuales de la AIAPE: “casi afirmaríamos que Victoria Ocampo es francamente antifascista”, escribió González Tuñón en un artículo publicado en el primer número del periódico *Hoy* (17 de septiembre de 1936). Parecía confirmar esta evolución hacia la izquierda la noticia (¿falsa?) de que Ocampo formaba parte –junto a Waldo Frank y Diego Alfaro Siqueiros– de un comité francés de ayuda a la República (*La Nueva España*, 25 de febrero de 1937). Hasta entonces, la revista *Sur* había preferido eludir el tema de la guerra española –con la excepción de un soneto de Conrado Nalé Roxlo dedicado a Lorca–, pero la guerra se instaló definitivamente en el ámbito de Ocampo con la llegada a Buenos Aires de Gregorio Marañón y el intercambio epistolar que provocó entre la directora de *Sur* y José Bergamín.

Entre la decena de conferencias que Marañón ofreció en Argentina, la que más resonancia tuvo fue “Libertad y soledad”, que pronunció el día 2 de abril, en el teatro Politeama, en un acto organizado por la revista *Sur* y su directora Victoria Ocampo. El

1 de mayo en *El Mono Azul*, el periódico madrileño dirigido por Rafael Alberti, José Bergamín publicó una "Carta abierta" a Victoria Ocampo, acusándola de "cómplice" de Gregorio Marañón por haberle ofrecido "su equivocada y equívoca protección" en Buenos Aires y tildándola de "enemigo nuestro. Enemigo del pueblo español. Enemigo de España". La carta fue reproducida días después en Buenos Aires, en el diario *Crítica*. En octubre de 1936, Marañón había dicho: "mi deber de español es quedarme en España"; ahora, el deber de Bergamín era denunciar a Ocampo, porque no había excusa posible –según él– para tratar con alguien que iba "explotando remunerativamente por el mundo" el "delito de lesa patria" de la traición, sobre todo porque ese delito de Marañón "nos entra por los ojos a todas horas; clama al cielo, en verdaderos arroyos sangrientos": "Y no es, ésta, imagen liberal o libertaria. Los arroyos de sangre inocente corren por las calles de nuestra capital española, materialmente. Aún tengo, mientras le escribo, la imagen imborrable ante mis ojos de esa sangre reciente. Que mis pies tienen que eludir, para no pisarla. Aún pasan ante mí los cuerpecitos infantiles destrozados; el llanto de las madres desesperadas" (*Crítica*, 10 de mayo de 1937).

Decía Bergamín: "No se puede, señora, coquetear con la mentira, ni aun por snobismo ante la muerte", porque "la frivolidad, en este caso, es mortal; y aunque sea nostalgia de bellezas juveniles pasadas, es fea y delictiva". Esta frase molestó profundamente a Victoria Ocampo, que publicó tanto la carta de como su propia respuesta en el número de mayo de *Sur*. Según Ocampo, Bergamín la había decepcionado porque su carta no era la carta del "verdadero cristiano" que él afirmaba ser y que ella siempre había creído que era. Se palpaba en ella demasiado odio, decía, pero odio no al pecado en sí sino al pecador. A continuación, señalaba Ocampo que su criterio al tomar partido en el conflicto era el mismo del teólogo francés Jacques Maritain, que había dicho que era imposible juzgar la conciencia de Unamuno o

del propio Bergamín. Además, se defendía afirmando que como “americana auténtica” no podía “escupir el rostro de ningún español destrozado (¿y qué español que algo valga no lo está?)”. No obstante, su argumento principal partía de las palabras de Bergamín sobre su “coqueteo” con la mentira, que le permitían salir por la tangente y redirigir el tema de debate para centrarse en el machismo y la opresión secular de las mujeres. “¿Se la ha ocurrido a usted jamás –preguntaba– el pensar que ha existido y existe aún en el mundo otra explotación más odiosa que ésta: la de la mujer por el hombre?”. Ella no había vivido los horrores de España de los que era testigo Bergamín; sí, en cambio, era testigo de las “realidades tremendas y candentes” de la injusticia contra la mujer: “las he sufrido en carne viva, como sufre usted la revolución española”. Por eso, le preguntaba al español si realmente creía “que yo pueda estar con los quieren prolongar, sustentar, reafirmar tales injusticias”. Se refería, evidentemente, al fascismo y al nacionalcatolicismo, pero el mensaje implícito era claro: esas injusticias también se percibían en el discurso de Bergamín (*Sur*, 32, mayo de 1937).

Este intercambio epistolar, que se prolongaría en el número siguiente de *Sur*, tuvo repercusiones fuera de España y Argentina. Desde México, pocos meses antes de su muerte, el filósofo marxista Aníbal Ponce publicó el ensayo “Victoria Ocampo, Bergamín y Marañón”, en el que se sorprendió ante la sorpresa mostrado por Bergamín –en su carta “violenta y desmedida”, en su “torrente de injurias”– ante el comportamiento de Ocampo:

Eje de un minúsculo movimiento intelectual que se ha caracterizado siempre en Buenos Aires por su hermetismo desdeñoso, la señora Ocampo ha coleccionado ‘vedettes’ intelectuales como otros coleccionan marfiles o tapices. En esa pasión coleccionista, lo de menos han sido para ella las ideas. Podrá hablarnos ahora de la fuerza de sus ‘convicciones’ o de ‘la gran responsabilidad



moral' de que se siente investida. Ni a esa fuerza ni a esa responsabilidad la ha visto nadie. Con tal de que gozaran del brillo del momento, la señora Ocampo no ha exigido nada más de sus huéspedes ilustres: con una versatilidad que le es muy propia, ha sido así la empresaria lo mismo de Ortega y Gasset que de Waldo Frank, de Keyserling que de Maritain, de Drieu La Rochelle que de Stravinsky, ¿podría faltar allí el nombre de Gregorio Marañón, ahora que la traición y el crimen le han dado resonancia universal? Bien está, pues, junto a Victoria Ocampo, este traidor despreciable, 'destrozado' en su alma de español. Y bien está, para probar una vez más con cuánta razón desconfían los obreros de los intelectuales y de los sabios. (*Córdoba*, 2 de noviembre de 1937)

En realidad, el caso de Victoria Ocampo –como el de otros intelectuales argentinos como Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo– era el caso típico del intelectual liberal, o bien, del intelectual liberal de élite, que no sabía muy bien dónde situarse en un campo intelectual cada vez más polarizado. En cierta medida, era el mismo conflicto que tuvieron que enfrentar, en España, intelectuales liberales como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón, con una clara y terrible diferencia, que ya denunciaba el propio Marañón: en medio de la guerra civil de España, después de la agresión de los generales rebeldes, era ya –a su juicio– imposible seguir “ejerciendo” de liberal.

No es sorprendente, por tanto, que el diario filonazi *Crisol* tratara a la directora del *Sur* con una sorna tan cáustica como la de Ponce y de otros intelectuales de izquierda. “Evacuación de Bergamín” se titulaba un soneto firmado por un tal “Calixto”, que veía a Victoria Ocampo –improbablemente– como una Dolo-

res Ibárruri de la élite argentina, que se había visto excomulgada del “Frente-Rojo-Popular-Masón” después de la carta publicada en el diario de Natalio Botana:

Doña Victoria la de Samotracia  
se halla en enmarañada situación  
por haber acogido a Marañón  
sin la menor prudencia y diplomacia.

Este es un mal suceso que desgracia  
al Frente-Rojo-Popular-Masón,  
pues ya contaba entre sus filas con  
la “Pasionaria de la Aristocracia”.

De allí que el infeliz de Bergamín,  
al evacuar Madrid por la ventana  
atacado de celos y de cólico,  
le haya escrito a la dama en el pasquín  
algo que nade tiene de católico  
llamado “La Cloaca de Bostana”. (*Crisol*, 12 de mayo de 1937)

El cambio de actitud de *Sur* ante la guerra civil se puede registrar cronológicamente. En el número de mayo se publicaron las “Cartas abiertas” entre Bergamín y Ocampo. En el de junio Ocampo resumió un nuevo intercambio de cartas con Bergamín en “El proletariado de la mujer”, pero a la vez publicó una “Carta a Federico García Lorca”, donde hablaba por primera vez del poeta fusilado: “¡Cómo te siento de vivo!”, exclamaba: “No puedo creer que... ‘Trescientas rosas morenas / lleva tu pechera blanca’. Parecías tan poco hecho para esa clase de rosas, Federico. Tan poco hecho para lo que las derramó, atrocemente. Las trescientas rosas, ibas tú a dárnoslas a tu manera. Pero te las han arrancado estúpidamente, bárbaramente del corazón, impidién-

do así que florecieran”. También en junio se estrenó en *Sur* una nueva sección, “Calendario (revista de temas del mes)”, que a partir de entonces incluiría múltiples comentarios sobre la guerra española (en el mes de junio hay varias notas sobre España, entre ellas una sobre la adhesión al pueblo de Antonio Machado, y otras sobre “Waldo Frank, Rusia y España” y sobre el manifiesto de escritores católicos franceses de protesta contra el bombardeo de Guernica). En julio, *Sur* publicó unos poemas póstumos de Lorca. En agosto, publicó el ensayo “Sobre la guerra santa” de Maritain –cuyo rechazo a la idea de la “Cruzada” franquista enfureció a los nacionalistas católicos argentinos– y “Posición de *Sur*”, una respuesta a un artículo de *Criterio* que había calificado a *Sur* como una “revista francamente de izquierda”. “No nos interesa la cosa política”, aseguraba *Sur*, pero si estar “contra las dictaduras, contra todas las opresiones, contra todas las formas de ignominia ejercidas sobre la oscura grey humana” era, para *Criterio*, “izquierdismo”, entonces “esto es tal vez lo que nosotros somos –por fortuna– y lo que la verdadera tradición cristiana ha querido para todos los hombres”.

### Carlos M. Silveyra y *Clarínada*

Durante sus primeros tres años de vida, esta revista mensual, que se publicó entre mayo de 1937 y febrero 1945, llevaba como subtítulo “Revista mensual de propaganda argentina y contra propaganda roja”. A partir de 1940, en el contexto de la guerra mundial, se hicieron aún más explícitos sus propósitos: “Revista anticomunista y antijudía”. Mientras el antisemitismo obsesivo de la revista mostraba sus vínculos con el nazismo, el director Carlos M. Silveyra –autor, en 1936, del libro *El comunismo en al Argentina*– insistía siempre en su catolicismo. Además, la revista recibió respaldo de la Iglesia y también, increíblemente,

fue financiada mediante la propaganda oficial de agencias y empresas del Estado; de hecho, según algunas fuentes, la revista fue directamente editada por la Sección Especial de Policía (Lvovich, pp. 328-330). Marcela Gené ha mostrado cómo *Clarínada* desplegaba, desde su primer número, “todo su arsenal simbólico en la crónica burlona del desarrollo de la Guerra Civil”, reproduciendo y manipulando fotografías de la prensa española para mostrar la decadencia y la corrupción provocadas por el comunismo, y sobre todo la infiltración de judíos en la “España roja”. En 1938, sobre todo a través del caricaturista “Matajacoibos”, se proyectó la obsesión antisemítica de la revista sobre la guerra española –y sobre la movilización argentina a favor de la República– mediante la representación de políticos, milicianos y voluntarios con rasgos estereotipados del “judío”. Como ha señalado Gené, “la deformación física impuesta a sus víctimas a través de una suma de rasgos que se concebían como característicos de una ‘raza’ –narices ganchudas, gibas, verrugas, delgadez extrema– implicaba la más absoluta descalificación moral” (Gené, pp. 82-83). El triunfo de Franco significaba una victoria del bien contra el mal, y del catolicismo contra el judeocomunismo.

### *Sol y luna y la “hispanofiliación”*

La lujosa revista *Sol y Luna* fue fundada en noviembre de 1938 por Mario Amadeo (1914-1988) y Juan Carlos Goyeneche (1910-1982) y durante los siguientes cinco años salieron diez números, con colaboraciones de intelectuales nacionalistas como Leopoldo Marechal, Marcelo Sánchez Sorondo, César E. Pico, el fascista cordobés Nimio de Anquín y Julio Meinvielle. En el primer número, Goyeneche publicó “Eugenio Montes”, el texto de su presentación del “embajador” cultural de Franco en la Universidad de Buenos Aires, afirmando que Montes representaba

la “tradición de España” y deseando que su presencia significara el comienzo de “un continuo esfuerzo de valoración espiritual que nos entronque definitivamente al añoso árbol de la cultura española, para que su savia sea nuestra savia, porque así lo pide nuestra historia y lo exige nuestro derecho”. Entre los numerosos textos sobre España publicados en la revista, destaca el editorial del tercer número, de 1939:

Al solidarizarnos, desde su primera hora, con el magnífico renacimiento de España, los hombres de *Sol y Luna* entendimos cumplir un acto de triple fidelidad: fidelidad a España, nuestra madre, en el momento en que España vuelve a ser fiel a sí misma; fidelidad a nosotros mismos, en nuestra raíz original, y en lo que, por gravitación de la sangre y del espíritu, llevamos de español; fidelidad a los principios eternos que confesamos, y de los cuales España se hace otra vez campeona, ante los ojos escandalizados de los que olvidan, traicionan o reniegan.

Los editores defendían la pervivencia de la hispanidad a lo largo de la historia de la Argentina independiente, “aun en el siglo de los feos coroneles liberales” (es decir, el XIX), y declaraban sin ambages: “Afirmamos que somos con España y con la América española un solo ‘imperio espiritual’, una sola cultura y una sola progresión histórica: porque no renegamos de España tenemos el derecho de llamarnos argentinos, y argentinos anti renegados. La nuestra no es una ‘hispanofilia’, sino una ‘hispanofiliación’”. En su libro *Ayer, hoy y mañana* (1954), Amadeo se declararía orgullosamente “franquista” y “falangista”, y recordaría:

Durante la guerra civil me sentí íntimamente solidarizado con las fuerzas nacionales porque entendí que no se debatía en ese mo-

mento una cuestión puramente doméstica sino que se planteaba la disyuntiva entre los más altos valores religiosos y culturales de Occidente y la barbarie marxista. Admiré en José Antonio al profeta y al mártir de una España renovada. Mantuve y mantengo la certeza de que la unión de los pueblos americanos se hará bajo el signo de los valores de los que España es expresión eminente o se hará (...) bajo el signo de la hoz y del martillo. (Amadeo, pp. 34-35)

Goyeneche, por su parte, fue agregado cultural de la embajada argentina en Madrid a partir de abril de 1942. Aprovechó su puesto para representar al presidente Ramón Castillo –cuya neutralidad en la segunda guerra mundial no ocultaba su notoria simpatía por el fascismo– en entrevistas no sólo con Franco, sino con Mussolini, con el dictador portugués Antonio de Olivera Salazar, y en la Alemania nazi con el jefe de las SS Heinrich Himmler y el ministro de Relaciones Exteriores Joachim von Ribbentrop.

### **Un frente común de intelectuales y *Unidad***

AIAPE se fundó en 1935, a imagen y semejanza del Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes de Francia, bajo la dirección de Aníbal Ponce, con el crítico de teatro Eduardo Guibourg, el ensayista Alberto Gerchunoff y el dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño como vicepresidentes. Pretendía ser, como decía Ponce en su discurso “El primer año de AIAPE”, “ni partido político, ni capilla sectaria, ni tertulia de snobs, ni asociación de revolucionarios”; al contrario, “como miembro de la AIAPE o en los actos de la AIAPE, el asociado o el dirigente sólo aspira a denunciar y combatir las irrupciones del fascismo en el campo

cultural que nos es propio” (Pasolini, pp. 88-90). Ser antifascista era ser defensor de la cultura, y era impedir en Argentina que siguieran sucediendo los ataques y la censura a intelectuales de izquierda. En el discurso inaugural de la Agrupación, Ponce lo había expresado así: “Un periodismo nulo y servil, un teatro crepuscular, una pintura melancólica y mercenaria, una literatura decadente sin nervio ni gravitación alguna, una ciencia envilecida en el servicio de la destrucción y de la muerte y una industria del papel impreso definitivamente quebrantada, constituyen el saldo inevitable del régimen fascista en el sector de la cultura” (*Unidad*, enero de 1936).

AIAPE participó en la gran manifestación del primero de mayo de 1936, durante la cual radicales, socialistas, demócratas progresistas y comunistas se unían en una especie de escenificación simbólica de un Frente Popular, llevando carteles del escritor antifascista francés Henri Barbusse, fallecido el año anterior, y de José Hernández, autor del poema gauchesco del siglo XIX *Martín Fierro*. El espíritu aglutinador permitía la inclusión en AIAPE no sólo de comunistas sino también de intelectuales liberales, socialistas y hasta trotskistas, como Liborio Justo y el boliviano Tristan Marof, y este espíritu se ve con claridad en los primeros números de *Unidad*, la revista de AIAPE que se estrenó en enero de 1936. No obstante, a finales de 1936, cuando Ponce se vio obligado a abandonar Argentina, el nuevo presidente, el médico comunista Emilio Troise, resultó mucho menos flexible y, en un clima de tensiones crecientes entre el estalinismo y sus “aliados” frentistas, la Agrupación se vio afectada por una serie de conflictos que se ventilarían abiertamente en las páginas de *Unidad* y *Claridad*, y a raíz de los cuales terminarían expulsados de AIAPE Liborio Justo, Alberto Gerchunoff, Samuel Eichelbaum y César Tiempo.

Órgano de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, *Unidad* se publicó por primera vez en enero de 1936. En sus dos años de vida y a lo largo de sus ocho números, dio cuenta de las actividades de la AIAPE, se interrogó sobre el papel del intelectual, sobre el fascismo en Europa y en Argentina, sobre los frentes populares y sobre la guerra española. Escritores como Raúl González Tuñón, Cayetano Córdova Iturburu, José González Carbalho y Álvaro Yunque compartieron sus páginas con artistas antifascistas como Pompeyo Audivert, Antonio Berni, Facio Hebequer y Lino Spilimbergo.

### Conclusiones

La fascinación por la guerra civil evidente en estas revistas refleja no sólo el intenso antagonismo ideológico del campo intelectual, sino también una pasión que se encontraba en todos los sectores de la sociedad argentina. Así lo expresaba el diario *El Mundo*, en un texto anónimo publicado durante la primera semana de la guerra:

No habrá español, en Buenos Aires y en el resto del país, que no se haya sentido instintivamente movilizado en sus impulsos más apasionados por uno de los dos grandes frentes que dividen a España; pero no habrá tampoco, en la Capital y en el resto de la nación, argentino que al lamentar la desgracia de este desgarramiento, desde la cumbre de su horror, no deje de sentir la trágica grandeza de la raza en el combate que no termina. ("El drama de España", 24 de julio de 1936)



## OBRAS CITADAS

- AMADEO, Mario (1956), *Ayer, hoy y mañana*, Buenos Aires, Gure, 2<sup>a</sup> ed.
- GENÉ, Marcela (2005), "Dibujar para disputar: el enemigo en caricaturas", en *Fuegos cruzados. Representaciones de la Guerra Civil en la prensa argentina (1936-1940)* (2005), Córdoba (España), Fundación "Rafael Boti", pp. 75-87.
- LARRA, Raúl (1982), *Etcétera*, Buenos Aires, Ánfora.
- LVOVICH, Daniel (2003), *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones B.
- OLIVER, María Rosa (1981), *Mi fe es el hombre*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- PASOLINI, Ricardo (2008), "*Scribere in eos qui possunt proscribere. Consideraciones sobre intelectuales y prensa antifascista en Buenos Aires y París durante el período de entreguerras*", *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 12, pp. 87-108.
- SAÍTTA, Sylvia (2009), "Nuevo periodismo y literatura argentina", en Celina Manzoni (ed.), *Histórica crítica de la literatura argentina. VII. Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 239-264.
- SONTAG, Susan (2003), *Ante el dolor de los demás...*, Madrid, Alfaguara.
- SUERO, Pablo (2009), *España levanta el puño. Palabras al borde del abismo*, Barcelona, Papel de Liar.

## ESCRITURA ENTRE REJAS: CARLOS MONTENEGRO Y PABLO DE LA TORRIENTE BRAU

Ana Casado Fernández

Universidad Complutense de Madrid

La voz del hombre preso –aquel que había sido silenciado, olvidado, marginado por el régimen del general Gerardo Machado y la cruel maquinaria carcelaria de los años treinta– finalmente se escuchó en la sociedad cubana gracias al desgarrador testimonio de Carlos Montenegro y Pablo de la Torriente Brau. Los dos escritores lanzan su grito contra muchos de los crímenes cometidos en presidio y denuncian en distintos periódicos y revistas de la época –tales como *El Mundo*, *Ahora* y *Carteles*– a los protagonistas de dichos asesinatos y a un sistema penitenciario que mantuvo al preso en un ambiente de terror y delación del que le era imposible escapar.

El testimonio de Montenegro y Pablo de la Torriente devela un sistema carcelario asesino bajo las órdenes del teniente Ambrosio Díaz Galup en el Castillo del Príncipe y el comandante Pedro Abraham Castells en el mal llamado Presidio Modelo<sup>1</sup> de

---

<sup>1</sup> La primera circular del Presidio Modelo fue inaugurada en febrero de 1928 bajo la jefatura de Gerardo Machado y el secretario de gobernación Rogerio Zayas Bazán. Según Melvin Torres su construcción formaba parte “de la propaganda pro-régimen motivada por la visita a Cuba de varios presidentes de América Latina” (Torres, 2006, p.35). La ejemplaridad del reclusorio fue cuestionada enormemente y José

Isla de Pinos, que se mantuvo oculto a los ojos de la sociedad pero que la pluma incisiva de ambos, una vez derrocado el machadato, no dejó por más tiempo ignorado. Preso común y preso político respectivamente, vivieron en carne propia la experiencia carcelaria y eligieron la escritura para denunciar las injusticias y excesos que fueron cometidos contra los presos. Ambos hicieron pública la crítica sobre el sistema penitenciario cubano de esos años: Montenegro<sup>2</sup> principalmente con el conjunto de artículos titulado “«Suicidados», «Fugados» y Enterrados Vivos. Una serie sobre los horrores de «Cambray»” (1933-1934) en la revista *Carteles* y Pablo de la Torriente con las series “105 días preso” (1931) y “La isla de los 500 asesinatos” (1934) publicadas en los periódicos *El Mundo* y *Ahora* respectivamente. Tras su paso por la cárcel y posterior denuncia, los dos escritores encontraron en la Guerra Civil Española un nuevo escenario de injusticias del que ser testigo<sup>3</sup>. La experiencia carcelaria sería una huella imborrable –

---

Rodríguez Villar, uno de los presos supervivientes del Presidio, lo denominó el “Antro Modelo” (Torriente, 1975, p.148).

<sup>2</sup> También Montenegro realiza una crítica al sistema penitenciario a través de algunos cuentos incluidos en *El renuevo y otros cuentos* (1929) y *Dos barcos* (1934), así como en su novela *Hombres sin mujer* (publicada en México en la editorial Masas en 1938) que centra su argumento en la temática homosexual. Esta novela no se publica en Cuba hasta el año 1994, sin embargo, en agosto de 1936 la revista *Mediodía* publica el capítulo decimotercero titulado “El baile del guanajo” (año 1, n°3, pp.7-9, 17) por el que la revista es clausurada hasta diciembre de 1936 y Nicolás Guillén detenido.

<sup>3</sup> Pablo de la Torriente llega a España en septiembre de 1936 como corresponsal de la revista *New Masses* de Estados Unidos y *El Machete* de México; murió en Majadahonda el 19 de diciembre de ese mismo año. Montenegro fue corresponsal de la guerra civil española en la revista *Mediodía* de noviembre de 1937 a marzo de 1938.

física y psíquica— en la vida de ambos escritores<sup>4</sup>; “su imaginación siempre *padecería* la enfermedad del Presidio”<sup>5</sup>.

### La experiencia del presidio

Carlos Montenegro ingresó en la cárcel del Príncipe con tan solo 19 años al ser acusado de homicidio<sup>6</sup> y cumplió una condena de más de once años, de noviembre de 1919 a junio de 1931. Montenegro se formó como escritor entre los muros del presidio cubano apoyado por el poeta José Zacarías Tallet, que trabajaba en las oficinas de la cárcel como contador, y desde allí empezó a publicar en revistas de la época como *Social*<sup>7</sup>, *Carteles*, *Revista de Avance*<sup>8</sup> o *Bohemia*. Asimismo, colaboró en la revista del Presidio

---

<sup>4</sup> En el libro de reportajes y testimonios sobre la Guerra Civil española titulado *Tres meses con las fuerzas de choque* (1938) Montenegro cuenta que a su llegada a España se refugia junto a otros internacionales en el castillo de Figueras y este espacio le recuerda su encierro en el Castillo del Príncipe de La Habana: “Se está haciendo de noche y algunos duermen. Yo recuerdo mi vida en las galeras del Príncipe. Las bóvedas son iguales, iguales las camas, y me inquieto, no es agradable” (Montenegro, 2006, p. 61).

<sup>5</sup> Pablo de la Torriente afirma en el prólogo a *Presidio Modelo*: “Mi imaginación siempre padecerá la enfermedad del Presidio” (Torriente 1975, p. xvi).

<sup>6</sup> El biógrafo y especialista de Carlos Montenegro, Enrique J. Pujals, publicó en los años 80 dos libros que nos acercan a la vida y obra del escritor: *La obra narrativa de Carlos Montenegro* y *Vida y memorias de Carlos Montenegro*. En ellos se menciona que antes de su prisión en Cuba, durante su etapa de marinero de 1914 a 1918, ingresó en la cárcel de Tampico en México por contrabando de armas.

<sup>7</sup> En 1925 Carlos Montenegro publica en la revista *Social* el cuento titulado “La Escopeta” (marzo 1925) y dos poesías: “Mi heredad” y “Yo he sido y soy marino” (mayo 1925).

<sup>8</sup> El 15 de abril de 1928 en el número 21 de la *Revista de Avance* aparecería el cuento de Montenegro titulado “Hijo del mar”, pp. 79-80, 102. Esta

Nacional titulada *Renacimiento*<sup>9</sup> bajo el seudónimo de Rodrigo Monte-Carlo.

En 1928 Montenegro, el penado número 8962<sup>10</sup>, comienza a ser conocido públicamente al ganar por voto popular el primer premio del concurso de cuentos convocado por la revista *Carteles* a principios de ese mismo año con su relato "El Renuevo"<sup>11</sup>. Intelectuales cubanos y españoles solicitan el indulto de Montenegro y se le rinde un homenaje en septiembre de 1928 en la prisión del Castillo del Príncipe. La misma revista reproduce en sus páginas diversas imágenes del escritor preso junto a los intelectuales y también *Social* publica diversas notas sobre estos hechos. Montenegro sale de prisión en 1931 y tras la caída del régimen del general Gerardo Machado en agosto de 1933 comienza la publicación en *Carteles* (del 17 de diciembre de 1933 al 18 de febrero de 1934) de "«Suicidados»", "«Fugados»" y Enterrados Vivos. Una serie sobre los horrores de «Cambray»<sup>12</sup>. En estos artículos de-

---

revista patrocina la edición de su primer libro *El renuevo y otros cuentos* en 1929.

<sup>9</sup> En varios de sus ejemplares, fechados en 1924 y 1925, conservados hoy por la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí y el Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana, se incluyen diversos poemas del escritor preso tales como "Flor mística" o "La paradoja del podador y del árbol" en los que la voz poética alude a la libertad anhelada y al proceso de conversión interior del individuo dentro del espacio carcelario.

<sup>10</sup> La escritora y mujer de Carlos Montenegro, Emma Pérez, publica en 1932 *Poemas de la mujer del preso*. En la dedicatoria incluye el número de penado de Montenegro: "Al ex-número 8962: mi esposo, carlos montenegro" (Pérez, 1932, p.2).

<sup>11</sup> *Carteles* publica el cuento "El Renuevo" el 1 de julio de 1928, 12: 27, pp.14,58

<sup>12</sup> En los dos primeros artículos de la serie de Montenegro ("El éxodo" y "Aeroplano") se anuncia que todos ellos serán publicados en un libro llamado *Presidarios*: "Estos artículos forman parte de un libro que Montenegro editará en breve bajo el título de «Presidarios»" (Montenegro, 1933, 19:36, p.24), sin embargo esta publicación nunca se llevó a cabo.

nuncia los crímenes brutales perpetrados por el comandante Castells y sus secuaces contra los presos bajo la falsa forma de suicidio, fuga o muerte por enfermedad. En cada uno de ellos se incluyen ilustraciones de Adolfo Galindo Llado, uno de los más afamados dibujantes de la época, que complementan la crueldad y horror de la narración de los homicidios.

Por su parte, Pablo de la Torriente fue detenido por primera vez el 3 de enero de 1931 en la casa del periodista Rafael Suárez Solís junto a otros compañeros como Raúl Roa y Ramiro Valdés Daussá por sus actividades revolucionarias contra el régimen del general Gerardo Machado. Tras su salida, después de tres meses encarcelado, publica en el periódico *El Mundo* (del 26 de abril al 8 de mayo de 1931) su primer conjunto de artículos periodísticos sobre el presidio titulado "105 días preso"<sup>13</sup>. En ellos relata sus días en la cárcel del Castillo del Príncipe y su breve traslado a la cárcel de Nueva Gerona. Durante esta primera estancia en la cárcel del Príncipe conoce a Carlos Montenegro<sup>14</sup> que

---

<sup>13</sup> A diferencia de la serie de Montenegro, los artículos de Pablo de la Torriente sí fueron recopilados en varios libros como *Testimonios y reportajes* (2009) y *Pluma en ristre* (1949). Además la serie "La isla de los 500 asesinatos" tuvo una edición propia en la editorial Nuevo Mundo en 1962.

<sup>14</sup> Pablo de la Torriente menciona en su serie "La isla de los 500 asesinatos" el vínculo que estableció con Montenegro en su primera estancia en la cárcel: "Carlos Montenegro, paseando con nosotros por el "patio de los incomunicados", fue el que nos hizo el relato para darnos una idea de quién era Goyito, y hasta qué monstruosidades era capaz de llegar...[...]Por eso no perdía yo oportunidad de hablar con Montenegro -que fue nuestro primer y casi único cicerone en aquel antro del crimen [...] Por él supe yo muchas de las atrocidades inauditas que se cometían en las celdas, algunas de las cuales pudimos constatar. [...] Y muchas de las cosas que en el Príncipe nos contaba, ya las ha dado a conocer Montenegro en sus artículos "Suicidados, Fugados y Enterrados Vivos", pero es conveniente insistir sobre ellas" (Torriente, 1962, p. 50-52). También Montenegro tras la muerte de Pablo de la Torriente Brau en la guerra civil española en diciembre de 1936 publica en la revista *Mediodía*

como preso común se acercaba al patio de los incomunicados donde estaban los presos políticos, y que se convirtió en el testigo directo de las barbaries que ocurrían en la prisión. Pablo de la Torriente es detenido de nuevo en agosto de 1931, esta vez en la casa de José Zacarías Tallet, y tras pasar por La Cabaña y el Castillo del Príncipe es llevado al Presidio Modelo de Isla de Pinos en septiembre de ese mismo año donde permanecerá hasta mayo de 1933. Tras esta segunda experiencia carcelaria publica del 8 al 24 de enero de 1934 en el periódico *Ahora* la serie titulada "La isla de los 500 asesinatos" que, a diferencia de "105 días preso" donde la prosa es ágil, viva y llena de humor, la escritura está teñida de desgarró y crueldad y se acerca más a la férrea denuncia de la serie de Montenegro "«Suicidados»...". Este conjunto de artículos del periódico *Ahora* vino acompañada por fotografías del presidio de Isla de Pinos y de los asesinos y asesinados en él. Pablo de la Torriente realizó una labor de investigación inmensa para escribir estos artículos, volvió a Isla de Pinos en diciembre de 1933 tras la caída del machadato y se introdujo en los fondos del archivo del Presidio Modelo. Allí encontró informes, cartas y otros documentos que revelaron la terrible maquinaria carcelaria organizada por el comandante Castells. Esta segunda serie formaría parte del libro *Presidio Modelo* que fue publicado póstu-

---

el artículo titulado "Pablo de la Torriente Brau" en el que menciona cómo lo conoció en la cárcel y su ansia de denuncia del régimen carcelario: "Conocí a Pablo de la Torriente Brau en la cárcel. Él ingresaba como preso político, yo estaba en las postrimeras de mi larga condena por homicidio. [...] Al revés de la mayor parte de los presos políticos que cruzaron el charco ensangrentado, Pablo de la Torriente no guardó un silencio cómplice [...] sino que corrió a la propia madriguera de los crímenes e hizo acopio de documentos que resultaban pruebas irrefutables, y con ellos y con sus recuerdos procedió a la denuncia" (Montenegro, 1937, 2:11, p.10).

mamente por primera vez en 1969<sup>15</sup> y al que Pablo de la Torriente consideraba su mejor obra.

### **“Suicidados, fugados y enterrados vivos” y “La isla de los 500 asesinatos”**

La serie sobre los horrores de “Cambray” de Montenegro comienza con “El éxodo”, la historia de los hombres que trasladaron del Castillo del Príncipe a Isla de Pinos para construir el Presidio Modelo y que “fueron a cavar sus propias tumbas sin saberlo, engañados, ¡regocijados!” (1933, 19:36, p. 24). Fueron los primeros de muchos que después les siguieron y que, según el escritor, formaron una montaña de huesos comparable en altura a las montañas de mármol en las que fueron explotados. Isla de Pinos –esa conocida como Isla del Tesoro o Cambray– se convierte con la presencia del reclusorio en un espacio distópico –isla afrentosa, isla nefanda, isla cruel– del que ya no queda nada de espléndida naturaleza y que oculta en su interior una “fiera salvaje y selvática” que devora a los hombres y silencia sus muertes. El éxodo que inician estos primeros presos es un éxodo

---

<sup>15</sup> El libro *Presidio Modelo* que había sido finalizado en 1935 no fue publicado hasta después de la muerte del escritor. Pablo de la Torriente hizo gestiones desde su segundo exilio en Nueva York con José A. Fernández de Castro para que se publicase en México en la editorial Botas y posteriormente con José María Chacón y Calvo para intentarlo en Madrid. En una carta fechada el 12 de julio de 1935 Fernández de Castro le dice a Pablo de la Torriente sobre *Presidio Modelo* “me parece, sin ninguna exageración, un libro que hará época” (Torriente, 2004, p.306). Por su parte, Pablo ya le había manifestado en una carta fechada el 5 de junio que quería que “se hiciera la película y que se tradujera a todos los idiomas para que se conociera ese mundo inmundo” (Torriente, 2004, p.116).



hacia la muerte, hacia la entraña trituradora de penados que fue el Presidio Modelo, cementerio de piedra y círculo.

El segundo de los artículos de la serie de Pablo de la Torriente titulado "Geografía del Pánico" incide en la idea de Montenegro de que el nombre de Isla de Pinos está asociado al Presidio Modelo y que aquella pasó de ser un espacio utópico –esa Isla del Tesoro con sus ríos cristalinos, playas de mármol y alegres pinares– a un espacio ensombrecido por la tragedia y asimilado a un cementerio de tumbas invisibles. La Isla se presenta en la escritura de Pablo de la Torriente como un animal carnívoro –la misma fiera de Montenegro– que deglute y tritura seres humanos. Se produce en este caso un proceso de semantización negativa por el que el conjunto –la isla– se ve afectado por la parte –el presidio–; Isla de Pinos es considerada entonces una prisión en conjunto, prisionera también de Castells, en palabras de Pablo de la Torriente "una pequeña Siberia".

El Presidio traicionó a la Isla de Pinos. Su crueldad incomparable no se conformó con los hombres y se extendió al paisaje. [...] Hoy el nombre -¡Isla de Pinos!- tiene una sonoridad sombría y los pinares extensos solo son como enormes campos sepulcrales de infinitos muertos desconocidos... (Torriente, 1962, p.20).

Pablo de la Torriente transforma en este segundo artículo la linealidad temporal de los hechos que por ejemplo sí utiliza Montenegro al contar las historias, ya que intercala su ahora, la visita del Presidio en diciembre de 1933, con el pasado, su pasado en prisión, en que las cordilleras de hombres azules –como él los llamaba– llegaban por la playa del Columpo al muelle del Penal, subían a la entraña blanca denominada "La Piedra" o sacaban palas de fango en "El Cocodrilo", "La Fuente Luminosa" o "La Llana".

En la serie “«Suiciados»...”, Montenegro es el testigo que narra lo que ha visto aunque para el escritor el lenguaje no sea suficiente para describir la tragedia y su memoria se haya visto transformada con tanta atrocidad:

Pienso en la impotencia de la verdad que necesita ser descrita y que las palabras convierten en simple versión [...] No puedo ordenar cronológicamente los sucesos, pues ya he dicho cómo la rápida sucesión de los mismos y su número incontable los convirtió en un muro compacto que ahoga hoy mi propósito de ser preciso, como ayer la piedra material encerró mi cuerpo privándome de toda posibilidad de horizontes. [...] Amigo, difícilmente, aun dado el caso de que lograrse hacerte contemplar panorámicamente esa masacre podría llegar a la exacta descripción de la realidad (Montenegro, 1933, 19:36, p. 66, 69).

Curiosamente esta idea de Montenegro de la insuficiencia del lenguaje para trasladar la cruel experiencia vivida en el presidio, Pablo de la Torriente la desarrolla en “La isla de los 500 asesinatos” en el capítulo VIII titulado “Escenas para el cinematógrafo” donde las descripciones se tiñen de imágenes evocadoras que, según el escritor, acercan más al lector a las trágicas escenas vividas en Presidio:

La palabra ha perdido fuerza, dramaticidad y dinamismo. [...] Eso será mi palabra: intento inútil de transferir mi emoción interna; anhelo frustrado de trasponer por el cristal de la pupila, por el humo de la voz, el mundo de sombras, de pavores, de siniestros estremecimientos [...] Por eso yo quiero que el lector venga hoy conmigo al cine [...] La función va a empezar. (Torriente, 1962, p. 79-80).

Desde el primer artículo de su serie, Montenegro alude a esa ansia de denuncia que lo mueve a hablar –al igual que hará también Pablo de la Torriente Brau–, a gritar por todos aquellos que ya no pueden hacerlo. Acusa directamente a los culpables sacando a la luz una verdad incómoda que dice por “¿ignorancia?”, “¿indiferencia?” o “¿apatía tropical?” nadie se ha atrevido a desvelar.

Y no he podido demorar por más tiempo el ansia de denuncia incubada durante tantos años de impotencia, el librarme de una vez para siempre del peso de este silencio que tantas horas me ha amargado y que basta por sí solo a capacitarme para la labor ímproba de rasgar la malla urdida por la habilidad desaprensiva de los responsables, el terror de las víctimas, los oropeles de la verdad oficial y finalmente la inconcebible candidez de los que se dejaron engañar por prejuicios y apariencias, entre los cuales se cuentan espíritus de relieve incapaces de haber contribuido, conscientemente, a mantener en la obscuridad, cuando no en disfrazar brillantemente, una de las vergüenzas más oprobiosas de América (Montenegro, 1933, 19: 36, p.66).

Montenegro se convierte en representante de una multitud marginada y defiende al hombre preso que, opina, con demasiada frecuencia se prejuzga pero que es simplemente un producto del sistema penitenciario que lo corrompe y deforma. Se repite la idea en sus artículos de que el presidio empuja al hombre hacia la desconfianza y la delación<sup>16</sup> y que es un espacio de “depaupe-

---

<sup>16</sup> La denuncia que Montenegro realiza en los artículos de *Carteles* también la hace explícitamente en el prólogo de *Hombres sin mujer*: “No es mi objetivo el logro de un éxito literario más o menos resonante, ya que para ser leído con complacencia hubiera tenido que sacrificar demasiado la realidad, limitando con ello las posibilidades de alcanzar lo que me propongo, y que es la denuncia del régimen penitenciario a que me vi

ración moral”, de degeneración, donde el hombre preso – el indefenso, la víctima –es un ser sometido a las órdenes y mecanismos del presidio.

El Presidio continúa siendo simplemente –agudizado el problema en nuestro caso particular – una máquina de represión brutal; un agente de venganza. Es, en grados más benignos, la pena de muerte. [...] El primer enemigo de la Sociedad es una institución creada y sostenida por ella misma: El Presidio, máximo centro pedagógico de la delincuencia... (Montenegro, 1933, 19: 37, p.20, 50).

El escritor parte del yo testigo –“yo he hablado como un hombre que ha escapado de la fiera”, “yo soy simplemente un átomo escapado de esa misma tragedia que quiero denunciar: esa es mi única fuerza” (1933, 19: 36, p.66) –, a veces convertido en un “nosotros” –“nosotros te hemos visto bien; te hemos sentido hondo en el dolor de la carne y hondo también en la angustia del espíritu” (1933, 19:37, p.50) – para hablar de los otros: los desplazados, los silenciados, los olvidados.

Hablo de los muertos. De los que cayeron. De los capaces de gritar en medio del silencio general [...] Ellos, los sin historia, los incorregibles, los indomables...Hablo de ellos, ¿es la hora de hablar? ¿es la hora de la gritería general? (Montenegro, 1934, 20:1, p.58).

Para ello, Montenegro reconstruye la historia de varios presos asesinados (“Aeroplano”, “Arroyito”, Alberto Huerta o

---

sometido –no por excepción, desde luego – durante doce años” (Montenegro, 2008, p.19).

Nicolás Valdés) cuya verdad estuvo “muerta y enterrada” (1933, 19: 37, p. 54) por terror, ignorancia o acatamiento. Cada uno de los crímenes fue justificado con farsas mal representadas: un complot para envenenar a todo el cuerpo de vigilancia del penal, un plan para asesinar a Castells, una fuga organizada o un suicidio desesperado.

Paralelamente al discurso de Montenegro, también Pablo de la Torriente ejerce esa representatividad de los que ya no pueden defenderse. De nuevo, el silencio que fue impuesto a los presos se despliega ahora en una voz que con su grito despierta conciencias. El mismo término de “deber” al que también alude Montenegro aparece en las palabras del escritor y periodista: “El que sabe lo que yo sé, lo que yo he oído, tiene el deber de hablar, aunque sea por todos los infelices que ya no pueden hacerlo porque la voz se les pudrió en los pantanos de «La Llana»” (Torriente, 1962, p.17). Sin embargo, también habla de los hombres verdaderos, de los que dice son “milagros vivos, que escaparon del torbellino, estando dentro de él” (p.70), y es en el séptimo capítulo de su serie “Hombres frente al terror” donde su historia se alza con gran entusiasmo.

Pablo de la Torriente, como preso político en Presidio Modelo nunca conoció la experiencia del día a día en las circulares – ya que su lugar de encierro junto a sus compañeros fue el Hospital –ni los trabajos forzados en los lugares denominados “La Llana”, “El Cocodrilo” o “La fuente luminosa” donde los presos comunes eran maltratados y asesinados. Él decide volver a todos esos lugares en diciembre de 1933 porque afirma “yo quería conocer los sitios en donde los protagonistas de mi libro habían muerto” (Torriente, 1962, p. 10). Pablo de la Torriente es un testigo secundario que acude a otros testigos más directos, entre ellos Montenegro –utilizando la técnica del testimonio múltiple– para reconstruir las terribles historias que ocurrieron en el presidio.

En este sentido, el *yo* testigo de Pablo de la Torriente, no es tanto actor/protagonista sino más bien receptor con su “yo sé” o “yo he oído” (p.17). Sin embargo, la denuncia impulsada por Pablo contra el comandante Castells, el llamado “Zar de Isla de Pinos”, posee la misma ansia de justicia que la de Montenegro:

En Isla de Pinos se asesinó a mansalva, se emplearon tormentos inauditos, terrores espantables, se degeneró a los hombres, se convirtió a ladrones en asesinos y a homicidas en ladrones [...] El Comandante Castells es el culpable máximo, o por la más criminal de las inercias que haya habido nunca, o por una crueldad comanche, sin paralelo en Cuba (Torriente, 1962, p. 16-17).

Montenegro ahonda en la crítica del sistema penitenciario cubano acusando directamente a Castells y a sus ayudantes – entre ellos especialmente al preso también “modelo” Gregorio Santiesteban– de las fugas y suicidios ordenados en el Presidio Modelo. Al comandante, al que califica de “señor feudal de horca y cuchillo” (Montenegro, 1933, 19:36, p.66), le circunda un aura de paranoia y locura que sin embargo no justifica sus crímenes<sup>17</sup>. La fiera que se esconde en Isla de Pinos – “la fiera que se agazapa en la Isla del Tesoro, que se alimenta con carne humana y con sangre calma su sed” (p.70) – es la misma que se oculta en el Presidio Modelo – “la fiera blanca y circular puede hacer apaciblemente su vida contra natura de rumiante carnívoro insaciable” (1933, 19: 37, p.50) –y tiene un único dueño y progenitor: Pedro Abraham Castells. Montenegro establece una relación simbiótica entre el comandante Castells y el Presidio Modelo, que según el

---

<sup>17</sup> No comparto la opinión de la investigadora cubana Ana Cairo cuando afirma que Montenegro justifica los crímenes de Castells por su locura y que su análisis de “los horrores del presidio resulta superficial, epidérmico, no trascendente a otras circunstancias” (Cairo, 1993, p.79).

escritor estaba hecho “a su imagen y semejanza”. En numerosas ocasiones la voz narrativa de los artículos periodísticos pasa de la tercera a la segunda persona y se dirige directamente a él, a Castells, hacia un tú que desprecia y señala como asesino: “Así, Castells, te metiste en el corazón de los indefensos y se lo deformaste. Por esos caminos llegaste tan hondo en el crimen que no se sabe qué responder cuando preguntan por qué matas” (p.50). Esta segunda persona será utilizada íntegramente en el último artículo publicado de esta serie titulado “Carta a Castells” en la que Montenegro acusa al comandante de homicida y defiende la memoria de los asesinados con un “No, Castells, tus crímenes no deben quedar impunes” (1934, 20:7, p.22). El “yo acuso” de Montenegro – “te acuso por cumplir con mi deber y porque sería terriblemente incitador a nuevas barbaries que las tuyas no fueran castigadas” (p.62) –viene marcado por un tono de incredulidad hacia la justicia cubana –“no me extraña que estés acompañado [...] ni aún incluso que se te absuelva” (p.66) –. La intuición de Montenegro se cumpliría y a pesar de los terribles testimonios que se pronunciaron contra él, Castells salió absuelto del juicio al que se vio sometido tras la demanda impuesta por Rubén de León<sup>18</sup>.

También Castells es protagonista de los artículos de Pablo de la Torriente y el escritor ofrece algunos datos sobre su biografía –incluyendo el testimonio del preso Antonio Reyna Leiva, al que apodó “Sargento de las Truchas”– y también algunas de las cartas que encuentra en su archivo personal de Isla de Pinos que revelan su hipocresía y cinismo. Comparado a Iván el Terrible o Pedro el Grande la crueldad del nuevo zar cubano no tuvo límites<sup>19</sup>. Pablo de la Torriente va más allá de la crítica de Montene-

---

<sup>18</sup> El juicio contra Castells se celebró en 1936 y Carlos Montenegro compareció como testigo.

<sup>19</sup> Raúl Roa, también preso político junto a Pablo de la Torriente, ofrece un retrato terrorífico de la figura de Castells: “Y de pronto brotó, como un

gro al sistema penitenciario como deformador social y establece un vínculo esencial entre el presidio cubano de entonces y la dictadura del General Machado<sup>20</sup>, aquel fue un reflejo de esta, un eslabón más de la fuerza dominante del llamado “Asno con garras”<sup>21</sup> o “Mussolini tropical”<sup>22</sup>: “dentro del Presidio, más ajustada, más perfecta, más brillante, la misma maquinaria de terror que Machado tenía trabajando en la calle, comenzó a funcionar” (Montenegro, 1962, p.38).

Las series de artículos de Carlos Montenegro y Pablo de la Torriente Brau impulsaron el género de la literatura testimonial de temática carcelaria que ya tenía un gran referente con *El presidio político en Cuba* (1871) de José Martí, y fue a partir de su publicación que otros presos comenzaron a escribir en revistas y periódicos –sobre todo en 1934– sus vivencias en el presidio cubano durante los años del machadato<sup>23</sup>. La denuncia pública que

---

monstruo del Averno, una figura de faz amoratada, manazas enormes, cubiertas con unos guantes de cuero de proporciones inverosímiles, cuerpo corpulento...” (Casaus, 2007, p.108)

<sup>20</sup> Según Pablo de la Torriente la dictadura de Machado convierte a la isla en un presidio y a todos los cubanos en presidiarios: “Los muchachos ya están en la calle, libres, dentro de todo un pueblo preso. Porque el pueblo está preso.” (Torriente, 2009, p. 84-85)

<sup>21</sup> Rubén Martínez Villena denominó al dictador Gerardo Machado “asno con garras” (Torres, 2006, p.32).

<sup>22</sup> Mella bautizó al dictador Gerardo Machado como “Mussolini tropical” (Torres, 2006, p.32).

<sup>23</sup> *Carteles* fue una de las revistas más relevantes que difundió el terror y acoso de la época a través de los testimonios de distintos presidiarios; podemos destacar los títulos “La mujer en la Revolución, por Ana Quintana, ex presa política del Príncipe, Guanabacoa e Isla de Pinos” (21 enero – 8 abril 1934), “Soy un fugitivo...del Presidio Modelo” de Carlos Duque de Estrada (25 febrero – 1 abril 1934) y “Hombres-fardos” (15 abril 1934) de Aureliano Sánchez Arango. Ana Cairo anota en *La revolución del 30 en la narrativa y testimonio cubanos* que tras la publicación de la primera serie de Pablo sobre el presidio “105 días preso” y su popularidad lograda,



iniciaron Montenegro y Pablo de la Torriente hacia al sistema penitenciario cubano desenterró una verdad amordazada bajo la opresión del tirano en esa isla concebida –ya en tiempos de la colonia y hasta hoy mismo– como un gran “presidio rodeado de agua”<sup>24</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

CAIRO, Ana (1993), *La revolución del 30 en la narrativa y el testimonio cubanos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

CASAUS, Víctor (2007), *Pablo, con el filo de la hoja*, La Habana, Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.

MARTÍ, José (1975), *Obras completas. Volumen 5*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

\_\_\_\_\_ (1995), *El presidio político en Cuba, último diario: y otros textos*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

MONTENEGRO, Carlos (1933-1934), “«Suicidados», «Fugados» y Enterrados vivos. Una serie sobre los horrores de «Cambray»”, *Carteles* [17 de diciembre 1933 - 18 de febrero de 1934].

---

Rafael García Bárcena publica “105 días huyendo” en *El Mundo*, 21 de mayo- 4 de junio de 1931 (1993, p.73). También el periódico *Ahora* publica del 1 abril al 20 de mayo de 1934 “De 6 a 6” de Ofelia Domínguez Navarro que en 1937 aparecerá como libro en México.

<sup>24</sup> José Martí en un discurso en honor al poeta José María Heredia pronunciado en Hardman Hall, Nueva York, el 30 de noviembre de 1889 utiliza esta imagen de la isla-cárcel: “Y Cuba, tan bella como Grecia, tendida así entre hierros, mancha del mundo, presidio rodeado de agua, rémora de América” (Martí, 1975, p. 168).

- \_\_\_\_\_ (1936), "El baile del guanajo", *Mediodía*, 1:3, pp. 7-9, 17.
- \_\_\_\_\_ (1937), "Pablo de la Torriente Brau", *Mediodía*, 2:11, p. 10.
- \_\_\_\_\_ (2006), *Tres meses con las fuerzas de choque [División Campesino]*, Sevilla, Espuela de Plata.
- \_\_\_\_\_ (2008), *Hombres sin mujer*, México, D.F., Lectorum.
- PÉREZ, Emma (1932), *Poemas de la mujer del preso*, La Habana, Talleres tipográficos Carasa y Cia.
- PUJALS, Enrique J. (1980), *La obra narrativa de Carlos Montenegro*, Miami, Ediciones Universal.
- \_\_\_\_\_ (1988), *Vida y memorias de Carlos Montenegro*, Miami, Ediciones Universal.
- TORRES, Melvin (2006), *Contar el tiempo*, La Habana, Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.
- TORRIENTE, Pablo de la (1962), *La isla de los 500 asesinatos*, La Habana, Ediciones Nuevo Mundo.
- \_\_\_\_\_ (1975), *Presidio Modelo*, La Habana, Instituto Cubano del Libro.
- \_\_\_\_\_ (2004), *Cartas Cruzadas*, La Habana, Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.
- \_\_\_\_\_ (2009), "105 días preso", en *Testimonios y reportajes*, La Habana, Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, pp.1-85.

## JUVENCIO VALLE 1938: POETA EN LA GUERRA\*

Jesús Cano Reyes

Universidad Complutense de Madrid

Cuando el poeta Juvencio Valle (Nueva Imperial, 1900 – Santiago de Chile, 1999) publica su libro *Tratado del bosque* en 1932, se desata una significativa polémica. Alone, el incombustible crítico literario que domina el siglo XX chileno, afirma que “la sombra de Pablo Neruda planea sobre los poetas jóvenes de Chile y no se escapa, ciertamente, de ella este Juvencio Valle” (Díaz Arrieta, 1932). Por su parte, unos días después Alfonso Reyes Messa, un autor más próximo a la vanguardia que a la tradición clásica en la que se encauza Juvencio Valle, es todavía más duro con el poemario recién aparecido: “Desde el año 2 mil A. de J., los poetas vienen cantando al amor, a la mujer, al bosque, al estero, a las ninfas, y les han sacado el jugo artístico. Ya no queda más que la cáscara reseca, como un limón exprimido” (1932). Ante la valoración displicente de estos y el elocuente silencio de otros, es entonces cuando alguien sale en defensa del poeta casi desconocido y proclama:

Juvencio Valle no es vanguardista, ni es, por suerte, runrunista. Es, sin embargo, por derecho de señorío lírico, por tensión y aumento de vida verbal; por condiciones esenciales y secretas, visi-

---

\* Este trabajo ha sido posible gracias a la beca FPU concedida por el Ministerio de Educación (AP2009-1821) y al proyecto de investigación “El impacto de la Guerra Civil Española en la vida intelectual de Hispanoamérica” financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011-28618).

bles, sin embargo en su estructura; por lo arbitrario, lo profundo y lo dulce y lo perfumado de su poesía es, digo, el poeta más fascinador y atrayente de la poesía actual de Chile. (Neruda, 1932)

Quien firma estas palabras es el mismísimo Pablo Neruda, el cual, además de apreciar la obra, conoce al autor. Ha de remontarse a la infancia en el Liceo de Hombres de Temuco, donde Juvencio y Neruda compartieron pupitre cuando todavía no eran Juvencio ni Neruda, sino Gilberto y Ricardo Neftalí, dos niños que se reconocieron como diferentes al resto en su fascinación ante los pequeños mundos que los rodeaban y la exuberante naturaleza del Sur de Chile. Juvencio recuerda a Neruda como alguien muy “chico” (era cuatro años menor), que “lo único que podía hacer era ponerse en un rincón para protegerse de esos salvajes que corrían de allá para acá y gritaban como locos. Él ahí en su rincón con pequeñas cosas, algún palo raro, insectos. Decía que tenía una pieza llena de objetos ‘muy interesantes’” (Poirot, 1987: 136). La vida los conduce por caminos diferentes hasta que en 1932 se reencuentran y, a raíz de la publicación de *Tratado del bosque*, Neruda, que goza ya de enorme fama, descubre que el nuevo poeta del Sur es su antiguo compañero de clase, que sigue sus pasos<sup>1</sup>.

\*

Arturo Aldunate Philips lo denomina “poeta vegetal” (1938). Hasta el momento Juvencio Valle ha presentado una pro-

---

<sup>1</sup> Años después Neruda le dedica un poema en su *Canto General* (1950): “Juvencio, nadie sabe como tú y yo el secreto / del bosque de Boroa: nadie / conoce ciertos senderos de tierra enrojecida / sobre los que despierta la luz del avellano. / Cuando la gente no nos oye no sabe /que escuchamos llover sobre árboles y techos / de cine, y que aún amamos a la telegrafista” (1997: 406-07).

puesta lírica apegada a la tradición que busca ahondar en el conocimiento del mundo a través de las revelaciones que ofrece la naturaleza. Así se presenta en la polémica *Antología de poesía chilena nueva* de 1935, elaborada por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim para propugnar una renovación en la estela de las vanguardias con Vicente Huidobro como el gran abanderado<sup>2</sup>. Como confiesa el propio Juvencio en el texto que funciona como poética y que inaugura sus poemas: “Yo fijo mi atención en la tierra, le exijo a mi sombra que se tienda largamente en el camino para que ausculte –corazón a corazón– el húmedo devenir de los tallos” (Anguita y Teitelboim, 2001: 202). Sin embargo, cuando en enero de 1937, a consecuencia de la Guerra Civil española, sale a la luz una nueva antología, esta vez titulada *Madre Española. Homenaje de los poetas chilenos*, el canon literario ha cambiado (y Juvencio con él), fruto de una politización que es ya insoslayable: la experimentación ha dejado paso a un contenido urgente y comprometido<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Frente a la premisa de ofrecer un catálogo de poesía vanguardista, el resultado es mucho más heterogéneo. Como defiende Óscar Galindo, “si se revisan las posiciones de los propios antologados se advierte, sin embargo, un sistema de preferencias más amplio que el propuesto por los antologadores desde, como dicen ellos mismos, ‘una posición arbitraria y francamente de combate’” (2006).

<sup>3</sup> La Guerra Civil española moviliza a los escritores del mundo entero, aunque se concibe de modo diferente desde cada “trinchera”: en Hispanoamérica la ligadura con España es particular. Tal y como señala Niall Binns, “si para los países de Europa la guerra española fue, según el punto de mira de cada uno, un choque entre la civilización cristiana y el marxismo ateo o entre la democracia y el fascismo, para los sectores progresistas de Hispanoamérica fue una problemática más hispánica que universal, en la que se sentían emocionalmente involucrados en parte por el idioma, en parte por los lazos históricos, culturales y religiosos, y en parte porque se veían reflejados en las circunstancias que habían conducido a la guerra” (2004: 28).

“España”, el poema incluido de Juvencio Valle, es seguramente el primer poema político del autor, aunque se encuentre lejos del tono panfletario habitual y no haya alusiones explícitas a la guerra; paradójicamente es uno de los textos más vanguardistas del autor, con imágenes atrevidas y un considerable hermetismo en comparación con otros de sus poemas. En esta invocación laudatoria, casi interpretable como una rendida oración, el yo poético se dirige a España para cantar su grandiosidad y su dolor. Entre el orgullo y la fe, el autor desvela sus simpatías, puestas en los mineros “gloriosos como davides” y los obreros “que tienen la frente en la ceniza”. España levanta el puño “como una espada seca” y “sale una España nueva con otro norte adentro”. En efecto, Juvencio celebra el advenimiento de un nuevo orden social, alumbrado por un elocuente “sol de amapola”, que está llevando a cabo una revolución en todo el país:

Arde el cardo silvestre en la mano empuñada  
y el duro carbón de piedra en el ojo encendido;  
arde un sol de amapola lo mismo que una abeja,  
lo mismo que una inmensa raíz de pelo rojo  
del norte al sur guerrero arde una lengua. (1937: 34)

\*

En pleno verano austral, el 18 de enero de 1938, Juvencio Valle parte de Valparaíso rumbo al invierno de España, llevando consigo la credencial de la revista *Ercilla* que lo acredita como corresponsal de guerra<sup>4</sup>. Muchos años después recordará en una

---

<sup>4</sup> La revista *Ercilla* aporta estos datos y anuncia su partida de la siguiente forma: “Se asomará como poeta y como hombre a la tumultuosa tragedia que desangra a España. Como hombre, como poeta, y como periodista” (*Ercilla*, 28 de enero de 1938, p. 17).

entrevista el deseo que lo llevó a marchar a España y las circunstancias en que se produjo el viaje:

El llamado a la solidaridad internacional para defender la cultura, provocó en mí irresistibles deseos de ponerme al servicio de la causa de la República. Un feliz encuentro con Serrano Palma hizo posible mi viaje. Andrés tenía un pasaje a Madrid en primera clase. Me ofreció cambiarlo por 2 de tercera y así iniciamos nuestro viaje. Atravesamos los Pirineos en un tren con luces apagadas. Comenzaba nuestro primer contacto con la guerra. Llegamos a Barcelona en medio de un bombardeo oscuro. Trastraballamos por la ciudad oscura. (Latorre, 1973: 45)

Una vez en Madrid, se le realiza una entrevista que aparece publicada en *El Mono Azul* en julio de 1938<sup>5</sup>. Tras ahondar en su fascinación con el pueblo heroico de Madrid y recalcar la solidaridad de la intelectualidad chilena con la República, desvela el impacto que ha causado la ferocidad de la guerra en sus “díficiles estados del alma”, pues “frente al hecho español, mi espíritu se estrella de lleno contra una realidad brutal y sangrienta, y aquí estoy tratando de desmontarme de un caballo que no sabe ponerse al paso del momento de vida o muerte que tenemos por delante”. Pero lo más interesante son sus reflexiones sobre la convergencia entre la guerra y la literatura. En la línea de la idea, reiterada en estos años, de que el escritor debe intervenir en el conflicto esgrimiendo la pluma, la escritura revolucionaria es para Juvencio Valle la contribución de los escritores a la batalla y no al arte: “En todo momento yo me figuro que soy parte en la lucha. Y dentro de ella escribo para combatir, para allegar esfuerzos a la pelea, no para hacer literatura”. Por otra parte, resul-

---

<sup>5</sup> Después, la entrevista reaparece en *Frente Popular*, Santiago de Chile, 3 de octubre de 1938, p. 5.

ta difícil pensar en la frivolidad insensata, acaso imposible, de acometer una creación artística ante el fragor de la destrucción y ante la sangre por las calles de la que hablaba Neruda: "Ardiendo dentro de una espantosa hoguera, yo no creo que se pueda producir una literatura".

A pesar de estas palabras, la entrevista viene acompañada por un poema de Juvencio titulado "Piedras de Madrid". El texto, dedicado a María Teresa León, expresa el dolor de la ciudad a través de la metonimia de sus piedras. En una larga prosopopeya, las piedras aparecen desgarradas, rotas, temblando y llorando; experimentan, en fin, el dolor de todos los madrileños: "Congoja viva, pasmo desesperado en la garganta, / ahora las piedras son animales despavoridos, / palomas degolladas, caballos que relinchan, / bestias temerosas y recelosas que sienten / cómo se adentra el cuchillo en sus huesos".

Se trata de un poema a todas luces político, escrito para "allegar esfuerzos a la pelea", y, aunque no contenga una sola consigna ni mencione a ningún enemigo, denuncia el asedio de las tropas nacionales a la población de Madrid. No obstante, en contra de lo que defiende su autor, el vehículo de esta escritura combativa es, al mismo tiempo, indudablemente literario. Además, Juvencio Valle no renuncia, y no renuncia porque no puede entenderla de otro modo, o porque no sabe hacerla de otro modo, a su poesía vegetal, donde los versos se detienen siempre fascinados ante el enigma de la naturaleza, doliente en este caso como resultado de la guerra:

Torres decapitadas, columnas, muros, arcos,  
aquí claman en el mar de la tierra, puro polvo,  
ceniza, arena líquida, invasión y quebranto;  
puro ingrávigo océano, aplastado, revuelto,



sin albas y palomas a ras de aire y campana,  
sin yerbas cariñosas y sin largos rosales.

El análisis de las crónicas que manda desde España para la revista *Ercilla* pone de manifiesto la misma reacción por parte del escritor. En Puigcerdá, su primera parada en la Península, se detiene en las montañas pirenaicas y contempla el paisaje, anticipando lo que va a encontrar: “Frente a mi vista está la vieja tierra de mis antepasados convertida en un volcán espantoso. Me inclino con miedo, como delante de un precipicio, para mirar hacia ella, y desde el fondo del valle algo como una mano poderosa me tira violentamente hacia el abismo” (1)<sup>6</sup>. Cuando se aproxima en tren a Barcelona, es testigo de un bombardeo nocturno y siente en ese momento que su “plácida poesía campesina tiene ya, en su primera hora de España, su indeleble y estremecedor bautismo de fuego” (1) En efecto, a lo largo de estos textos puede apreciarse cómo irrumpe el espectáculo atroz de la destrucción en la mirada de un poeta habituado a la celebración de los bosques y las ninfas: el canto de las aves del Sur es reemplazado por el estruendo de los obuses, las aguas cristalinas dejan paso a la sangre, la hojarasca queda oculta bajo las ruinas. Pese a todo, Valle busca entre los escombros las revelaciones de la naturaleza para ofrecerlas como contrapeso a tanta pérdida, tantos elementos ahora inertes. Al fin y al cabo, todas las crónicas pueden leerse, en conjunto, como una equilibrada batalla entre la vida y la muerte.

Uno de los relatos más reveladores en este sentido es el de su visita a las trincheras de Madrid, tema recurrente en los testi-

---

<sup>6</sup> Con el fin de no reiterar excesivamente la referencia a la fuente de las crónicas, procedo a numerarlas en la bibliografía, de modo que en el cuerpo del texto irán indicadas con su número correspondiente y entre paréntesis.

monios de los escritores que las han visitado; la excepcionalidad radica en que donde los demás ven túneles sombríos, galerías destinadas a dar muerte o recibirla, Juvencio tropieza con el estallido exuberante de la vida:

Estoy en el oscuro corazón de la tierra. Y aquí no sólo veo producirse la muerte; veo también, con ojos maravillados, el imperceptible comienzo de la vida. Las raíces ciegas se alargan en la sombra y la gota cristalina se enlaza a los anillos temblorosos de la planta. Ahora me explico claramente de qué manera tan simple los árboles viejos echan brotes nuevos; se por qué las flores se iluminan con los más vivos atributos del iris. Es que estoy viendo moverse las manos de la tierra. Veo sus uñas incesantes, su áspera boca nocturna. Aquí abajo se generan las grandes arquitecturas de la tierra. Mi sangre de campesino lo sabe y se precipita victoriosa como la savia en los troncos. (3)

En Barcelona, tras el horror de un bombardeo, recupera la calma cuando entra en contacto en el campo con la hierba fresca. El viaje a Valencia, entre viñedos, olivares y naranjos, no puede ser sino el paso por “el bíblico paraíso de los hombres” (5). Al llegar a Madrid, es capaz de detenerse largamente describiendo los matices y las tonalidades de un crepúsculo, que ostenta en determinado momento “un color de agua inverniza o de vidrio en la sombra” (2); también en Madrid se recrea en la contemplación de las parejas que juegan al amor y burlan a la muerte en los cementerios.

No siempre sucede del mismo modo y en ocasiones es la muerte la que gana la batalla a la vida, es la vida la que retrocede y pierde. Por ejemplo, mientras los campesinos escapan del fuego, sus campos, antaño fértiles, son arrasados por el cataclismo:

“Pero yo hablo de lugares asediados por la muerte. No nos engañan los almendros en flor, los naranjos de frutos de oro, las plácidas huertas levantinas. Eso era de ayer, hoy todo está envuelto en humo. El cielo tiene dinamita y en los rincones más inesperados espera la muerte” (5). De la visión espantosa de la miseria y la sangre del bombardeo de Barcelona debe huir “sujetándome el alma con las manos”. A continuación Juvencio Valle elabora una enumeración caótica que recuerda al poema “Walking around” de su colega Neruda (texto que sin duda ha leído), pero pasado por el tamiz de la guerra, con el broche además de unas “silenciosas lágrimas de hombre” que equivalen a esas otras “lentas lágrimas sucias” de su paisano:

En el punto mismo de la catástrofe la calle es un océano de piedras inmensas, de hierro, de muros desplomados, de ropas revueltas. Hay armarios, retratos, libros, teléfonos, máquinas de coser, sombreros, maletas en el barro sangriento de la calzada. Hay despojos humanos, cocinas, sábanas, tinas de baño, muñecos, teclas de piano, escaleras, lazos de seda, herramientas, toallas. Hay tranvías, automóviles y pasajeros, completamente carbonizados. Hay gritos de niños heridos, lamentos de mujeres, gruesas y silenciosas lágrimas de hombre. (1)

Otro aspecto relevante de las crónicas tiene que ver con la progresiva desaparición del yo narrativo a lo largo del relato seriado que componen los textos en su totalidad. El papel protagónico que desempeña en las primeras entregas va atenuándose hasta convertirse en un simple testigo, por instantes casi invisible, de los acontecimientos. En las primeras crónicas, la importancia de su personaje principal rivaliza con el foco concedido a los milicianos del tren, la herida y el trabajo de Barcelona, el ingenio y la moral del pueblo de Madrid o la arquitectura gloriosa

de las trincheras. Así, el lector no deja de visualizar al periodista en el lugar de los hechos, dialogando con los soldados en los pasadizos subterráneos o describiendo sus paseos, contando la guerra sin abandonar nunca su punto de referencia. Sin embargo, en los episodios posteriores la primera persona se disuelve en la colectividad del pueblo. Aparte de la fórmula "yo he visto", frecuente en esta suerte de textos para conferir autoridad a lo narrado, y de alguna otra marca homodiegética aislada, desaparecen los indicios del hombre que cuenta la historia y que ha dado ahora un paso atrás. Lo que prima entonces es la devoción por los libros en la España republicana, la destrucción de sus campos como una catástrofe bíblica, la malvada inteligencia de los obuses.

La fe en el triunfo es uno de los tópicos en la literatura generada desde el bando republicano. Todos los sucesos, desde las operaciones militares hasta las más pequeñas anécdotas, son indicios para albergar la mayor esperanza. Incluso el fervor por la cultura en las filas de la República es considerado por Valle como un arma más para la lucha: "el libro, a la par que la dinamita, cuenta en el número de las materias explosivas" (4). Al menos en su escritura, Juvencio Valle no abandona en ningún momento la confianza de la victoria ni decae la ilusión con que analiza sus experiencias. En el último de sus despachos finalizará diciendo: "Así hace su vida de la guerra esta ciudad admirable, así resiste y así camina hacia su alto y magnífico destino. Nunca, nunca me cansaré de cantarte, pueblo inmenso: mi corazón estremecido te debe sus más grandes emociones" (6).

\*

Juvencio Valle permanece en España hasta el fin de la guerra, sin que se tenga conocimiento exacto de lo que hizo en los

últimos meses. Quien da noticia de él en estas fechas es Carlos Morla Lynch, el diplomático que toma el mando de la Embajada de Chile después de la marcha de Aurelio Núñez Morgado y se ocupa de la polémica de los refugiados<sup>7</sup>. En sus informes cuenta que en marzo de 1939 Juvencio, que hasta el momento vivía en la sede de la Alianza de Intelectuales Antifascistas (el incautado Palacio de Zabálburu, cerca de la Plaza de Cibeles) acude a la Embajada para pedir protección. Esta le otorga una renta mensual y lo traslada al “Refugio para chilenos” de la calle Santa Engracia; más tarde se instala en la propia Embajada. Aunque Morla hace las gestiones para permitir su salida de España, al parecer el poeta decide quedarse (2010: 187). A juicio de Morla, no deben de ser buenos tiempos para Juvencio, pues el diplomático escribe en su diario personal con fecha de 31 de marzo: “Juvencio Valle, el poeta chileno, agriado y aterrado, no quiere salir ‘por no levantar la mano a lo fascista’” (279). Por otra parte Morla desvela en los informes que fue Juvencio Valle el intermedia-

---

<sup>7</sup> Carlos Morla Lynch (1885-1969) es un diplomático chileno que llega a Madrid en 1928 como Encargado de Negocios de Chile. Lee el *Romancero Gitano* de Lorca y, fascinado por su poesía, se propone conocer al autor; lo consigue y se hacen tan íntimos amigos que Lorca le dedica su *Poeta en Nueva York*. Por el salón literario de Morla pasa todo aquel escritor que se precia de serlo en la década de los treinta, lo que incluye, entre muchos otros, a la Generación del 27 en pleno, a Pablo Neruda, Victoria Ocampo o Vicente Huidobro (Trapiello 2010: 114-19). Cuando Núñez Morgado, Embajador de Chile, huye de España, Carlos Morla se convierte en embajador *de facto* y acoge en la legación de su país bajo el asilo diplomático a centenares de personas que consideran que peligran su vida en el Madrid republicano. Cuando acaba la guerra, se vuelven las tornas y son los republicanos (aunque en un número mucho más reducido, inferior a la veintena) los que piden y reciben la protección de la Embajada.

rio que llevó a Miguel Hernández a la Embajada de Chile para tratar de conseguir asilo<sup>8</sup>.

Termina la guerra y a mediados de junio o finales de julio Juvencio Valle es detenido (acusado, con razón, de antifascismo) y permanece preso tres meses y medio en la cárcel de Porlier: “Calor sofocante, nada de aire, piojos, miseria; los jueves, fusilamientos” (Teitelboim, 1995: 12), recordaría el poeta. Tras su regreso a Chile, Valle publica *Nimbo de piedra* (1941). Frente a lo que podría esperarse, la vertiente política no ha calado en su poesía y Valle regresa al canto vegetal del que nunca se ha apartado realmente. Hay, sin embargo, un largo poema titulado “Relación de España”, en el cual reaparece como fragmento el poema que se había incluido en la antología *Madre España* de 1937. El nuevo texto es una prolongación de aquel, pues mantiene el mismo tono grandilocuente de alabanza al heroico país, deslizando también algunas sutiles alusiones ideológicas que pueden pasar casi desapercibidas. El resto del libro, no obstante, persiste en su estética de los bosques y la fauna del Sur, los amores y la búsqueda de belleza.

Por último, en un número de la revista *Babel* que homenajea al pueblo español “en el décimo aniversario de su resistencia”, esto es, en 1946, aparece un poema de Juvencio Valle titulado “Laurel a Pasionaria” (1946: 22-23). Si España había sido identificada con la figura de la madre, Dolores Ibárruri es la encarnación de este afecto, la personificación del vínculo materno-filial: el

---

<sup>8</sup> Neruda acusaría en sus memorias a Morla de haber provocado la muerte de Miguel Hernández: “El embajador en ese entonces, Carlos Morla Lynch, le negó el asilo al gran poeta, aun cuando se decía su amigo” (2005: 171). Sin embargo el diplomático afirma que fue el poeta alicantino el que decidió a última hora no refugiarse por considerarlo una desertión (Morla 2010: 195-96). Lo que parece indudable es que Juvencio Valle y Miguel Hernández trabaron una gran amistad durante la guerra.

poeta se refiere a ella llamándola, entre otros epítetos, “alta madre española”, “madre pastora”, “madre desgarrada”, “madre enredadera” o simplemente “madre”: “Oh madre desgarrada, te conocí en tu puesto, / bien nimbada de pólvora y de flores, / más alta que las torres de España te sentía, / madre esperanza, madre encina, madre oliva”. En consecuencia, todos aquellos soldados que habían peleado bajo la protección de esta figura matriarcal a favor de la República son, también, hijos suyos, y a su recuerdo el poeta consagra unos versos de emoción y gratitud: “En dónde están hoy día tus numerosos hijos, / semidioses forjados al pie de la batalla, / Francisco, Diego, Pedro, José, Tomás, Santiago: / sólo de enumerarlos florece nuestra lengua. / Federico García Lorca y su guitarra, / Miguel Hernández, pastor y su ganado”.

Como es sabido, la Guerra Civil española es un acontecimiento histórico de tal magnitud que irrumpe inevitablemente en la literatura de la época, obligando a buena parte de los escritores a enfrentarse a este hecho, cada uno desde sus concepciones éticas y estéticas y en función del camino que han tomado hasta el momento. Juvencio Valle, plácido poeta del Sur de Chile pero con un indudable compromiso político, no duda en embarcarse en la lucha desde su posición de intelectual, al tiempo que trata de acomodar la experiencia en la esfera su creación poética. Además de su obra lírica, el análisis de otras literaturas más heterodoxas como las crónicas de guerra pone de manifiesto el peculiar impacto del conflicto en una mirada bucólica más próxima a la contemplación de las aves y de los lagos que a la áspera poesía de la sangre.

**BIBLIOGRAFÍA:**

ALDUNATE Philips, Arturo (1938), "Juvencio Valle: un poeta vegetal", *Revista Hispánica Moderna*, 2, pp. 105-10.

ANGUITA, Eduardo y Volodia TEITELBOIM (2001), *Antología de poesía chilena nueva (1935)*, Santiago, LOM.

BINNS, Niall (2004), *La llamada de España. Escritores extranjeros en la Guerra Civil*, Barcelona, Montesinos.

DÍAZ ARRIETA, Hernán (Alone) (1932), "Tratado del bosque. Poemas por Juvencio Valle", *La Nación*, 23 de octubre de 1932.

GALINDO, Óscar (2006), "Antologías e identidades en la poesía chilena hasta mediados del siglo XX", *Estudios Filológicos*, 41, pp. 81-94.

LATORRE, Marina (1973), *Antonio Machado a través de Pablo Neruda, Juvencio Valle y Acario Cotapos*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

MORLA LYNCH, Carlos (2010), *Informes diplomáticos*, Sevilla, Escuela de Plata.

NERUDA, Pablo (1932), "Sobre Juvencio Valle", *El Mercurio*, 20 de noviembre de 1932.

NERUDA, Pablo (1997), *Canto General*, Madrid, Cátedra.

NERUDA, Pablo (2005), *Confieso que he vivido*, Santiago de Chile, Pehuén Editores.

POIROT, Luis (1987), *Neruda: retratar la ausencia*, Madrid, Comunidad de Madrid.



REYES Messa, Alfonso (1932), "A propósito del libro *Tratado del bosque*, de Juvencio Valle", *Los Tiempos*, 14 de noviembre de 1932.

TEITELBOIM, Volodia (1995), "Un poeta", prólogo a *Todo Juvencio Valle*, Santiago, LOM.

TRAPIELLO, Andrés, *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona, Destino.

VALLE, Juvencio (1937), "España", en *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, Santiago de Chile, Panorama, pp. 34-35.

VALLE, Juvencio (1938), "Hablando con Juvencio Valle", *El Mono Azul*, 46, julio 1938.

VALLE, Juvencio (1946), "Laurel a Pasionaria", *Babel*, 34, julio-agosto 1946, pp. 22-23.

\*Crónicas en la revista *Ercilla*, Santiago de Chile:

(1) 29 de julio de 1938, p. 6.

(2) 5 de agosto de 1938, p. 9.

(3) 12 de agosto de 1938, p. 6.

(4) 19 de agosto de 1938, p. 6.

(5) 26 de agosto de 1938, p. 10.

(6) 30 de diciembre de 1938, p. 23.

## LA HUELLA SURREALISTA EN LA REVISTA DOMINICANA *LA POESÍA SORPRENDIDA*

Eva Valcárcel

Universidad de A Coruña

En los años cuarenta se desarrolló en la República Dominicana un movimiento estético de filiación surrealista que incluyó a artistas de tres generaciones; realizaron una propuesta estética que tuvo su mayor instrumento de difusión en una revista denominada *La Poesía Sorprendida*<sup>1</sup>. El grupo y la revista fueron fundados por el chileno Alberto Baeza Flores y el español Eugenio Fernández Granell junto a los dominicanos Franklin Mieses Burgos, Mariano Lebrón Saviñón y Freddy Gatón Arce. El contenido literario de la revista se repartía entre el material inédito y las traducciones, además de los ensayos críticos, y una sección de recordatorio de autores clásicos, además de notas de agenda informativas de diferentes acontecimientos culturales y declaraciones a modo de manifiesto que exponen ideas programáticas de los sorprendidos. Las traducciones, firmadas por miembros del grupo, proceden de diferentes lenguas, entre ellas es destacable por la cantidad, y también por su filiación estética, el gran número de traducciones del francés. Como ejemplo servirá decir

---

<sup>1</sup> La colección completa de la revista se encuentra en la Fundación Eugenio Fernández Granell de Santiago de Compostela. La consulta de la revista y de los documentos originales que se citan en estas páginas se realizó en el marco de un proyecto de investigación sobre *Eugenio Fernández Granell y la poesía en Hispanoamérica INCITE09 104 308 PR*. Este texto será ampliado y revisado en próximas publicaciones derivadas del proyecto de investigación.

que la revista se inicia con el poema de Paul Eluard titulado *Lo de siempre*, y en el segundo número aparece el texto *De la rosa de mármol a la rosa de hierro* de Robert Desnos, al que seguirá una larga lista de nombres de artistas vanguardistas como André Breton, Max Jacob, Paul Fort, Jacques Baron, René Crevel o André Salmon.

El primer número de la revista apareció en octubre de 1943, y el último en mayo de 1947. Las circunstancias políticas aparecen reflejadas en la denominación del lugar en el que se edita; en el encabezamiento leemos La Española o Isla Española y República Dominicana, pero también Ciudad Trujillo, porque la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo había cambiado el nombre de la ciudad de Santo Domingo. En total se publicaron 21 números con tiradas de 500 ejemplares. A la vez que fundaban la revista elaboraban propuestas de “poesía tridimensional” o *triálogos*, ejercicios surrealistas de escritura automática al igual que las *pláticas*, encuestas y juegos surrealistas.

La intención del grupo era mostrar la superación del localismo sin abandonar lo propio nacional, revalorizándolo a través de la universalización, atendiendo a los signos estéticos que se manifestaban en otros lugares del mundo. En su propuesta está la integración, la síntesis. El primer número de la revista, fechado en octubre de 1943, presenta un *frontispicio*, así llaman a la primera página, firmado por el poeta chileno Alberto Baeza Flores titulado “Apasionado destino”, en el que se explica conceptualmente la raíz surrealista de la poesía sorprendida :

... con lo real y lo mágico, con el sueño y la vigilia, con la fantasía y la congoja, la desesperación y la soledad, pero siempre con su verdad, en su verdad, hacia su verdad mayor y solitaria estamos con el hombre universal, hoy como ayer; mañana, como siempre.

También alude al compromiso social, a la necesidad de la poesía como arma resistencia, en referencia al contexto político, dominicano, americano y europeo:

Necesitamos de ella en un planeta sordo, para que ella sea la estrella de la sorpresa y lo inesperado de su luz. La poesía, es entonces un arma, menos evidente, gráfica o corpórea, pero con una fuerza capaz de desbaratar esas mismas armas reales. La poesía con el hombre universal hoy como ayer; mañana como siempre. (*La Poesía Sorprendida* 1943: I)

La universalidad propuesta *sorprendida* fue ampliamente corroborada y sostenida; el recuento arroja un dato objetivo: 27 países y 128 autores. Muy notable es la presencia de autores españoles --Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, Eugenio Fernández Granell, Pedro Salinas -- y de los distintos países americanos: Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Nicaragua, Perú y Puerto Rico. La publicación sufrió tensiones asociadas a la situación política que influyó en la configuración de su dirección y en las decisiones del grupo, cuyos integrantes rotaban en las labores de dirección. Siempre se hace referencia a un proyecto colectivo. El sistema se alteró varias veces por cuestiones derivadas de la política, así, los dominicanos y Baeza Flores aparecen como directores en el número cinco, dedicado a la independencia de la República en su centenario; pero ese mismo año de 1944, una ley estableció que únicamente los dominicanos podían dirigir periódicos, pasando Mieses Burgos a la dirección y los demás miembros formaron una Junta de Colaboración, tratando así de conservar un gesto de igualdad que la ley había eliminado. Al año siguiente se ensayó una fórmula para que los

fundadores y entonces miembros de la Junta apareciesen como directores y editores, mientras se daba cabida a otros miembros. Los cambios trataron de conservar la revista con su propuesta inicial, universalista y paritaria. El grupo nunca permaneció cerrado y su vocación era de apertura hacia nuevos valores. Este propósito no impedía la normativización en su funcionamiento como se puede leer en un documento<sup>2</sup> firmado en enero de 1944, del que se hacen cinco ejemplares para los cinco miembros fundadores. Se habla en estas páginas de conducta poética y humana; y se propone que, si los miembros fundadores observan una conducta inadecuada a los fines poéticos o morales se considerarán desertores y deberán ser expulsados: Este documento, denominado *Normas mínimas de La Poesía Sorprendida* regula también el modo de proceder en cuanto al orden de publicación en la revista y en las publicaciones que el grupo puso en marcha. Estas ediciones

...se crean para dignificar al escritor y tendrán como norma primera el respeto a los valores que a través de los años han mantenido y mantienen una conducta poética y humana firme y consecuente; de aquellos valores que mantienen el trabajo de una obra y una vida nutrida en la experiencia y en la persistencia. (*Normas mínimas de La Poesía Sorprendida*, 1944)

En el texto se establece que tendrán prioridad los escritores mayores de treinta años, les seguirán los mayores de veinticinco y menores de treinta y finalmente los menores de veinticinco. La dignificación del creador es la razón argumentada para estable-

---

<sup>2</sup> Se trata de un documento mecanografiado, con firma autógrafa de los fundadores: Franklin Mieses, Eugenio Fernández Granell, Alberto Baeza Flores, Freddy Gatón Arce y Mariano Lebrón Saviñón Agradecemos su consulta al archivo del pintor en la Fundación Granell.

cer estas normas, ya que “el creador que mantiene una norma, una calidad y una conducta a través de los años, merece mayor respeto”. La estética sorprendida se gestaba en reuniones en parques públicos y en las lecturas que se realizaban en la denominada Casa de La Poesía Sorprendida, que pertenecía a Franklin Mieses Burgos, porque no tenían acceso a la Universidad de Santo Domingo

La poesía con el hombre universal, se definió como proyecto en el primer número y se mantuvo vigente como idea central:

Estamos por una poesía nacional nutrida en la universal, única forma de ser propia; con lo clásico de ayer, de hoy y de mañana; con la creación sin límites, sin fronteras y permanente (...)

Estamos contra toda limitación del hombre, la vida y la poesía; contra todo falso insularismo que no nazca de una nacionalidad universalizada en lo eterno profundo de todas las culturas, contra la permanente traición a la poesía y contra sus permanentes traidores por su corta visión (*La Poesía Sorprendida* 1943: I)

El grupo tenía una propuesta de recuperación de lo esencial primitivo, superando lo comarcal, lo local, trasfigurándolo en un contenido universal; es éste el aspecto que los vinculó con André Breton y el surrealismo. Según Freddy Gatón<sup>3</sup> explica, no estaban de espaldas a las expresiones populares, sino que, como el surrealismo, buscaban rescatar el folklore para indagar en las raíces. Los artistas plantearon la vía exploratoria que va hacia el

---

<sup>3</sup> Un artículo de Freddy Gatón publicado en 1970 en *El Nacional de Ahora* y un fragmento de *La historia de la poesía dominicana* de Alberto Baeza Flores introducen una edición facsimilar de la revista publicado en el año 1988 en República Dominicana.

automatismo psíquico utilizando el modelo de indagación surrealista, lo que les permitió, según Baeza Flores, experimentar “y con todas sus consecuencias, el surrealismo”, y gracias a ello pudieron avanzar en el conocimiento del universo interior.

El reconocimiento del creador del surrealismo llega en 1946; en el número diecisiete se recoge una crónica de la estancia del poeta francés en Santo Domingo y se transcriben las palabras de reconocimiento de Breton que “conocía el haber lírico de nuestra solitaria y grande poesía sorprendida” y señaló la importancia de la revista dominicana afirmando que es necesario difundir la labor del grupo dominicano en Europa, ya que no existe una revista “de tan noble calidad” en Hispanoamérica.

En el número VII, fechado en abril de 1944, se publican poemas de Braulio Arenas, Enrique Rosenblat y Enrique Gómez Correa entre traducciones de René Crevel, Jacques Baron y Paul Eluard. Un editorial recuerda la labor de los poetas surrealistas chilenos, celebrando la colaboración inédita de dichos creadores, a los que “reciben como en casa suya” ya que ellos se consideran surrealistas, y recuerdan su vocación hacia el surrealismo francés y cómo “han promovido en la poesía dominicana una orientación seria hacia una poesía más profunda”. Dicen de los chilenos que “cuentan con 5 años de labor renovadora, misteriosa y buscadora profunda en la moderna poesía chilena”. “Estos poetas han mantenido a través de sus revistas, *Mandrágora* primero y luego *Leitmotiv* una permanente vigilancia en la búsqueda de una poesía sin fronteras en el hombre pleno”.

La correspondencia de Eugenio Granell con Braulio Arenas y con Enrique Gómez Correa, los poemas de Jorge Cáceres publicados en la revista, confirman el interés mutuo entre los sorprendidos y el surrealismo chileno. Una carta de Braulio Arenas, fechada el 30 de octubre de 1948, confirma la proximidad entre

los artistas. Granell está en Guatemala y tiene un proyecto de publicación surrealista, parece ser la revista *Isla*, y el chileno se muestra muy interesado en colaborar en todo lo que emprenda, y se expresa como individuo y como jefe del grupo:

¡Bien por vuestra revista: a propósito de ella le comunicaré a mis amigos Jorge Cáceres, Teófilo Cid y Enrique Rosenblatt su próxima aparición y sus deseos de que estos surrealistas colaborem en ella y en el Catálogo de vuestra Exposición. (...) Ahora pasaré a explicarle a usted nuestras preocupaciones inmediatas. Aprovecharemos el material pictórico traído por J. Cáceres desde París para inaugurar en Santiago, desde el 22 de noviembre hasta el 4 de diciembre, una Exposición Internacional Surrealista. (...) Escribame usted pronto y déme en su carta detalles personales, exposiciones, libros ilustrados por usted, evolución pictórica, etc. Asimismo escribame sobre cualquier cosa en que yo, o nuestros amigos chilenos, podamos serle útiles.

En el año 1943 integrantes y afines al grupo sorprendido inspirados en la escritura automática bretoniana y el juego surrealista de *cadáver exquisito* se proponen escribir unos textos denominados *Triálogos*<sup>4</sup>, una escritura a tres voces en la que los protagonistas eran Domingo Moreno Jimenes, creador del postuismo, Alberto Baeza Flores y Mariano Lebrón Saviñón; partían de la idea surrealista de que la poesía está en todos nosotros y algunos la *sorprenden*. Se trata de tres obras breves: *Triálogos. Poesía a tres voces sobre temas universales* e *Infinitestética* (1943) y *Cosmohombre* (1944). Un título más aparece citado en algunos docu-

---

<sup>4</sup> En el año 2003, Mario José Lebrón reeditó en Santo Domingo los triálogos, con notas preliminares de Baeza Flores y Lebrón Saviñón. La portada del libro está ilustrada con un dibujo sin título firmado por Granell, fechado en 1991 y dedicado "A M. Lebrón Saviñón, mi gran amigo".



mentos pero nunca fue publicado. Se trata de *Nuevos triálogos*, dedicados "a un poeta muerto, a un poeta vivo y a un poeta desconocido". Alberto Baeza Flores, que dedica un capítulo de su libro *La poesía dominicana del siglo XX* a esta forma poética, ha explicado que llevaba el texto original cuando salió del país con destino a Cuba, en 1945. Durante muchos años permanecieron en su poder, pero los olvidó junto a su obra inédita, en un avión al ser retenido el poeta en un aeropuerto de Nueva York. El triálogo inédito había sido creado como homenaje a César Vallejo y a Pablo de Rokha. Aunque el texto nunca se editó, Baeza Flores explicó que tenía una característica particular: estaba impregnado de un cierto espíritu utópico vinculado al pensamiento de Pedro Henríquez Ureña, expresado en *La utopía de América* (1925). Moreno Jimenes<sup>5</sup> concordaba con la idea del nacionalismo espiritual que se traduce en el arte; y a los sorprendidos, que homenajearon en el número dieciocho de la revista al pensador, les resultaba próxima la idea de una gran patria americana, con unidad histórica y, a la vez, con un destino común y era coherente con la propuesta del hombre universal que guardaría en sí el carácter de sus raíces, la lengua, la tradición y otras diferencias que se convertirían, para los americanos, no en distorsiones sino en armonías superiores que se abrirían hacia lo universal. Los datos y el testimonio de uno de los principales ideólogos del movimiento, el chileno Baeza Flores, nos confirman la filiación surrealista de los triálogos. La elaboración de esos textos se hacía mediante "una aproximación al automatismo psíquico puro", escribiendo sobre un tema al azar y después hablaban todos de manera espontánea y escribían en continuidad. Baeza Flores explica que llevó consigo a la capital dominicana, en 1943, unos

---

<sup>5</sup> Moreno Jimenes fue muy respetado por el grupo de los *sorprendidos* como se desprende de su colaboración en los triálogos. A su muerte, en 1946, el número XVIII de la revista incluye un homenaje titulado "Ausencia de un creador".

números de *La révolution surréaliste* que habían sido llevados a Chile desde París por Pablo Neruda, y también un número de la revista *Minotaure*, dos publicaciones claves en el proyecto surrealista entre 1924 y 1935. La poesía triangular ponía al hombre por delante de la palabra, era una poesía del yo creador:

Pueden ser estos triálogos, tres caras de un poema de factura colectiva y tema central y esencial; o si se quiere, tres voces en un poema, o una poesía para tres voces, o tres temas, ya que cada cual, en sí, por sí, es tema también sólo en el poema. (Baeza Flores 1976:607)

La reflexión de Baeza Flores no deja duda sobre la voluntad surrealista del proyecto dominicano que tendría como precedentes obras como *Les Champs Magnétiques*, de André Breton y Philippe Soupault, ejercicios surrealistas en los que la colaboración de dos autores se fundía en un mismo texto y la individualidad se perdía, sin embargo en los triálogos y en las pláticas de los dominicanos la individualidad no se confundía, respondía a la propuesta inicial del hombre universal que ha reconocido su herencia y sus orígenes: "lo que proponíamos en *Los Triálogos* era una poesía como conocimiento humano del subconsciente colectivo o del yo ancestral, que es ir más allá de la infancia personal para buscar "las infancias" de la especie como experiencia primitiva." ( Baeza Flores 1976:611)

El deseo de transformación del hombre y el mundo está en el espíritu de los juegos surrealistas y por tanto también en el ejemplo de las pláticas y en los triálogos; no se trata de formas poéticas exclusivamente. Los primeros surrealistas hablaban del grito del espíritu que se vuelve a sí mismo para superar sus trabas y de la palabra libertad como inspiración. La búsqueda de la

libertad no está exenta de desesperación por esa salida al otro lado o trasgresión de la norma, y el trílogo como sustitución del diálogo es una metáfora que sirve al imaginario indagatorio dentro de esa situación de ruptura.

Al mismo tiempo que se escribía la poesía a tres voces en los meses de julio y agosto, se celebró un nuevo experimento de creación colectiva; se trata de una conferencia a dos voces<sup>6</sup> que tuvo lugar en la capital dominicana el 14 de agosto de 1943 y fue protagonizada por Lebrón Saviñón y Baeza Flores; los dos autores se alternaban en sus intervenciones, exponiendo discursos paralelos sucesivos: Rilke-Eluard; Milosz- Desnos, Reverdy-Rimbaud; para terminar con una lectura conjunta.

El año 1943 fue muy pródigo en la literatura dominicana, ya que ese mismo año, en el mes de noviembre, se ensaya un nuevo modelo de creación colectiva, el *Movimiento Original Colectivo*, que genera un texto denominado en un subtítulo *Pláticas sorprendidas*. El texto se titula *Cielo del hombre eterno*<sup>7</sup> y lleva una nota preliminar en la que se explica que los seis temas propuestos deberían estar encabezados por Moreno Jimenes, pero que no

---

<sup>6</sup> Baeza Flores cuenta con detalle las circunstancias que rodearon esta conferencia y reflexiona sobre su originalidad recordando que Lorca y Neruda habían protagonizado una charla radiofónica a dos voces en Buenos Aires en la que hablaron de Rubén Darío ( Baeza Flores 1976:594)

<sup>7</sup> En el desarrollo del tema de la poesía leemos: "La poesía es la revelación intuitiva del universo en una presencia de eternidad sensible y luminosa. Cuando ella cobra voz se hace más amplia la acústica del mundo".Las palabras pertenecen a Franklin Mieses Burgos. Baeza Flores expone sobre el mismo tema:

"La poesía es lucha entre el lenguaje y la eternidad, entre Dos y las fieras sueltas del hombre, entre los ángeles de su infierno y los ángeles de su destino. La poesía devora al hombre en plena gracia. Una sola vida no es suficiente a la irrealidad de su sueño." (Baeza Flores 1976:631-632)

lo están porque el poeta está de viaje por el interior del país vendiendo sus cuadernillos poéticos. El texto será elaborado por siete poetas y fechado el 8 de noviembre y recoge intervenciones sobre la poesía, Dios, el amor, la vida, la muerte y la nada. Los participantes son, por orden de intervención: Franklin Mieses Burgos, Eugenio Fernández Granell, Carmen Natalia, Freddy Gatón Arce, Mariano Lebrón Saviñón, Alberto Baeza Flores y Manuel Llanes.

André Breton pasó fugazmente por Ciudad Trujillo en mayo de 1941<sup>8</sup>, después de haber estado en Martinica, camino del exilio en Nueva York; Eugenio Fernández Granell<sup>9</sup>, exiliado republicano español, le hará una entrevista que aparecerá en el diario *La Nación* del 21 de mayo de 1941. Las respuestas del francés exponen las ideas surrealistas sobre el mito colectivo y añade que este mito podrá realizarse en América, ya que Europa está sacudida por la guerra. El encuentro inició una relación de amistad y admiración que continuó materializándose en cartas hasta 1956. En 1946 Breton vuelve a Santo Domingo procedente de Tahití; es el día en que celebra su 50 aniversario, el 18 de febrero. En este viaje, reconocerá al pintor surrealista español entre los representantes del surrealismo americano. Granell le regalará un cuadro, *L'heure d'été*. Más tarde, el francés le escribirá para invitarlo a la exposición internacional surrealista de la Galería Maeght quedando asociado definitivamente al grupo de Breton<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> André Breton junto a su mujer y su hija, Pierre Mabille, Victor Serge y su hijo, y Anna Seghers huían de la guerra europea.

<sup>9</sup> E. F. Granell (1912-2001) había nacido en A Coruña. Cuando estalla de la guerra civil se coloca en el bando republicano, y en 1939 se exiliará en República Dominicana, luego pasará por Guatemala y Puerto Rico; para instalarse finalmente en Nueva York donde ejercerá como profesor de literatura en el Brooklyn College entre los años 1958 y 1985.

<sup>10</sup> En el año 2010, la Galería Guillermo de Osmá de Madrid presentó la exposición *Los Granell de Breton*, que incluía pintura y obra sobre papel y

Posteriormente aparecerá un dibujo de Granell en el número 4 de *Néon*, en noviembre de 1948.

La situación política en Santo Domingo lleva al pintor español a huir a Guatemala donde se propuso crear una revista llamada *Isla* con intención de difundir la actividad surrealista, pero en 1949, perseguido esta vez por un grupo de estalinistas, debe huir de nuevo y se instala en Puerto Rico, donde escribirá su obra *Isla Cofre Mítico*, publicada en 1951 en Puerto Rico, con la dedicatoria siguiente: "A Elisa y André Breton, en recuerdo de habernos conocido en una isla", el libro fue escrito bajo la inspiración del bretoniano *Martinica, encantadora de serpientes* que había ilustrado André Masson.

En 1952 tiene lugar en París un encuentro entre Granell, Breton y Péret. Ese año se organizará una exposición del pintor en la galería *L'Étoile Scelleé*. Granell regresará a Puerto Rico desde París por Nueva York, y allí se entrevistará con Marcel Duchamp, para el que Breton le había hecho una carta de recomendación.

En el año 1956 Eugenio Fernández Granell abandona Puerto Rico y se traslada a Nueva York, pero sigue manteniendo correspondencia con un compañero de la Universidad de Río Piedras, el filósofo chileno José Echeverría<sup>11</sup>, con el que mantiene una reflexión sobre la esencia del surrealismo.

---

epistolario entre los dos artistas. El catálogo de la exposición se introduce con un texto de Emmanuel Guigon y Georges Sebbag en el que se refieren detalles de la relación de admiración entre los dos surrealistas.

<sup>11</sup> José Echeverría (1913-1996) fue un filósofo chileno que ejerció la docencia en Río Piedras. Su obra se centra en la reflexión sobre filosofía de la conciencia, la filosofía del derecho y también, sustentada por un pensamiento marxista, la filosofía de la historia.

En una larga carta fechada el 23 de septiembre de 1956, el filósofo se muestra reticente ante la vigencia del surrealismo:

No ignoro los vínculos de amistad que Ud. tiene con el jefe de este movimiento. Pero, a la vez, recuerdo haberle escuchado que ya había pasado el momento de las “escuelas” y de los “ismos”, que era ahora el momento en que pintores y poetas hicieran su obra con los materiales acumulados.

Aunque admite la importancia del surrealismo en la historia por su “inolvidable lección de libertad”, por haber mostrado a los artistas las posibilidades de indagación en la superrealidad y se pregunta si no es contradictorio hacerlo perdurar como un escuela.

La respuesta de Granell, con fecha del 5 de octubre recoge esta denominación, “escuela”, y elabora a partir de ella su argumentación, en la que avanza algunas precisiones fundamentales sobre el surrealismo:

...no se me ocurriría nunca caracterizar el surrealismo como una escuela. De serlo no me interesaría nada (...) El surrealismo no pretendió nunca condicionar forma alguna de creación pictórica, ni se conformó nunca con la simple idea de establecer las normas para la cría propicia de pintores, escultores o poetas surrealistas. El mismo Breton dijo reiteradamente que dejará de ser surrealista tan pronto como otro movimiento denote su superioridad intelectual.

El pintor opone “movimiento” a “escuela” y afirma que no se ha producido ningún otro movimiento tan ambicioso “tan indefinible y tan amplio” y destaca su esencia poética y colectiva,

Recuerda que el surrealismo se define a través de tres propuestas sintetizadas en tres afirmaciones: la sentencia de Lautréamont, la poesía no debe ser hecha por uno sino por todos, la de Marx, transformar la vida, y la de Rimbaud, transformar al hombre.

Se necesita, además, “una rebeldía ilimitada, un inconformismo a lo conforme y una autoexigencia casi agotadora”. Y concluye una larga explicación afirmando que el surrealista ha de tener una conducta cercana al místico y ha de renunciar a los halagos convencionales, ha de imponerse ser mejor mediante la renuncia. Asegura que un pintor no es surrealista porque pinte de una cierta manera, sino que debe ser de esa manera, enlazando obra y vida y explica que no existe ningún canon para la creación surrealista:

...la pintura surrealista, como, en su más amplio sentido, la poesía surrealista, son una consecuencia directa e inevitable de una disposición espiritual previa, que entraña todas aquellas decisiones y conlleva todos los peligros. “Transformar la vida, transformar el hombre”, y ello, mediante la acción común, no la de uno. No encuentro hasta el presente, ninguna formulación más entusiasta ni más profundamente humana, de la suprema aspiración de un hombre de verdad.

Eugenio Granell se muestra muy firme en su explicación del surrealismo al afirmar que Breton y el surrealismo se desligan “de toda escuela o hábito”; sobre los jóvenes artistas portorriqueños dice que necesitarán tiempo para formarse y añade: “hace falta mucho coraje, mucha decisión y mucho entusiasmo (muchu bondad y sinceridad por consiguiente) para adoptar la resolución de ser lo que se quiere ser”.

Esta extensa carta de Granell a Echeverría es una declaración artística, pero también política y moral. Se refiere a una característica imprescindible en el individuo surrealista, la calidad humana --- Mi amistad hacia Breton se deriva, fundamentalmente, de su ejemplaridad humana --- que supone renunciar a los privilegios convencionales, a los premios y las dádivas y ser uno mismo, sin deudas de grupos o partidos. Granell recupera la idea de la sobriedad, de la renuncia para alcanzar el logro y establece una conexión en este punto entre San Juan de la Cruz y Santa Teresa con William Blake o Arthur Rimbaud. Insiste en la importancia de la conducta humana individual de una manera apasionada, oponiendo surrealismo y convencionalismo:

De ahí que no se pueda decir que un pintor es surrealista por el simple hecho de que pinte de tal o cual manera. Tiene, además, que ser de tal manera.”

“Que no existe tal cosa como una receta, o un método, o un canon para la creación pictórica surrealista. La pintura surrealista, como, en su más amplio sentido, la poesía surrealista, son una consecuencia directa e inevitable de una disposición espiritual que entraña todas aquellas decisiones y conlleva todos los peligros.

La aspiración irrenunciable del surrealismo que defiende Granell en esta carta es la que originó el grupo de *La poesía sorprendida*, pero es una aspiración que no caduca, intemporal, y su lectura hoy ratifica su verdad, es una actitud moral regeneradora del mundo político y artístico, que incorpora la búsqueda personal fuera de todo límite partidista, lejos de todo propósito que no sea la búsqueda misma. Por ello el pintor gallego defiende que el surrealismo es un arma útil en su momento histórico y lo entiende como “enérgico revulsivo contra el dejarse atrapar por la tela



de araña hecha al alimón por una sociedad caduca y cargada de tedio y por pretendidos organismos revolucionarios que ofrecen el paraíso con una mano mientras con los pies escarban la tumba.”

## BIBLIOGRAFÍA

BAEZA FLORES, Alberto. (1976) *La poesía dominicana en el siglo XX*, 4 vols.. Santiago, República Dominicana: Editorial Universidad Católica Madre y Maestra.

GATÓN ARCE, Fredy ed. (1988) *Publicaciones y opiniones de La Poesía Sorprendida*. San Pedro de Macorís, República Dominicana: Universidad Central del Este.

*La Poesía Sorprendida (números del I al XXI) (1943-1947)*. Santo Domingo. República Dominicana: Ediciones La Poesía Sorprendida.

*Los Granell de André Bretón. Catálogo de la exposición* (2010). Madrid, España: Guillermo de Osma Galería.

MATEO, Andrés. (1997) *Manifiestos literarios de la República Dominicana*. Santo Domingo, República Dominicana, Editora de Colores.

MORA SERRANO, Manuel (2011) *Postumismo y Vedrinismo. Primeras vanguardias dominicanas*. Santo Domingo, República Dominicana, Editora Nacional.

MORENO JIMENES, Domingo. Baeza Flores, Alberto. Lebrón Saviñón, Mariano. (2003) *Los Triálogos: poesía a tres voces*. Santo Domingo, República Dominicana: Ediciones Librería La Trinitaria.

## “EL HOMBRE VERDE”: POLÍTICA Y POÉTICA EN LAS COLABORACIONES DE EUGENIO GRANELL PARA LA POESÍA SORPRENDIDA.

Joaquín Lameiro Tenreiro\*

Universidade da Coruña

Durante su exilio en República Dominicana, el pintor, escritor y activista político Eugenio Fernández Granell (A Coruña, 1912 - Madrid, 2001) colabora en la fundación y el desarrollo de la revista *La Poesía Sorprendida* (1943 - 1947). Además de elaborar las viñetas de las portadas de los dieciséis primeros números, que se convirtieron en un icono de la publicación, Granell escribió varios textos ensayísticos, de ficción y de poesía en los que reflexiona, indaga y experimenta sobre las maneras en las que el arte puede ejercerse como una forma de modificación de la realidad. Partiendo de unos presupuestos declaradamente surrealistas, el autor esboza en estas piezas su particular síntesis de lo hispánico y lo americano, de la vanguardia artística y la política revolucionaria, en resumen, de todo aquello que se convertirá, a partir de entonces, en el sustrato común de su obra artística y literaria durante las siguientes cinco décadas.

---

\* Esta comunicación se enmarca en el conjunto de investigaciones realizadas para el proyecto de investigación competitivo *Eugenio Fernández Granell y la poesía en Hispanoamérica*, a cargo de la Dra. Eva Valcárcel y el Dr. Fernando Agrasar, financiado por la Secretaría Xeral de I+D+i de la Xunta de Galicia (INCITE09 104 308 PR. Trienio 2009-2011) y para el proyecto de investigación *Eugenio F. Granell: Literatura, Surrealismo y exilio*, financiado por el Programa de Becas de Investigación de la Diputación de A Coruña (2010-2011).

Esta comunicación propone un análisis transversal de estos textos, partiendo, por una parte, del contexto estético y ético en el que surgen y, por otra, de la posición particular –“marginal”– que Granell ocupa en ese contexto. La línea tangencial que nos permitirá cohesionar esta producción literaria, por lo demás bastante heterogénea, será el concepto del “hombre universal” pregonado por *La Poesía Sorprendida*, leído en conjunción con la figura del “hombre verde” que protagoniza una de las piezas más significativas de la producción de Granell para la revista.

Más allá de su labor como cofundador y codirector de *La Poesía Sorprendida*, lo que interesa a este trabajo es la posición de Granell respecto a las cuestiones de fondo de la revista y, en particular, su concepción de la ética de la estética y de las formas concretas de universalización del arte, de acuerdo con el lema definitorio del grupo de los sorprendidos: “la Poesía con el hombre universal”. Este posicionamiento se refleja ante todo en las colaboraciones con las que asiduamente participa en la revista.

La participación de Granell es, en cierto sentido, la más inmediatamente reconocible para el lector de *La Poesía Sorprendida*, pues él es el encargado de ilustrar el frontispicio de cada número con la característica viñeta que acompaña cada editorial. Esta viñeta llegó a ser tan representativa de la estética de la revista que, tras la ruptura de Granell con el grupo, *La Poesía Sorprendida* tuvo que enrolar a otro ilustrador para continuar respetando el formato de la publicación.<sup>1</sup> La viñeta de una figura femenina que abre el primer número se convertiría en la imagen misma de *La Poesía Sorprendida*, en su emblema y musa. Incluso Alberto Baeza Flores (1946, s.p.), tras abandonar República Dominicana e

---

1 Se trata del joven pintor dominicano Gilberto Hernández Ortega, que sustituye como viñetista a Granell a partir del número XVII.

instalarse en Cuba, le solicita con bastante urgencia nuevas viñetas a Granell para encabezar *La Poesía Sorprendida en Cuba*:

Al editar el número inicial de "La Poesía Sorprendida en Cuba", he escogido ya una viñeta tuya. Será el mejor símbolo que es allí donde sigue viviendo, también, la poesía sorprendida, entendiéndolo que ustedes podrían seguir con ediciones y la revista allá. Mucho te debemos todos, yo en particular: una amistad, un ejemplo, una laboriosidad aprendida de ti, y un desvelo muy grande por nuestra revista común.

Pero además de esta aportación plástica, completada con un dibujo titulado "Poesía Sorprendida", en el que se retoma la figura de la mujer como símbolo de la poesía,<sup>2</sup> es especialmente interesante la contribución que Granell hace a la revista en forma de textos poéticos y ensayísticos. En total, estos textos suman un total de siete: cuatro textos de carácter poético y tres breves ensayos.

Comenzaremos por estos últimos, pues, aunque los tres se refieren a las artes plásticas, son explicativos de la manera en que Granell comprendía, por aquel entonces, la labor estética en términos generales.

El primer ensayo aparece en el número III de *La Poesía Sorprendida*, y es el primer texto que Granell publica en ella. Se titula

---

2 Dibujo en tinta aparecido en el número XIII, el del primer aniversario de la revista. Representa varias figuras femeninas y animales. El centro de la ilustración está ocupado por una mujer desnuda, que lee recostada sobre su pecho, a su alrededor proliferan animales marinos, las figuras de un caballo y una mujer que se imbrican una en la otra e incluso criaturas mixtas, entre lo humano y el objeto.

“Arte, artistas y contables” y tiene una extensión de una página (1988a, p. 28). El tema central es la denuncia de la parcialidad del arte “realista” y la impostura que supone pretender que el arte copie la naturaleza. El desarrollo del tema no es demasiado novedoso, y esgrime los argumentos que las Vanguardias Históricas, desde el cubismo, venían utilizando para desligarse del arte mimético. Aunque el texto se refiere de manera más explícita a la pintura, se puede advertir fácilmente que la postura de Granell trasciende la “especialidad” (sobre esto escribiré en otro de los ensayos) y se dirige a la actividad de todo artista. Particularmente interesante, por la manera eminentemente visual de plantear el concepto, es el siguiente pasaje:

El arte realista se simboliza en el “puzzle” mejor que en nada más. Consiste precisamente en eso: en colocar al lado de un trocito de verdad convencional otro pedacito de verdad igualmente convencional.

Así resulta el todo parcial de la escena convenida. “Todo parcial”, porque lo real sería el todo total, es decir, un sueño; es decir, una irrealidad. Como el todo total es imposible el arte realista se contenta con la descuartización de la naturaleza mediante la superchería de su reproducción disminuída y fragmentada. El arte realista sería valiente si esta descuartización la realizase en realidad.

El artista sueña, no echa cuentas.

El artista inventa, no calcula.

El artista abre su camino lanzándose como una flecha y cierra su órbita arremetiendo con el ímpetu de un bisonte sideral.

Lo más interesante de este planteamiento es que, partiendo de la crítica cubista al arte mimético, del que se señala que es una reproducción infiel de la realidad por cuanto, al basarse en la ilusión de perspectiva introducida por los artistas renacentistas, representa el objeto desde un punto de vista y niega todos los demás, Granell deriva hacia una aplicación surrealista de esta teoría. Ya no le importa tanto el asunto de la perspectiva como manipulación de la imagen del objeto, sino la irrepresentabilidad de la propia imagen de lo real. La única forma de ser real en el arte es haciendo un arte irreal, porque solo en la potencia de lo imposible se puede conciliar la acción reducida del artista con la irreductibilidad intrínseca de lo real. Por ello, en una posición muy semejante a la del Creacionismo de Vicente Huidobro, el artista no puede sino *crear* su propia realidad, que será irreal respecto al mundo de los objetos, pero será total en cuanto a sí misma. La irrealidad como acto realizable se postula entonces, con un acento inequívocamente surrealista, como el acto de soñar.

El siguiente texto ensayístico se publica en el número XII, es algo más extenso que el anterior y, bajo el título de "Pintor de colores, pintor especialista, pintor de prodigios", profundiza de manera más original en la naturaleza de la creación pictórica. Para Granell, la pintura se define respecto de las otras artes como forma estética del color. Esto quiere decir que a la pintura, como proceso creativo, no le interesa demasiado el color como material objetivo, sino como idea o, más exactamente, como intuición o experiencia estética subjetiva:

Los colores del pintor son fruto de intuiciones espontáneas y de hondas, largas, místicas reflexiones.

El color no está en el tubo ni en los ojos. Está en el cerebro. Por eso cuando se combate la pintura por *cerebral* se comete la torpe-

za de combatir a Hieronymus Bosch, al Greco, a Velázquez y a Goya.

¿No es asombroso que de la complicada mecánica del cerebro hayan surgido esas ciclópeas complicaciones cerebrales que son “Las tentaciones de San Antonio”, “San Mauricio”, “Las Meninas” y “La peregrinación a la fuente milagrosa de San Isidoro”? (Complicaciones cerebrales no en la anécdota, sino en la urdidumbre de colores a que aquella sirve de punto de partida). (1988g, p. 160)

Adviértase que, si hablamos del color como idea antes que como materia (Granell, de hecho, evita el término “idea”) no lo hacemos en el sentido platónico de modelo absoluto y universal, sino queriendo indicar que se trata de una operación o proceso mental, “cerebral”, y, en este sentido, la visión de Granell es esencialmente materialista. El autor llega más lejos, hasta el punto de relegar al cuadro como objeto a una posición de mero indicio terminal del proceso intuitivo del pintor:

Por mucho que se diga, la verdad es que entre el cuadro pensado y el cuadro realizado apenas hay otra cosa que diferencias secundarias, no superiores en importancia a la calidad de los pinceles o a la longitud del brazo del pintor.

Hoy se puede pintar “Las Meninas”. Basta copiar el cuadro. Lo difícil es pensar, como Picasso, su equivalencia: “Las señoritas de Avignon”, por ejemplo. (La técnica puede repetirse. Es el espíritu lo que la técnica no puede reemplazar). (1988g, p. 160)

Dejando aparte el hecho, un tanto asombroso, de que Granell le adelante en trece años a Picasso sus *Interpretaciones de las Meninas* (1957), el ejemplo de *Las señoritas de Avignon* es, tal vez, más revelador, en el sentido en el que, precisamente, es la anécdota lo que se ha anulado en el desplazamiento de un cuadro a otro, manteniéndose solo *la idea del cuadro*, que, en el cerebro de Picasso no puede, evidentemente, formarse de la misma manera que en el de Velázquez.

En el fondo, esta separación tan neta entre el proceso de concepción mental del cuadro y su realización técnica es bastante discutible, si entendemos que la técnica no es un elemento terminal, por mucho que sea exclusivamente instrumental, cuando, durante el acto creativo (y también durante la contemplación estética, que tiene sus propias técnicas) la técnica funciona como una conexión de retroalimentación para la operación mental: del mismo modo que el pensar el cuadro modifica la aplicación de la técnica sobre el lienzo, esta propia aplicación (que se hace de manera temporal y secuenciada, por mucho que el cuadro, como producto, sea un objeto estático) provoca a su vez cambios en la manera de pensar el cuadro. La separación entre pensamiento y acto, entre idea del cuadro y ejecución técnica o contemplación metódica, no es tan clara como Granell aquí lo pretende, y, en última instancia, conduciría a un idealismo que sería especialmente ingrato para el propio autor.

Lo que debemos tener en cuenta es que, en el contexto de *La Poesía Sorprendida*, toda habla ha de ser un movimiento de resistencia; el ensayo artístico no se concibe aquí como debate sino como combate. La expresión de los "sorprendidos" tiene siempre un acento violento, fundamentalista, porque la realidad con la que se encaran así lo demanda. Una breve reflexión sobre el color en pintura debe poder devenir acto poético, y para ello



es necesario “sorprender” la poesía que se oculta en el texto, aunque para esto haya que violentarla.

Pero no es menos cierto que la importancia del color (y de la textura) en la obra pictórica de Granell es fundamental, y la técnica vehicula cada vez más, a medida que su obra madura, un puro movimiento de intensidades “cerebrales”. Esto es especialmente palpable en la etapa de los “paisajes mágicos”, como el propio artista denomina a una serie de cuadros,<sup>3</sup> realizados a finales de la década de 1950, en los que las figuras se desdibujan y pasan a formar un todo con el paisaje que, a su vez, se transforma en personaje. Existen ciertas coincidencias en la teoría sobre el color que Granell expone en este ensayo y el análisis que de los “paisajes mágicos” hace Emmanuel Guigon (2003, p. 23):

Pues es un mundo sorprendentemente cristalizado el que presentan los cuadros de Granell, preservando en sus innumerables facetas y en los prismas que lo componen esa luz infusa que estamos tentados de atribuirle al despliegue de los puntos-fuego de la materia en fusión. Lo real se resume en ellos en los movimientos sencillos de la hoguera, a sus nervaduras y a sus grafismos nudosos disimulados bajo la corteza del globo terráqueo. Como en Heráclito, “el mar es la materia, el fuego es la simiente”. Fuego, sonrisa de lo indivisible entre cielo y tierra. No estalla, se concentra, se parapeta, se desparrama en profundidad. Adopta

---

3 Dice Granell: “A ese tipo de cuadros yo los llamé siempre *Paisajes mágicos*. Yo los asociaba con reminiscencias de los cuentos infantiles, donde hay paisajes mágicos. Hay una mutación constante de esos paisajes, que crecen o decrecen dentro del cuento, que se transforman en otra cosa; de repente son cabezas humanas... Esos cuentos son mágicos, siempre, y esos procesos de transformación te quedan, no los puedes guardar para ti, son parte de ti mismo. [...] Hay algo en esos cuadros que a mí me parece como si recogieran un instante de un momento de creación.” (Ruiz, 2003, p. 47).

alrededor sus galas ígneas. Aquí todo tiembla, todo brota, todo es indivisible en lugar de entumecerse. El orden larval se cumple hasta su vocación extrema. Sube, despunta su perfil apenas desprendido de la alfombra vegetal. Todo está en pie, tenso contra el cielo. Todo se impacienta, todo se empurpura y se hunde en una suerte de vulcanización mental o de catástrofe perpetua del sentido.

Esta “vulcanización mental” o vaciamiento, más que del sentido, del significado de la materia pictórica que deja paso a un sentido “en bruto”, que rechaza la codificación de la técnica (aunque no puede realizarse sin ella), esos colores del cerebro apelan siempre a una interpretación en clave de potencia, de energía a punto de devenir materia o, al revés, de materia que se desintegra en energía. De ahí el ansia granelliana por la mutación y la transformación constantes del material pictórico, como forma mágica de superación de los límites. Y ahí, de nuevo, encontramos a la Poesía con el Hombre Universal.

No es de extrañar, por tanto, que, al igual que en el primer ensayo criticaba a los “artistas contables”, ahora denueste a los “pintores especialistas”, aquellos que se limitan a repetir la operación técnica que los lleva a producir el mismo cuadro en todos sus cuadros y que, por el contrario, apunte hacia una metamorfosis del propio pintor en pintura:

Pintor máximo sería el metamorfoseado en pintura. Su desencanto (angustia) y su encanto (angustia) consiste en pintar lo prodigioso sin ser él mismo un prodigio – sino sólo un hombre.

Hombre, el pintor, que tal vez intuye su metamorfosis en algo acaso contenido en sus cuadros. (Eugenio Fernández Granell, 1988g, p. 161)

El último de los tres textos ensayísticos que Granell redacta para *La Poesía Sorprendida* aparece en el número XV y condensa de manera profunda algunas de las ideas de los otros dos. Se trata de un Homenaje a Picasso, y lleva por título “Del Escorial a Guernica”. Se abre y se cierra, precisamente, con una asociación polisémica entre el Monasterio del Escorial y el *Guernica* de Picasso, basada en el trasvase de sentidos entre una y otra obra. La parrilla del Escorial supone para Granell el antecedente primitivo del cubismo, y el toro del *Guernica* es la parrilla de San Lorenzo, en tanto “símbolo pétreo” y “portentoso retrato del tormento de España” (1988d, p. 263). Por medio de esta asociación elíptica, Granell incide una vez más en el principal postulado de los “sorprendidos”: la universalidad a través del arte. La comparación tan extrema (aunque, en cierto modo, es asimilable a la de Velázquez y Picasso que veíamos en el texto precedente, por lo menos en lo que se refiere a la distancia histórica) propicia una digresión que nos interesa mucho, por lo que tiene de revelador sobre la condición de artista exiliado de Granell:

El salto de El Greco a Cézanne y de Cézanne a Picas[s]o es sólo aparente. Más bien se trata de una sucesión legítima. El Greco, un griego desterrado en España; Cézanne, más italiano que francés; Picasso, un español desterrado en Francia. La aventura de la vida del artista contiene en gran parte aquello de “dame un punto de apoyo fuera de la tierra y detendré la marcha del mundo”. Pero los artistas, penetrando el secreto del mundo a esa distancia, en vez de detenerlo le imprimen nuevo impulso.

Sólo se arraiga, se fecunda y se crea cuando de algún modo se sintió la desazón del desarraigo. Si el proceso creador se detuviese un mínimo instante – y una forma de la detención es la repetición – sería el fin. Todo explotaría irremisiblemente al simple

contacto de lo que es consigo mismo, tal cual es. (Si soportó Narciso la contemplación de su imagen fué por no tratarse de su imagen auténtica, sino de aquella otra que las aguas le mostraban). (1988d, p. 262)

La potencia de lo irreal, esa energía cerebral del color se revela en este pasaje en sus causas humanas. Toda energía proviene de una tensión entre dos elementos; para el sujeto, la experiencia artística se desencadena como la corriente eléctrica que provoca la fricción entre el deseo y la necesidad. El desarraigo, como distanciamiento de sí, provoca en el sujeto la conciencia del arraigo. Y es este desfase entre necesidad y deseo el que conduce al sujeto a la síntesis imposible de la creación (y de la contemplación) artísticas. He aquí la importancia de la experiencia del exilio para Granell, que lo lleva a vislumbrar la concepción de su "vida en el arte". En tierra de nadie, el Hombre Universal encuentra en sí su propia tierra. A partir de la conciencia de esta síntesis entre deseo y necesidad en el arte, el autor profundiza en su reflexión sobre la naturaleza del color:

La importancia del gris en la pintura proviene de su liberación de ser sólo negro o sólo blanco. El gris es fruto de la colaboración inicial de uno y otro, con la ventaja de resultar en uno más. Negro, blanco, y gris forman la Santísima Trinidad de la pintura. Luego viene la corte celestial de los demás colores. (1988d, p. 262)

Y, un poco más adelante:

Si hay algún intento de representación en el arte es sólo el intento de representar los orígenes; es decir, de adivinar el fin.

No hay más que símbolos. Se piensa en el amor y el resultado es una mujer. Se piensa en la mujer y el resultado es el amor.

Un cuadro sólo es tal si simboliza en colores. (1988d, pp. 262-263)

Si este texto ofrece ya una clave para desentrañar el hermetismo en el que se encierra el misterio de la poesía, sorprendida de sí misma y esperando ser sorprendida por el hombre, como una tensión irresoluble entre el sujeto y su imagen, Granell llevará verdaderamente a la práctica este asedio de la sorpresa en sus textos poéticos. Comenzaremos por el último de los que publica en *La Poesía Sorprendida*, en el número siguiente al de "Del Escorial a Guernica", el XVI que será, además, el último en el que participe. Tal vez por ello, en una jugada del azar objetivo, le corresponde a él la redacción del frontispicio poético, al que une su habitual viñeta. La prosa es breve, pero de gran intensidad. Al igual que en sus cuadros, el paisaje plástico y las figuras estáticas, a punto de estallar en movimiento y desintegrarse de esta "Nube de garzas" condensa la carga eléctrica, gris y metálica como el Escorial y el *Guernica*, de la tempestad que se intuye:

Las garzas quedaron fijas contra la arrugada vibración del aire.

El Choque de lo inmóvil con la marisma de lo eterno metalizó el ambiente.

Las garzas – huecas, antiguas, de hierro colado, virutaje de acero, rellenas de oquedad medieval –, las garzas.

Grises – arneses que fueron de hipógrifos violentos, armaduras golpeadas de caballeros muertos –, grises.

Nube de viejísimo metal eran las garzas. Lo sonoro, vibrátil, lumínico, brotó de las reseca garzas en hilos de alambre.

Dura violencia de troquel se hicieron el canto, el color y la vida de las garzas.

Entre el cielo y el río – planchas rígidas – se aplastó el movimiento.

El moho y el orín, semidioses póstumos, lloraron gotas de acero cromado bajo la quietud ferruginosa de las garzas. (1988f, p. 269)

El instante previo al estallido del canto y del color niega ese estallido; la posibilidad de liberación queda aplastada entre las “planchas rígidas” del cielo y el río, como la imagen de Narciso en el agua, que, ya sabemos, no era su imagen, sino la que el agua le devolvía. El desfase entre el deseo, que es movimiento, y la necesidad, que es la postergación eterna de ese movimiento, convoca a la muerte. El pasado gris, liberado del ser solo negro o solo blanco, lleno de reverberaciones en su oquedad de armadura medieval, se hace presente con todo su peso. “Si el proceso creador se detuviese un mínimo instante – y una forma de la detención es la repetición – sería el fin. Todo explotaría irremisiblemente al simple contacto de lo que es consigo mismo, tal cual es.”

Esta materialidad estática y vibrante de tensión es una constante en los textos poéticos que Granell publica en *La Poesía Sorprendida*. Si bien creo que en “Nube de garzas” alcanza su momento más brillante, situándose justo bajo el umbral del deseo, es ya notable en el primero de los textos publicados, el único cuya distribución tipográfica atiende a lo que podríamos considerar “versos”. Se titula “Cisterna, estrella fugaz”, adelantando

en este título el poder asociativo de los símbolos del que se hablaba en “Del Escorial a Guernica” y que tendrá su plasmación más cabal en el prodigioso ensayo profético que es *Isla, cofre mítico* (1951). La imagen más poderosa del poema es, precisamente, la que propicia la ambigüedad del agua en la cisterna, protegida y estancada a la vez, misteriosa y deseada, delicada y fugaz como la poesía:

Caja de resonancias metálicas del agua en reposo.

Prisión y sueño del agua.

Azul gris del cielo enterrado. Fábrica oscura de luz jamás nacida. Verde humedad vegetal. Muerte sin peces, modestia sin burbujas, escasez sin horizontes; cuadrada limitación sin puntos cardinales ni rumbos de aventura.

[...]

Y también el último agujero.

Le dernier trou.

O derradeiro burato. (No sé cómo habrá que decirlo en lengua egipcia).

Pero la cisterna fué el último de todos. Fué el último agujero.

Después del polvo, los ratones, el olvido, la tristeza.

Simplemente, el último.

[...]

La Cisterna fué puerta de entrada al museo del orbe.

Otra larga columna de caos viajando el firmamento.

Brillando en resplandores de fuego inexistente que sólo destelleaba al contacto de lo ausente.

Ya no había cisternas.

Pero sí cálculo infinitesimal, coordenadas, trigonometría y tablas de logaritmos, criadas estupendas y algún falso milagro.

Otra estrella fugaz, otra, estrella cisterna, cisternaestrella. (1988c, p. 52)

La tensión entre lo estático (la cisterna) y lo dinámico (la estrella fugaz) adquiere ahora un tono coloquial, por momentos humorístico, pero su desgarramiento sigue haciéndose sentir. La superposición de imágenes concretas, casi podríamos decir de "objetos" léxicos, acentúa la plasticidad espacial del poema que, además, desarrolla una mínima estructura narrativa. El sujeto se debate entre una situación estática pero preciosa, la del agua estancada, retenida para él en la cisterna, y el ansia del desarraigo, del exilio. Finalmente, la cisterna, convertida en estrella, se pierde para siempre, pero su estela permanece infinita como "otra larga columna de caos viajando el firmamento". Es entonces, con la visión del desarraigo, que el sujeto toma conciencia del arraigo y el poema surge como síntesis conciliadora: "estrella fugaz, cisternaestrella".

El sentido del exilio que alberga este poema se clarifica si lo desplegamos en la cartografía de la experiencia vital. El estanque o la cisterna, como aquellos "paisajes mágicos", desaparecen con la infancia, y del destierro de la infancia nace el habla nostálgica de la memoria, como síntesis de los tiempos del hombre. La



siguiente declaración de Granell resulta reveladora en este aspecto:

En *Acantilado de lagunas*, hay lagunas que se descuelgan, porque recordé lagunas en ese Bosque de la Condesa [en Santiago de Compostela, durante su infancia]. Y también aparecen las aguas muertas, las aguas estancadas de las grandes cisternas que había en las antiguas estaciones de ferrocarril. Yo me quedaba perplejo, asombrado, viendo el agua de las lagunas, las olas, las aguas muertas... o el fuego. Siempre cambiantes, sin cansar nunca, unas veces con espejos e irisaciones, detenidas otras. Esas aguas muertas eran lagunas mágicas para mí. Y la pincelada deja de ser como escamas. (Ruiz, 2003, p. 48)

El frontispicio publicado en el número X de la revista, titulado “Revelación del marinero”, indaga de otro modo la naturaleza compartida del agua y la poesía. Perdido en el mar libre, sin fronteras, en el desarraigo absoluto, el marinero siente – y esta es su revelación – que la posibilidad de reencuentro ha quedado anulada por la infinita distancia. Al igual que el pintor metamorfoseado en pintura del que Granell hablaba en “Pintor de colores, pintor especialista, pintor de prodigios”, el marinero es el poeta perdido en su propio prodigio, atónito ante el deslumbramiento místico de la poesía en que deviene, extraviado de su propia identidad:

Soy la única ausencia – dijo el marinero. Al levantarse la ingravida cubierta del océano, como frágil telón de teatrillo de barrio o como colcha cortina del teatro del amor, se ve claramente que el mar es una hipótesis; sin fondos insondables, barrocas madrèporas ni encaje entumecido de náufragos verdes.

Mi jersey grasiento, salitroso, a rayas, resume el misterio inventado del mar, fingido misterio necesario al hombre. (1988h, p. 133)

Tal vez en esta última frase se acerque Granell más que nunca al misterio de la Poesía Sorprendida: “misterio inventado”, “fingido misterio necesario al hombre”. La poesía como artificio no deja de ser consustancial al ser humano; aun como herramienta, está soldada a su existencia, porque es la materialización de su deseo, el éxodo del desterrado y el retorno del pródigo. El misterio de la poesía es su mismidad. Desvelada de su habla sin sentido, solo queda el hueco de ese sinsentido.

Del mismo modo utilizará Granell el símbolo de la casa en el último texto que nos queda por analizar, “Ciclón doméstico”, publicado como frontispicio del número VI de *La Poesía Sorprendida*. Este “ciclón doméstico” presenta una curiosidad única en la historia de la publicación de la revista; curiosidad por lo demás perfectamente comprensible si la observamos como una manifestación del azar objetivo surrealista: existen “dos números VI”, que solo se diferencian en la orientación de la viñeta de Granell. Probablemente, debido a un error de composición, parte de la tirada se hizo con la viñeta girada noventa grados en el sentido de las agujas del reloj y, cuando el impresor se percató, corrigió la colocación para el resto de la tirada. Pero no deja de ser llamativo que sea, precisamente, sobre este “Ciclón doméstico” que la viñeta perdió su orientación por única vez.

Por lo demás, el texto, muy breve, se apoya en el humorismo de lo absurdo para retratar, una vez más, la oposición entre el deseo que puja por exteriorizarse y la necesidad del refugio bajo la forma de la casa:

En el rincón del dormitorio se generó el ciclón doméstico. no se esperaba que un ciclón, por muy doméstico que fuese, pudiera originarse allí en el apartado rincón. Las patas de la cama se levantaron impulsadas por el viento. luego, el ciclón sacudió la almohada, hizo volar las sábanas, la bombilla se hizo añicos al golpearla contra el techo, en donde quedaron colgando pedazos muy débiles de luz artificial. Todo salió por la ventana, abierta con estrépito: Ciclón, patas de la cama, almohada, pedacitos de luz y hasta las sábanas.

Cuando ya fuera – en la calle –, cuando ya estaba en la calle, se vio que todo era mentira y que, por serlo, nada había allí: ni calle, ni ciclón ni nada.

En el rincón del dormitorio se hacía más espesa la penumbra y las patas de la cama continuaban firmes, hincadas en el suelo, sosteniendo el peso de múltiples sueños y de oscuridades de infinitas noches. (1988b, p. 73)

La connotación, bastante explícita, al clímax sexual, contribuye, por una parte, a fomentar el espíritu humorístico del relato (así lo podemos considerar dadas sus características narrativas) a través de la hipérbole, pero, por otra parte, establece un espacio de ambigüedad respecto a la interpretación de la creación artística. El clímax sexual, como realización del encuentro pleno entre el yo y el otro, sustenta el símbolo de la plenitud por medio de la síntesis. El encuentro sorpresivo del hombre con la poesía (que, como ya hemos visto, es representada casi siempre como una mujer por los “sorprendidos”) es, en sentido pleno, el reencuentro de la subjetividad edénica escindida, el rito que permite el paso a la “otra orilla” del sí, tal y como lo propone Octavio Paz, a

la unión del yo consciente con su doble oscurecido por la máscara de la Historia.

Si *La Poesía Sorprendida* es eso, o por lo menos puede serlo, el desenmascaramiento del hombre histórico que se reconoce en el hombre universal, entonces el cuento que Granell publica en un cuaderno de *Las Ediciones de la Poesía Sorprendida*, en mayo de 1944, titulado "El hombre verde",<sup>4</sup> cobra un sentido más allá de la anécdota fantástica y de la inquietud de lo sobrenatural con la que juega su tono, entre serio y jocoso. El hombre verde, que entra como un ciclón en la casa de la pareja protagonista (pero entra, no sale) es el símbolo de ese hombre universal que vuelve a la casa de la poesía, mendigando su alimento:

El hombre verde juntó sus manos y mi mujer y yo pudimos ver que su inmovilidad no era completa, porque sus rodillas temblaban. El hombre verde nos miró. Nos miró sin mirada. Porque no tenía rostro, ni ojos. No tenía retina, carecía de facciones, era opaco, estaba apagado. Era una mirada especial, la suya. Mirada propia de hombre verde de la noche, aparecido al final de un inesperado embiste del viento perdido.

No tenía rostro; ni boca, ni orejas, ni tetillas, ni sobacos. no tenía nada de hombre y sin embargo era un hombre. Pero era un hombre verde. Un hombre verde que lloraba paisajes molidos, de ceniza cuyo polvo caía en tenue rumor distante, más allá de la línea bien trazada del horizonte que divide el mundo en dos.

Entre su llanto dijo así:

—Al pasar por aquí (no pasaba, había venido), viluz y por eso llamé (no había luz, la luz estaba apagada). Gracias por haberme

---

4 En realidad, el cuaderno, titulado *El hombre verde*, contiene dos relatos: "El hombre verde" y "La moldura".

dejado entrar (no lo dejamos entrar, él entró). No sé a dónde ir en una noche como esta (era, por lo demás, una noche como muchas otras). No tengo alimentos para mí 8no tenía boca, no, no tenía boca). No tengo nada que dar a mis hijos (no tenía sexo). Soy pobre (era verde, verde). Vago mi soledad por el mundo (era verde).

Mi mujer lloraba. Yo no quería llorar.

El hombre verde imploró:

—Carezco de todo. ¡Denme algo! (1988e, pp. 431-432)

El hombre universal es el hombre verde; el hombre que, sin tener nada de hombre, es hombre. Aquel que no tiene nada más que la potencia del ser, la esperanza “(era verde, verde)” de que el hombre corriente, el que sin ser prodigioso pinta prodigios, lo aloje en su casa, que es la casa del tiempo, la casa del aquí y el ahora, de todos los aquí y ahora. El hombre universal, que es la poesía sorprendida, no es pobre, sino verde; que es como decir que no es nada, salvo el poder serlo todo. Por eso vuelve a casa, como un padre pródigo; inocente y honesto, para pedir a sus hijos que le den algo, aunque sea alimento para sus hijos. Para Granell, el encuentro con la sorpresa de la poesía es el encuentro con el hombre verde; la reunión en el exilio, auspiciado por el signo del trópico, del hombre desarraigado con su arraigo. El hombre verde no es otra cosa que verde; en la mano del hombre universal, el de aquí y ahora, está la posibilidad de dotar de sentido al color, de pintar el mundo a su imagen y semejanza.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

BAEZA FLORES, Alberto (1946) "Carta a Eugenio F. Granell, con fecha del 20 de julio de 1946", Fondos de la Biblioteca de la Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela, s.p.

FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio (1988a), "Arte, artistas y contables", en Freddy Gatón Arce (ed. e introducción), *Publicaciones y opiniones de La Poesía Sorprendida*, San Pedro de Macorís (República Dominicana), Ediciones de la Universidad Central del Este, p. 28.

\_\_\_\_\_ (1988b), "Ciclón doméstico", en Freddy Gatón Arce (ed. e introducción), *Publicaciones y opiniones de La Poesía Sorprendida*, ed. cit., p. 73.

\_\_\_\_\_ (1988c), "Cisterna, estrella fugaz", en Freddy Gatón Arce (ed. e introducción), *Publicaciones y opiniones de La Poesía Sorprendida*, ed. cit., p. 52.

\_\_\_\_\_ (1988d), "Del Escorial a Guernica", en Freddy Gatón Arce (ed. e introducción), *Publicaciones y opiniones de La Poesía Sorprendida*, ed. cit., pp. 262-263.

\_\_\_\_\_ (1988e), *El hombre verde*, en Freddy Gatón Arce (ed. e introducción), *Publicaciones y opiniones de La Poesía Sorprendida*, ed. cit., pp. 428-436.

\_\_\_\_\_ (1951), *Isla cofre mítico*, con dibujos del autor, Puerto Rico, Editorial Caribe.

\_\_\_\_\_ (1988f), "Nube de garzas", en Freddy Gatón Arce (ed. e introducción), *Publicaciones y opiniones de La Poesía Sorprendida*, ed. cit., p. 269.

\_\_\_\_\_ (1988g), "Pintor de colores, pintor especialista, pintor de prodigios", en Freddy Gatón Arce (ed. e introducción), *Publicaciones y opiniones de La Poesía Sorprendida*, ed. cit., pp. 160-161.

\_\_\_\_\_ (1988h), "Revelación del marinero", en Freddy Gatón Arce (ed. e introducción), *Publicaciones y opiniones de La Poesía Sorprendida*, ed. cit., p. 133.

GUIGON, Emmanuel (2003) "Eugenio Granell y su mundo", en *Eugenio Fernández Granell* [catálogo de exposición] Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores-Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas / SEACEX. El ensayo es una reedición de íd. (1990) "Pequeña guía del planeta de Granell para uso de los paseantes", en el catálogo de la exposición *Eugenio Granell, islas y brasas* [catálogo de exposición], Teruel, Museo de Teruel.

RUIZ, Javier (2003), "El antropólogo de su memoria" [Entrevista realizada a Eugenio Granell en 1993], en *Eugenio Fernández Granell* [catálogo de exposición], ed. cit.

## LA HERENCIA ESTÉTICA EN LA POESÍA SORPRENDIDA

Raquel Bra Núñez

Universidade da Coruña

Cada número publicado de la revista dominicana *La poesía sorprendida*<sup>1</sup> cuenta en su parte final con un apartado, no de creación artística, sino de temática miscelánea, que abarca desde reflexiones pseudo-ensayísticas, crítica literaria, aclaraciones acerca de la publicación de la revista, etc., hasta noticias de índole cultural y necrológicas. En la edición que hemos realizado desde nuestro grupo de investigación, se han incluido algunos de los textos que de forma clara configuran un corpus que, junto a los frontispicios que inician cada número, conforman la base teórica, tanto ideológica como artística, sobre la que se sostiene el grupo La Poesía Sorprendida<sup>2</sup>. “Poesía con el hombre universal” es su consigna. En esta comunicación analizaré los textos de LPS en los que queda patente la postura del grupo respecto a esta concepción universalista en la que el sentido de la herencia, estética y literaria, cobra especial relevancia, sobre todo al contraponer la postura del grupo con la defendida por otras personalidades contemporáneas de la literatura dominicana como Contín Aybar e Incháustegui Cabral o el grupo de los Postumistas.

---

<sup>1</sup> Hemos utilizado para nuestro estudio la edición facsimilar de la revista realizada Freddy Gatón Arce para la Universidad Central del Este de la República Dominicana en 1988.

<sup>2</sup> Utilizaremos en nuestras referencias las siglas LPS, tanto para el grupo como para la revista.



Arranca la publicación de *LPS* en octubre de 1943 con un número inaugural en el que se sientan las bases teóricas del grupo. En dos breves párrafos se condensan, a modo de manifiesto, las principales ideas que guían al grupo y que serán los cimientos sobre los cuales se sustentarán otros editoriales. “Estamos por una poesía nacional nutrida en la universal” (1988, p.8). *LPS* reclama una renovación en la poesía dominicana del momento que no deje a un lado ni a otras culturas, ni a otras épocas. Esta doble vertiente de lo universal, la espacial y la temporal, tendrá su reflejo en la revista al dar cabida en ella a autores de diversos países y corrientes y a autores significativos del pasado que ellos consideran vivos, guías, precursores, eternos, en la sección bien llamada “Pasado del presente”: “Con lo clásico de ayer, de hoy y de mañana” (1988, p.8), declaran.

Asimismo, defienden una “creación sin límite” (1988, p.8) y un “hombre universal, secreto, solitario e íntimo, creador, siempre” (1988, p.8). El poeta siempre está trabajando, siempre está creando, abierto a otras tendencias, reflexivo y crítico. En el último párrafo del editorial “Poesía dirigida y poesía de la comarca” del número XI encontramos esta otra cita esclarecedora acerca de la labor del poeta: “La improvisación continúa siendo uno de los enemigos del verdadero poeta, tan enemigo como la superficialidad y el desganado cultivo de la zona interior” (1988, p. 155).

Tras este pseudo-manifiesto programático, el siguiente editorial de relevancia es “Presencia creadora de los poetas surrealistas chilenos” del número VII. Este texto viene a ser demostración de la actitud abierta del grupo a otras manifestaciones y tendencias literarias internacionales. Al igual que el editorial dedicado a Pedro Salinas con motivo de la visita del poeta español en el número IX, al que reconocen como poeta, maestro y compañero. *LPS* se hace eco de las obras de algunos de los autores del movimiento surrealista chileno “Mandrágora” y resaltan

algunas de las posturas ideológicas y artísticas en las que ambos coinciden, como por ejemplo la búsqueda continua de “una poesía sin fronteras en el hombre pleno” (1988, p. 107), o la inevitable desaparición de la dualidad “formada entre el instinto y la razón, pudiendo el hombre entonces hablar, por primera vez de la libertad” (1988, p. 107).

Si en este editorial dedicado a los poetas surrealistas chilenos acarician la vertiente espacial de la universalidad, en el número VIII desarrollarán la vertiente temporal al hablar del concepto de “herencia viva” que tantas veces aparecerá nombrado en la revista. En síntesis, herencia viva sería el conjunto de obras que ayudan al hombre a vivir, frente a una “herencia para cadáveres” (1988, p. 119) que está constituida por las obras que el hombre debe simplemente respetar como por mandato divino y que llevan al anquilosamiento cultural.

La reflexión acerca del “Sentido de la herencia” se produce a raíz de la publicación de tres libros casi simultáneos que estudian a Gastón F. Deligne. Este interés por el poeta dominicano podría responder a una valoración del pasado poético, pero la obra de Deligne aparece, ante los ojos de los sorprendidos, como “ajena a las conquistas poéticas de su época” (1988, p. 119) y retrasada. Le acusan de “prosaísmo, de confusión de versificación y poesía, y de temblor lírico con sonsonete de rima cualquiera” (1988, p. 119). Reprochan a críticos y antologadores, como Contín Aybar, carecer de “sensibilidad poética viva, de hoy y de siempre” (1988, p. 119) al exaltar sin mayor reflexión y argumentación a los llamados Dioses Mayores de la poesía dominicana: Deligne, Salomé Ureña de Henríquez y José Joaquín Pérez. *LPS* cree necesaria una revisión crítica que juzgue a esos Dioses Mayores con un “criterio actual, vivo, de poesía eterna” (1988, p. 119). Frente esta herencia anquilosada, ellos hacen sus propias propuestas y defienden una herencia poética entendida de forma

dinámica, no estática, en permanente revisión. Finalmente, terminan reclamando “un trabajo crítico, serio y sensible” que “enmiende equivocadas valoraciones y malos rumbos colocando la poesía en su sitio y con su herencia verdadera en la República” (1988, p. 120).

Al contrario de lo que ocurría con la obra de Deligne, nos encontramos en el editorial “Espíritu y formas”, donde continúa el debate en torno a la herencia y su lugar en la poesía contemporánea renovadora, con la defensa de la obra *Romance de Luz Llovida* de Rafael Américo Henríquez. Ante dicha publicación muchos opinaron, con un “falso sentido poético y errada idea de la renovación” (1988, p. 20), que las formas, las viejas estrofas y moldes de la poesía, constituyen por sí solos una vuelta atrás. *LPS* se defiende aduciendo que “toda expresión renovadora ha de partir de un conocimiento de la herencia viva” (1988, p. 120). Los sorprendidos inciden en la idea de que no ha de confundirse un vanguardismo vacío con la renovación profunda que pretende la “verdadera vanguardia leal de la poesía” (1988, p. 120). Y en este sentido defienden una creación sin límites, que no condene, a priori, ni a las formas ni a la libertad de moldes. Malos poetas se encontrarán siempre entre los que cultivan las formas clásicas, como el romance, como entre los que utilizan el verso libre. Lo importante es el espíritu: “Todas las formas están vivas siempre que se hagan con poesía” (1988, p. 120), “No se trata de los moldes sino del espíritu” (1988, p. 120) y puede caber igual o mayor espíritu moderno y renovador en un molde secular heredado que en la libertad de formas.

En una línea similar a lo planteado en un breve editorial anterior acerca de la vacía literatura de ocasión, encontramos el texto “Poesía dirigida y poesía de la comarca” del número XI. *LPS* se refiere ahora a esa poesía de circunstancia y anécdota, que se ha llegado a llamar social, cuando lo social en ella es efímero,

mientras que en aquella poesía que “trabaja en la entraña” (1988, p. 155), que llega a lo más profundo, al “fondo nacional” (1988, p. 155), sí sobrevive al paso del tiempo y es “permanente y verdadero” (1988, p. 155), “testimonio de sus respectivas sociedades porque lo social se desprende y nunca está” (1988, p. 155).

Este debate viene precedido por otro editorial, “Interés por nuestro folklore”, en el que se incide de nuevo en el tema de la herencia, de las raíces. La poesía dominicana actual puede y debe conocer el pasado mítico que reside en el pueblo, pues es una de las minas de inspiración eterna de la poesía de todos los tiempos. Las tendencias española, indígena y africana viven en las Antillas y es tarea del creador conocer y asimilar sus expresiones para lograr nuevos caminos en la poesía de hoy.

En una línea también temporal, pero no pasada, sino de continuidad y proyección eterna se sitúan varios editoriales a partir del número XVIII. De este número destacamos un breve texto titulado “Edad sin tiempo” en el cual declaran no haberse “adscrito a lo levemente pasajero” (1988, p. 302). *LPS* se ha situado siempre al lado de la Poesía, de los verdaderos poetas que permanecen leales a ella y “por esa lealtad reciben el premio de vivir en una edad sin tiempo” (1988, p. 302), de ser eternos. Poetas de ayer, de hoy y de siempre que aman la poesía y viven por y para ella, y que serán reconocidos en el presente y en el futuro, frente a aquellos otros que prefirieron el éxito efímero e inmediato a la verdad, a la fidelidad de estilo, y que perdieron la eternidad. Este es el tema del editorial “Razón de eternidad” del número XX, firmado por Antonio Fernández Spencer, en el que los sorprendidos se sitúan como fieles lacayos de la poesía, “nosotros amamos a la poesía en la justicia y en la esperanza” (1988, p. 335), en contraposición a aquellos que “sirven al poderío material”, “mercaderes de la palabra” (1988, p. 335) que negociaron

con el espíritu y son traidores a ellos mismos. *LPS* sirve “al hombre en su verdad, en su creación y en su nobleza” (1988, p. 335).

En esta revisión de los editoriales más destacados hemos ido dejando al margen aquellos que tienen un carácter especial por tratarse de números importantes en cuanto a la vida de la revista. Los dos textos seleccionados del número XIII y el editorial “Tiempo del creador” del XIX, corresponden respectivamente a los números del primer y tercer aniversario de la publicación de la revista, lo cual explica parte de sus contenidos y estructura.

“Tiempo del creador” es un texto firmado por Antonio Fernández Spencer en el que se hace hincapié en el tiempo vivido en el seno de la revista, en el trabajo en equipo, en los autores seleccionados para integrar los distintos números de la publicación y en la importancia suma de la creación: “Quien hace, gana el tiempo”, “quien no hace, pierde el tiempo” y “se pierde en el tiempo” (1988, p. 319). Se retoma aquí la idea del poeta creador siempre, que ya vimos en el primer número, y defienden la presencia de todo poeta en la revista, independientemente de su estilo, edad, origen, etc., siempre y cuando cumpla con esa máxima de Creación.

El número XIII, por su parte, se distancia del resto en cuanto a sus características formales. Mucho más amplio que los demás, la parte final también se nutre de más textos de diversa índole. Para el tema que aquí nos ocupa hemos escogido dos de estos textos que nos han parecido muy interesantes y esclarecedores: “Cómo leer a nuestros poetas” y “Balance de una actitud”. Ambos editoriales se centran en el análisis de dos personalidades de la República Dominicana: el crítico y antologador Pedro René Contín Aybar y el poeta Héctor Incháustegui Cabral respectivamente.

De Contín Aybar ya habían tratado en “Sentido de la herencia” (número VIII) y en una reseña a su Antología en el número VII, pero aquí lo harán por extenso a raíz de la publicación en *Cuadernos Dominicanos de Cultura* de su conferencia “Cómo leer a nuestros poetas” donde expone su posición ante la poesía dominicana, alejada de las ideas y actitudes de los sorprendidos.

Le acusan de eludir todo posicionamiento personal por su incapacidad de analizar, juzgar y valorar las obras. Se refugia en lo ya establecido y busca “quedar bien” (1988, p. 222) con su auditorio. De este modo “la función crítica pierde toda autoridad” (1988, p. 222). La conferencia de Contín Aybar se inicia hablando acerca de los poetas Gastón Deligne, José Joaquín Pérez y Salomé Ureña de Henríquez, de cuya obra pretende determinar “un juicio moderno” (1988, p. 222), cosa que no logra debido a su “falta de visión propia” (1988, p. 222) y un pobre sentido de la evolución, del suceder, del proceso histórico y literario en la poesía dominicana. Lo clásico, para él, “no tiene sentido de vivo” (1988, p. 222) y la realidad de la literatura dominicana pasada y contemporánea le es ajena.

Los sorprendidos se apoyan en varios ejemplos y citas de su conferencia para demostrar la falta de entendimiento y sentido crítico de Contín Aybar, por ejemplo cuando carga contra los modernistas, acusándolos con elementos contrarios al modernismo como “melodía de azúcar” o “suspirillo y cantinela” (1988, p. 222), cuando el modernismo reacciona contra la tradición literaria del siglo XIX con “meditación, exaltación y densidad lírica” (1988, p. 223).

Respecto a la poesía moderna, *LPS* le acusa de desconocimiento y confusión. La definición que Contín Aybar hace de ella como síntesis se acerca más al “ambiente de un tango” (1988, p. 223) que a una explicación literaria. Dice Contín Aybar: “Caídas

y vuelos, Martillazos. Liras. El viento. El mar. El mar. ¡El canto panrítmico del mar! La golondrina. Una herida en cruz de sacrificio. El ideal" (1988, p. 223). La vaguedad e imprecisión de su análisis queda patente en estas líneas.

Los sorprendidos dan un paso más e intentan dilucidar las causas de este resentimiento hacia la poesía contemporánea de la República Dominicana y de la falta de verdadera acción crítica de Contín Aybar. Concluyen que se trata realmente de un artista fracasado que no ha logrado penetrar en la poesía de su tiempo con su obra, a la que acusan de "discursiva, grandilocuente, sonsa y hueca" (1988, p. 223) y de la que ofrecen numerosas citas a modo de ejemplos. Esa "amargura del ideal no conseguido" (1988, p. 223), nunca alcanzado, es lo que llevaría a Contín Aybar a lamentar su ausencia en la poesía de su tiempo y a reclamar su presencia. De este modo, Contín Aybar no es más que un "gratuito antologador" (1988, p. 223) para los miembros de *LPS*, y un "suelto crítico" (1988, p. 223) que actúa con insensibilidad y prosaísmo, con los que resulta difícil "valorar la eternidad ardiente y la circunstancia viva de cualquier poesía" (1988, p. 223).

Respecto al poeta Héctor Incháustegui Cabral tratarán en "Balance de una actitud". Ya anteriormente, en el número VI de *LPS* le habían dedicado un espacio a su última obra. En esta reseña, los sorprendidos lamentaban el alejamiento de Cabral de la universalidad que hasta entonces había perseguido y dejaban patente la disociación entre vida y obra que se estaba produciendo en el poeta, esperando que fuese sólo una actitud pasajera. Lamentablemente no lo fue y en el editorial que nos ocupa, los sorprendidos cargan contra él. Comienzan elogiando sus primeros trabajos de juventud que hacían presagiar una renovación y depuración futuras, pero no fue así, y Cabral se "arrellanó en el molde fácil" (1988, p. 224) y terminó por conformarse con una

poesía de circunstancia, alejada de la poesía del espíritu y de la verdadera renovación lírica que perseguía *LPS*.

Pero Cabral va todavía más allá y no se contenta con hacer su propia obra, sino que reacciona en contra del movimiento lírico de los sorprendidos, criticándolo y desdenándolo de modo similar a lo que sucedía con Contín Aybar, tal vez debido a su “vanidad herida” (1988, p. 224) al quedar excluido de la renovación.

Como uno de los directores de *Los Cuadernos Dominicanos de Cultura* se ha dedicado, desde este órgano, a “negar lo social, lo universal y los símbolos poéticos”, a “negar el valor de creación [...], el desenvolvimiento de la poesía en sus manifestaciones características, su devenir y acontecer” (1988, p. 224), criticando sin miramientos la universalidad proclamada por los sorprendidos.

Para restarle valor a sus opiniones y su oposición, *LPS* toma una serie de citas de sus obras que le servirán de ejemplo para caracterizar su poesía como llena de “palabrería, anécdotas fáciles y materiales de relleno” (1988, p. 224), cargada de prosaísmo y falta de “sensibilidad y de equilibrio” (1988, p. 225). Para concluir de modo contundente su defensa, los sorprendidos terminan su alegato con una sentencia demoledora que deja clara su postura frente a Cabral y a Contín Aybar: “Hay opositores y oposiciones que honran” (1988, p. 225).

La publicación de *LPS* se detiene en 1947 con la publicación del número XXI. En el editorial de este número, “Poeta y soledad”, Antonio Fernández Spencer reflexiona acerca de la marginación del poeta en la sociedad de hoy. Con clara nota melancólica y derrotada, Spencer juzga al siglo XX como desprovisto de inteligencia y olfato lírico. En ningún otro momento de la



historia ha sido la sociedad tan indiferente al sentimiento poético. Dice Spencer que se condena a los mejores hombres, que los poetas son “vejados y olvidados” (1988, p. 347), que el hombre ha dejado de ser hombre porque ha abandonado la creación, y que en esta sociedad los intelectuales han de escoger su “soledad, su encierro y su hermetismo salvador” (1988, p. 347). Se despide *LPS* augurando un negro futuro a quienes pretendan seguir sus pasos. “Empezarán la misma lucha y los mismos sacrificios en donde fueron iniciados por nosotros, y todo será inútil, y el hombre seguirá siendo el mismo hombre de siempre” (1988, p. 347), la renovación lírica, humana, universal, no ha sido posible. Aun así, nos deja una pequeña nota de esperanza al final, puede que la sociedad se muestre indiferente, que le dé la espalda a la poesía y la creación, pero de todos modos “el clamor intelectual existe y nadie puede ignorar su presencia” (1988, p. 347), nadie puede “borrar su presencia” (1988, p. 347), como demostrará el nuevo intento que el grupo llevará a cabo poco tiempo después al iniciar la publicación de una nueva revista: *Entre las soledades*, nombre que parte sin duda de este “Poeta y soledad” con ese reconocido lugar alejado, solitario, íntimo, que le es propio al poeta.

Hemos dejado para el final el comentario de “*La poesía sorprendida* y el Postumismo”, texto que se aleja de los analizados hasta el momento, pues no se sitúa en la parte final de la revista, sino que es texto independiente en la publicación a modo de artículo o breve ensayo. En el número XIV, *LPS* manifiesta su deseo de iniciar una serie de revisiones de las principales tendencias poéticas que han tenido cabida en la literatura dominicana (Modernistas, Románticos, etc.), comenzando por la corriente postumista por ser el inmediato precedente de *LPS* y con la que manifiestan un fuerte contraste a pesar de la proximidad cronológica. Por desgracia, estas revisiones no continuarán y sólo contamos con este análisis comparativo entre *LPS* y el Postumismo.

Los sorprendidos estructuran su análisis contraponiendo la posición de los postumistas a la suya en relación a una serie de conceptos a los que pasan revista. El primero de ellos es el de "Sentido de escuela". El concepto de escuela que el Postumismo se ha autoaplicado en varias ocasiones es negado aquí por *LPS*. Los sorprendidos defienden que el Postumismo no puede considerarse una Escuela Poética o Literaria, entendiendo por tal "todo un sistema, método, estilo, doctrina y principios que aleccionen agregando nueva verdad a la poesía y un punto de vista no encontrado antes en ella" (1988, p. 238). Admiten, si acaso, que sea un movimiento o tendencia espiritual en el sentido de "variedad, de inquietud y animación a la poesía dominicana" (1988, p. 238), pero nunca una escuela nueva. Su reacción negativa frente a corrientes renovadoras vanguardistas, incide en esa no posible novedad necesaria a cualquier movimiento que pretenda ser Escuela Poética.

Así mismo, a pesar de la renovación poética iniciada por *LPS*, esta no tiene pretensiones de inaugurar una nueva Escuela Poética, manifestando una mayor humildad que el Postumismo. Dicen los sorprendidos: "No seremos copia de cualquier otra cultura, pero debemos tomar sobre nuestra herencia el repaso y el aporte de todas, para poder crear una diferente producto de la asimilación y modificación de lo nuestro que veamos en ellas" (1988, p. 238). A diferencia de los postumistas, que pretenden partir de la nada, del vacío, los sorprendidos reconocen el peso y la necesidad de la herencia, como ya ha quedado patente en otros textos.

En la siguiente parte titulada "Avance y retroceso" se hace hincapié en la contradicción postumista de pretensiones de innovación y renovación, al tiempo que su propuesta supone, de hecho, un retroceso frente a lo postulado desde la vanguardia (futurismo, cubismo, creacionismo, etc.) y que es rechazado de

plano por los postumistas. Este espíritu reaccionario, estancado, que ignora la realidad del propio arte de su tiempo, no puede ser el punto de partida de una escuela poética renovadora. *LPS*, sin embargo, está con la “creación sin fronteras ni limitaciones”, está “con todos los movimientos y tendencias de la poesía [...] en los cuales se busque y se arriesgue en la búsqueda del creador” (1988, 239).

El siguiente punto de disonancia entre ambos movimientos es el “Concepto de la herencia”. Los postumistas rechazan la herencia literaria anterior y sólo se descubren ante tres poetas (Deligne, Vigil Díaz y Alma Fuerte) que son realidades superadas en poesía y no novedades como ellos proclaman. La no revisión del pasado poético dominicano y universal conlleva una defensa del poeta confiado a su sola inspiración, dejando de lado “estudio, trabajo y vigilancia [...] experiencia y cultivo” (1988, p. 240), en contra de todo lo proclamado por los sorprendidos. Una vez más *LPS* insiste en la idea de que cualquier intento poético renovador ha de partir del conocimiento y de la asimilación de la poesía anterior, nacional y universal.

En “Externidad e internidad” se contraponen el peso del aspecto externo (ambientes bohemios, estética desaliñada, declaraciones provocadoras, etc.) en los postumistas, frente a la dignificación del trabajo del poeta que ha traído consigo *LPS*, en busca de un “adentramiento en el trabajo interior” (1988, p. 241).

“Aislamiento y conexión” incide en la negación postumista de la poesía occidental y que los sorprendidos achacan a una falta de conocimiento, al tiempo que recuerdan su principio de “poesía nacional nutrida en la universal” (1988, p. 241), el cual se manifiesta en su actitud abierta y comprensiva hacia la poesía de su tiempo de otras “patrias y corrientes” (1988, p. 241).

En “Valor de América” y “Amplitud de la patria” se critica la cerrazón de los postumistas y su exaltación desmedida del continente y el país. Parece que para ellos nada hay ni se crea fuera de América, o al menos nada de valor, mientras que los sorprendidos el destino de la patria va unido al de América y al del Mundo, ya que ninguna cultura ha nacido nunca del vacío, sino con relaciones, influencias, condicionamientos, herencias, etc.

En la parte titulada “Antecedentes”, *LPS* negará algunas de las afirmaciones del Postumismo al poner de manifiesto antecedentes poéticos, literarios y artísticos que coinciden en muchos de los postulados del movimiento y que ellos habían rechazado. Así, por ejemplo, en la obra de Ricardo Pérez Alfonseca se encuentran “muchos de los cánones de liberación y consignas que desarrollarán más tarde los postumistas” (1988, p. 242). En el poeta Vigil Díaz encontramos también puntos de conexión, como el deseo de nuevo ritmo en el verso, el rebuscamiento, el amor al escándalo o el “desasosiego con el espíritu y el ritmo literario dominicano de entonces” (1988, p. 243). De igual modo, muchas de las ideas defendidas por los postumistas encuentran precedentes en las escuelas europeas de vanguardia sobre cuyos postulados pretendían reaccionar. Elementos futuristas, dadaístas, cubistas, creacionistas y ultraístas son puestos en relación con el Postumismo por *LPS*, que le culpa de caer en contradicciones y de vanagloriarse de una pretendida originalidad que no era tal.

En “Posiciones y oposiciones”, *LPS* intenta reconocer los aportes del movimiento postumista a la poesía dominicana. Aclaran que el Postumismo pudo tener más relevancia en la poesía dominicana de entonces “con una comprensión inteligente de lo que la poesía de su siglo hacía y con una revisión de las raíces que siempre piden sentido de herencia” (1988, p. 244). La gran aportación postumista se produjo por reacción contraria: algunos

poetas, al separarse de la corriente postumista para desarrollar una "obra seria y ceñida" (1988, p. 244), buscaron elementos contrarios al Postumismo.

De todos los poetas postumistas, sólo queda todavía activo y ligado al movimiento uno de sus mayores baluartes: Domingo Moreno Jimenes, cuya situación es analizada en la siguiente parte del editorial ("Situación de Moreno Jimenes"). Los sorprendidos reconocen en él algunos valores, como su gran intuición natural, que le ha permitido un ligero acercamiento a los postulados de *LPS*. Sin embargo, Moreno Jimenes se niega a abandonar "lo superficial" (1988, p. 245) y los sorprendidos lamentan no tener de su lado a aquel llamado a ser compañero.

Otros, por el contrario, sí han abandonado el Postumismo para sus "apetencias de hondura y vastedad interior" (1988, p. 246), como se recoge en "Diferencias fundamentales". Contra el "alarde, la ostentación, el vacío" (1988, p. 246), *LPS* ha iniciado un trabajo interior. Desde el agotamiento postumista, hasta la aparición de *LPS* en el terreno literario, la poesía dominicana no había encontrado un camino de renovación. El trabajo de los sorprendidos comienza donde se detuvo el Postumismo, lo supera y hasta lo anula.

El ensayo acerca del Postumismo termina con algunos reconocimientos a sus figuras más señeras, Andrés Avelino y Moreno Jimenes, en "Elementos finales". Asimismo, en estas últimas líneas los sorprendidos inciden en sus principales postulados teóricos y artísticos y concluyen que "solo con el aporte y la experiencia de las corrientes universales de la poesía mejor de ayer y de hoy y la que camina hacia mañana, podrá levantarse una poesía dominicana en el futuro que responda en hondura al sagrado mundo del hombre profundo y levante de aquel orbe la lírica belleza de su confesión y de su altura" (1988, p. 246).

El somero análisis realizado de los editoriales seleccionados, nos lleva a concluir que *LPS* ofrece un discurso poético congruente a lo largo de sus años de vida y en todas las secciones de la revista. La idea base del grupo, "La poesía con el hombre universal" es defendida desde todos los frentes: frontispicios, poemas y textos seleccionados como contenido de la publicación, editoriales, noticias, reseñas, etc. Este acompañamiento teórico a los poemas incluidos en *LPS*, reviste de mayor coherencia poética al grupo de los sorprendidos y lo ponen a la altura de otros movimientos internacionales del siglo XX, cuyo aparato ideológico se sitúa a la altura de sus creaciones artísticas.

Centrándonos en la importancia que para los sorprendidos tiene el sentido de la herencia, podemos observar cómo en este punto se alejan de la postura dominante en la literatura dominicana de la época. El precedente inmediato a *LPS*, el grupo poético de los postumistas, se sitúa en las antípodas ideológicas en cuanto a la revisión literaria pasada nacional e internacional, del mismo modo que hacen dos autores contemporáneos como Contín Aybar e Incháustegui Cabral.

Todos se conforman con aceptar los cánones establecidos sin someterlos a revisión, ni aplicarles nuevos criterios de valoración. Tal vez lo hagan por desconocimiento, como apuntan en un momento dado los sorprendidos. Desconocimiento de otras culturas, de las propias raíces del arte dominicano y antillano, de su pasado mítico y de la actual vanguardia poética que busca una renovación estética profunda partiendo del conocimiento y la asimilación de la poesía anterior, nacional y universal, para lograr una modificación y finalmente una expresión cultural propia. Resulta imposible la creación aislada, cualquier reacción debe obligatoriamente reaccionar ante algo, y sin la comprensión de esos precedentes con los que se quiere romper, es inútil alcanzar un producto artístico de verdadero valor y trascendencia. El

estudio, la investigación, la teoría, etc., debe siempre acompañar a la praxis poética. Los sorprendidos lo sabían y lo defendieron explícitamente a lo largo de la vida editorial de su revista, legado vivo, herencia viva, de la poesía dominicana de los años 40.

#### BIBLIOGRAFÍA:

GATÓN ARCE, Freddy (ed.) (1988), *Publicaciones y opiniones de La poesía sorprendida*, San Pedro de Macorís, República Dominicana, Ediciones de la UCE.

## **REVISTA DEL ATENEO PARAGUAYO: ESCAPARATE DE UN ROA INÉDITO**

Rafael Recio Vela

Universidad de Málaga

*Revista del Ateneo Paraguayo*, número 17, febrero-marzo de 1947, Roa publica un resumen de la conferencia que pronunciara en la sede de la Asociación de Músicos del Paraguay el 20 de diciembre del año anterior bajo el título “La música y el carácter nacional paraguayo”<sup>1</sup>. Otro artículo suyo, este en dos partes, “Anotaciones para la ubicación y el deslinde de la poesía actual”, había aparecido en los números 13 y 14 de 1946. Pero, ¿quién era por aquellos días este no tan joven ya Augusto Roa Bastos? En primer lugar, un destacado poeta, uno de los renovadores de la lírica paraguaya de los 40 junto con Josefina Plá y Hérrib Campos Cervera. También un respetado periodista, secretario de redacción de uno de los medio más importantes del momento, *El País*; así como un intelectual de cierto prestigio en los ambientes culturales de esos años, a través del British Council con el que colabora viaja por la Europa destruida por la Gran Guerra –primero Inglaterra (Londres y otras ciudades británicas); más tarde, también Francia– para completar sus estudios y dar alguna que otra charla sobre diversos aspectos culturales de la realidad paragua-

---

<sup>1</sup> Según explica en una nota Paco Tovar en la recopilación de textos del escritor paraguayo que el suplemento de la revista *Anthropos* le dedica. Las citas posteriores al artículo, indicando solo el número de página como en las de su novela *Yo el Supremo* para hacer más fluida su lectura, remiten a esta referencia bibliográfica.



ya y latinoamericana en la BBC y en la Radiodifusión Francesa. Como narrador, apenas bosquejos juveniles, "Por aquel tiempo<sup>2</sup> yo no había garrapeado más que dos o tres esbozos de relatos que escribí a los trece o catorce años en mi pueblo de Iturbe." (Bareiro Saguier, 1989, p. 57). También una novela, *Fulgencio Miranda*, ganadora de un premio en 1937 y hoy perdida. Seis años restan aún para que aparezca publicada, y ya en Argentina, su primera recopilación de cuentos, *El trueno entre las hojas* (1953), nada menos que trece para que lo haga su primera novela, *Hijo de hombre* (1960), y casi tres décadas para que vea la luz su obra más conocida, *Yo el Supremo* (1974).

Veamos, en primer lugar, su labor crítica. No fue Roa Bastos un ensayista especialmente prolífico por más que de tanto en tanto aparecieran publicados artículos suyos en números de revistas especializadas o en monográficos dedicados a su obra narrativa. En ellos, constantemente, las ideas –incluso la estructura de la reflexión– se recuperan, se reproducen, se copian<sup>3</sup>. El núcleo estético –por cuanto es el que ahora nos ocupa– sobre el que gravita la reflexión del creador guaraní es, por tanto, bastante compacto. También bastante constante, por cuanto muchas de las grandes cuestiones que se desarrollan en su posterior labor como novelista aparecen ya desde un principio, en estos primeros artículos. La *Revista del Ateneo Paraguayo* representa, así pues, el estadio inicial del escritor que se interroga a sí mismo, y trata de contestarse. Analizar la permanencia de estas preocupaciones en la mente del creador será el primero de nuestros propósitos. La paradoja asalta, sin embargo, al artista, al escritor, al narrador, al novelista, ya que la reflexión sobre el hecho literario que desarrolla en estos artículos –aunque nuestro análisis se limitará a

---

<sup>2</sup> Habla de su primera huida del Paraguay, allá por 1947.

<sup>3</sup> La obra narrativa de Roa también se mueve en parámetros similares. Buen ejemplo de ello son sus cuentos, algunos de los cuales aparecen en diferentes recopilaciones.

uno de ellos, “La música y el carácter nacional paraguayo” – no tiene plasmación directa en su creación narrativa contemporánea, por cuanto el Roa de la *Revista del Ateneo* es anterior al Roa novelista. ¿Significa esto que estas soluciones primeras a los problemas que nos presenta no tienen su traslado práctico? No es así, y esto es lo interesante. Las respuestas que veremos reaparecen en sus grandes novelas –yo me centraré en *Yo el Supremo* por cuanto implica un cambio sustancial en su devenir narrativo–, reafirmando, en algún caso, o refinando, reformulando, refutando, en la mayoría. Lejos queda aún el novelista de la década de los 70, así como la fama universal que le acompañará, pero este no se entiende sin el Roa de la *Revista del Ateneo Paraguayo*. Aunque solo sea para “matarlo”, en sentido figurado. La presente comunicación pretende, igualmente, abordar este asesinato. Nuestro propósito se mueve así en esta doble línea, la pervivencia de las preguntas, sí, mas también la continuidad de sus primeras soluciones.

Analícemos ahora el artículo en cuestión. En él, Roa aborda la dicotomía poesía (y esta como índice de la literatura en general) / música en el contexto cultural de su país. Si es en las artes “donde el alma de los pueblos refleja su auténtica verdad.” (p. 72), la conclusión, que le sirve de punto de partida en su posterior reflexión, a la que llega es contundente: “El arte representativo del Paraguay es sin ninguna duda la música.” (p. 72) Los múltiples factores históricos que esgrime para explicar la preponderancia de la misma –junto con, significativamente, el tallado ornamental y el de imágenes<sup>4</sup>– nos trasladan a una de las primeras cuestiones que transitan a lo largo de toda su producción literaria: la idea de tradición,

---

<sup>4</sup> Recordemos al Gaspar Mora en *Hijo de hombre*.

Entiendo por tradición el acervo heredado que impulsa históricamente los verdaderos progresos en un arte cualquiera con un profundo estímulo dinámico. Porque tradición no puede ser la repetición superficial, producida con sentido decorativo, de épocas o de expresiones artísticas de épocas de las cuales se copia no la emoción, el entusiasmo artístico creador, sino apenas el aparato formal, la apariencia cristalizada e inerte. (p. 73)

La poesía paraguaya adolece, frente a la música del país, de una verdadera cepa de la que nutrirse, de una historia en la que insertarse y en la que enraizarse,

La tradición, la verdadera tradición, es el sentimiento de la continuidad que actuando espiritual y estéticamente sobre el artista le incita [...] a reconocerse insertado en la prolongación de una gran línea de generación estética que no puede detenerse en él y que debe fluir como una vena irrepresable por el cauce activo de la emoción popular de cuyo hondón surge y al cual torna invariablemente. (p. 73)

La falta de tradición se convierte, entonces, en consecuencia lógica de esa alma nacional paraguaya que se acerca de forma instintiva a la música desoyendo el llamado de otras artes como la poesía, por cuanto aquella refleja mucho mejor que esta su propia identidad. El problema se sitúa, así pues, en el ámbito de la necesaria comunicación y diálogo que entabla el artista con la historia de su propia comunicad: el creador forma parte de una tradición en la que se inserta, desarrollada en el Paraguay en la música y no en la literatura, por tanto, es aquella y no esta la que da sus más genuinos brutos.

Pero, ¿cuál es el motivo principal por el cual la literatura paraguaya no ha sido capaz de captar en toda su identidad la esencia de su pueblo, paso previo y necesario en la conformación de una verdadera tradición cultural que le de forma? La respuesta que Roa nos ofrece a esta pregunta es el bilingüismo. Para ello, parte de la siguiente premisa:

Desde el momento que el arte es ante todo comunicación y su autenticidad está en relación con su capacidad de lograr esta comunicación para el mayor número de hombres, el arte no puede menos que ser universalista por su expresión y localista por su sentido. (p. 74)

La cuestión se mueve ahora en un doble eje. Uno primero de expresión en guaraní de su propia realidad, de su propio pueblo, del cual forma parte y cuya voz no puede desoír. Otro segundo de comunicación, irremediabilmente, en castellano con los potenciales lectores que le esperan a la que tampoco puede renunciar. Profundicemos un poco más en esta disyuntiva. Si la música reflejaba la esencia del alma paraguaya, el guaraní testimonia sus sentimientos, el pueblo, así, “vive y expresa su emoción en el idioma nativo.” (p. 74), de tal forma que “Solamente hablando en guaraní el paraguayo logra una absoluta naturalidad expresiva.” (p. 74) El castellano se reconoce incapaz de dicha empresa, “El español lo cohibe visiblemente.” (p. 74). Roa es muy explícito en el sentido de su discurso: impasible ante los sonidos en castellano aunque sea capaz de entenderlo y comprenderlo, la gente vibra ante la pulsión del guaraní en el cual cree palpitar “el sabor de tierra y selva” (p. 74). Por tanto, si solo la lengua vernácula transmite esta “voz tan hondamente sabida y sentida.” (p. 74), esta memoria oral que perdura de generación en generación, únicamente su literatura podrá ser considerada genuinamente

paraguaya, "Sólo en la vibración familiar de este idioma escucharía hablar a su propia alma, podría verla retratada a ella «como es», sin desfiguraciones ni mentiras." (p. 75) Por el contrario, el escritor paraguayo que se decanta por el español como lengua vehicular de su producción literaria debe emprender un doble viaje: por un lado, en un primer momento, "se acerca al pueblo y toma de la tierra y del poblador sus temas" (p. 75), materia narrativa por excelencia de su quehacer artístico; por otro, más tarde, tiene que traducirlo,

Él cree que expresa directamente en español la emoción y el sentir de sus personajes, y no percibe que los está traduciendo. Para apoderarse de la psicología de tales personajes, el novelista o el dramaturgo ha tenido que acercarse a ellos por el camino del lenguaje que le es peculiar, el guaraní, y cuando tiene que dar expresión a estos estados de conciencia, de ánimo o de emoción lo hace en un idioma que es absolutamente extraño a dichos personajes; un idioma de genio radicalmente distinto al guaraní. Y sabemos que, en cierto sentido, toda «traducción es una traición» (p. 75),

condenándose a traicionar esta esencia del alma de un pueblo que se siente y se expresa en guaraní. Prostituyéndola. Convirtiendo en artificial sus aciertos, "Lo que en guaraní está lleno de sugestión y fuerza expresiva, en español resulta enfático, artificial, falto de gracia y naturalidad." (p. 74), hasta tal punto que cuando se produce dicho traslado, estos "desaparecen como quemados por un ácido" (p. 74). Sin embargo, no puede hacer otra cosa, emprender un camino diferente sería condenarse al silencio y al aislamiento, "Pero una literatura guaraní estaría condenada a su prisión localista. Sería una voz de «entre casa», hermosa y vibrante, pero absolutamente muda para los demás.

Un enigma indescifrable: un dolor encerrado en su propia clausura." (p. 75) La disyuntiva deviene insalvable, así como el problema que asalta al creador paraguayo, la carencia domina tanto una como la otra lengua, y es por ello por lo que adolecen ambas de una verdadera tradición escrita en la que insertarse<sup>5</sup>.

El artículo continúa con un ejemplo de esta imposible plasmación en castellano de la pulsión vital en guaraní. Dejémoslo de lado, así como la consideración a la que llega según la cual sería, incluso, más acertado trasladar la esencia de este a cualquier otra lengua extranjera antes que al propio castellano por cuanto en esos casos la idea de traducción se presentaría de forma clara desde un primer momento, cosa que no sucede cuando se opta por el español. Tampoco nos interesa especialmente las otras causas a las que alude para explicar las dificultades expresivas en las que vive inmerso el escritor paraguayo: ya sea la desproporción de la tarea a la que se enfrenta cuando se compara con sus exiguas posibilidades ya sea la censura imperante que lo cohibe. Vayamos al último apartado del ensayo, "Perspectiva", en el que se aborda el otro aspecto que nos interesa. Habla el

---

<sup>5</sup> En muchos momentos, la reflexión lingüística se inserta y deviene reflexión política. Así lo vemos en el siguiente fragmento,

La oposición entre lo «dicho» en los cantos orales y corales y lo «escrito» en las letras paraguayas de escritura aún colonizada, señala un distingo que considero significativo: el que va de lo vivo del acervo oral, del pensamiento colectivo en continuo movimiento de invención, a lo fijado en los textos de escritura letrada, de carácter siempre individual y artificial. Lo oral se genera y recrea a sí mismo sin cesar sobre módulos genuinos, no desarticulados todavía. Lo escrito en lengua «cultura» en sociedades dependientes y atrasadas como las nuestras, distorsionan las modulaciones del genio colectivo. Y esto continuará sucediendo mientras los modelos y las normas venidos de fuera no sean asimilados por el proceso de transculturalización que a su vez debe ser sobrepasado y asimilado en formas auténticas de expresión en la interioridad de una cultura." (Roa Bastos, 1991b, p. 110)

autor de las posibles soluciones ante el problema de esta falta efectiva de tradición literaria en el Paraguay que pueda hacer sacar al país del retraso cultural en el que se encuentra inmerso. Roa contempla dos posibilidades, “una, lenta y metódica” (p. 77), mediante la “sedimentación paulatina de la literatura en español que con el correr de los tiempos tiene que producirse.” (p. 77), un caminar colectivo de pasos individuales en el que los aciertos no tendría mucho más valor que los propios errores por cuanto ambos constituirían los eslabones necesarios de un proceso evolutivo natural hasta alcanzar la “definitiva y ya insuperable expresión de la obra maestra.” (p. 77) Frente a esta posibilidad, la figura prometeica, titánica, del genio, “La otra solución es la aparición del talento genial, de una voluntad poderosa de creación que triture los obstáculos con esa fuerza apacible y al propio tiempo apasionada que es el distintivo especial del genio.” (p. 77), capaz de exclamar “«hágase la luz», y la luz se hace con las chispas que brotan de su solitario y misterioso trabajo.” (p. 78) Premonitoriamente, lo que el propio Roa haría años después con su creación narrativa, también lo que intente, en este caso infructuosamente, de lograr el Supremo. Mientras esto se consuma, sin embargo, finaliza ya el artículo, el paraguayo se encomienda con todas sus fuerzas a los poderes telúricos y misteriosos de la música, “un refugio transparente para el ensueño, un espejo cristalino para el rostro de nuestra alma, un templo para los ritos conmovidos de la emoción y una trinchera para la batalla perpetua del hombre con su destino.” (p. 78)

El análisis del artículo, este que partiendo de la música nos ha conducido nuevamente a ella, revela algunas de las cuestiones más representativas de la narrativa roabastiana posterior: la idea del genio, tan presente en su otro artículo de esta misma época; la obra de arte entre la esencia nacional que debe manifestar y la trascendencia universal a la que tiene que tender; la incomunicación a la que se condena el escritor que se expresa en

una lengua minoritaria; el bilingüismo que deviene diglosia y su influjo en la cultura del país; o la tradición y su naturaleza colectiva. Hemos ido viendo, también, las respuestas a las mismas. Solo sus primeros cuentos, en menor medida su primera novela, reflejan, y ya entonces parcialmente, estas soluciones en su primitivo estadio, por cuanto, debemos recordar, el Roa de la *Revista del Ateneo Paraguayo* es un narrador inédito. *Yo el Supremo*, como modelo máximo de su obra más madura, sin embargo, también presenta ejemplos de la pervivencia de dichas respuestas, aunque en su forma evolutiva última y más compleja. Veamos esta traslación.

Comenzaremos por el tema de la música, por cuanto es esta el germen y origen del artículo en cuestión. Su importancia en la creación del escritor guaraní ha sido ya ampliamente analizada. Así, Carla Fernandes hace un recorrido por su presencia en *Hijo de hombre*<sup>6</sup> mientras que Fernando Moreno Turner se centra en *Yo el Supremo*. Veamos más detenidamente este segundo acercamiento. La música, explica en su análisis, así como el sonido y los instrumentos, son una “manifestación de la permanencia y del sentir colectivo, en cuanto formulación de una determinada vinculación con la intimidad del cosmos natural y social.” (1984, p. 73), un nexo de unión, por tanto, con lo que Roa denomina “alma paraguaya”. La imagen va adquiriendo nuevos matices en la novela que la enriquecen<sup>7</sup>. La voz de Francia –“voz de autori-

---

<sup>6</sup> Dicho análisis aparece en las pp. 67-81 de su estudio.

<sup>7</sup> Weldt-Basson llegar a incluir esta preocupación dentro del diálogo mayor que entabla Roa Bastos con los diferentes textos históricos que aparecen en la novela, en este caso como contrapunto a las palabras del historiador Guillermo Cabanellas,

This constants insistence on a Paraguay filled with sounds and music (especially the italicized portion), is a direct response to Guillermo Cabanella's *El Dictador del Paraguay Dr. Francia* (The dictator of Paraguay Dr. Francia). In this text Cabanellas denounces the dictator's tyranny and insist that



dad, palabra del poder, manifestación de derecho y omnipotencia." (1984, p. 75) – domina, o trata de hacerlo, el devenir discursivo de la historia, mas cuando, como concluye el crítico, su tambor mayor, Efigenio Cristaldo, pide el retiro del puesto que ha ocupado por treinta años, su empeño queda finalmente aniquilado, "De ahí que, imposibilitado para dar voces, incapaz de reconocer su voz, de reconocerse a sí mismo [...] el gobernante se sume –afónico y afásico– en el silencio absoluto." (1984, p. 79) Francia habría tratado de legitimar su poder haciendo suya la voz del pueblo, la voz de la gente, acompasando esta, simbolizada en los sonos del tamborilero, a su propio dictado<sup>8</sup>. La música como esencia de ese sentir popular, sin embargo, termina abandonándolo, por cuanto el discurso personal del Dictador la había prostituido. La idea recupera, señala Moreno Turner, también Carla Fernandes había hablado de ello<sup>9</sup>, una imagen que el propio Roa había esbozado anteriormente, la del texto ausente, trasladando así definitivamente la cuestión de la música al ámbito lingüístico en el que alcanza todo su poder significativo, "Transcribir la voz de la memoria colectiva. Escribir el eco de las resonancias de la historia. Rescatar y recuperar la voz del pasado asimilándola a la conciencia del presente. Formular un texto ausente. Decir la oralidad por medio de los signos escritos." (1984, p. 73). El motivo emparenta con aquella otra imagen que vimos

---

he made Paraguay a place without music, a country condemned to complete silence. (1993, p. 121)

<sup>8</sup> No habría sido esta la primera vez en la narrativa del escritor paraguayo en la que esta dicotomía música / poder (y este último en cuanto a escritura del poder) aparezca reflejada de forma clara. En *Hijo de hombre*, así, frente al Miguel Vera narrador se situaba el Gaspar Mora músico.

<sup>9</sup> Ella considera que la presencia de la cultura guaraní "intègre un contexte littéraire plus vaste, en rapport avec les concepts de langage et de création. [...] À travers l'emploi de la langue indigène, Augusto Roa Bastos essaye de traduire et de donner forme à ce qu'il appelle «el texto ausente»" (2001, p. 81)

aparecer en el artículo según la cual el castellano terminaba prostituyendo al guaraní cuando intentaba traducirlo por cuanto siempre faltaba algo por expresar, readaptada y reactualizada en la novela, en una de sus manifestaciones, en esta ausencia de la música cuyo son no acompaña ya a la voz del Supremo.

El ensayo de Roa "Una cultura oral" (1988)<sup>10</sup> nos proporciona una de las formulaciones más acabadas de lo que él entiende por "texto ausente". Las reminiscencias con aquel primer artículo que nos sirve de referencia son perceptibles. El escritor se sitúa en la encrucijada del que trabaja "la materia de lo imaginario" "a partir de la realidad" (1991b, p. 110) expresada en el Paraguay en guaraní. Es por ello por lo que debe "leer antes, mejor sería decir *oír* un texto no escrito; escuchar y *oír* antes de escribir los sonidos del discurso oral, informulado pero presente siempre en los armónicos de la memoria." (1991b, p. 110), para, más tarde,

incorporarlo y trasfundirlo en los textos escritos en castellano; integrarlo en la escritura, si no en su materialidad fonética y lexical, al menos en su riqueza semántica, en sus reverberaciones significativas; en su radiación mítica y metafórica; en sus modulaciones que hablan musicalmente de la naturaleza, de la vida y del mundo. (1991b, p. 110)

Incorporar y transfundir, propósitos del escritor a lo largo de su vida, en el sentido restrictivo y localista de los términos que muestra en sus primaras formulaciones, el guaraní en el castellano. Las distintas manifestaciones de este empeño son el hilo

---

<sup>10</sup> Dicho artículo aparece en el *Suplemento Antropológico* del Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica de Asunción, XXIII, 1, junio de 1988. Nosotros tomamos el texto de la antología de *Anthropos*.

conductor del artículo de Rubén Bareiro Saguier, "Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos". De los diferentes acercamientos al problema del bilingüismo en la narrativa del autor de *Yo el Supremo*, quizás ninguno como este muestre una mayor proximidad. El crítico y también escritor paraguayo –inmerso, por tanto, también él en una misma disyuntiva– parte de un planteamiento que recuerda las palabras del propio Roa, "La narrativa paraguaya tiene una particularidad con respecto a la del resto del continente. Esta característica distintiva es la resultante de la situación de bilingüismo, tanto más que se trata de un proceso de relativa diglosia" (1984, p. 35), para centrarse posteriormente en los distintos procedimientos empleados por el narrador en esta "«endiabladamente difícil» [y estas son palabras de Roa] tarea "que irá realizando en el plano de la expresión el escritor bilingüe Augusto Roa Bastos." (1984, p. 36). El estudio de dichos procedimientos, mera hipótesis de trabajo según el propio Bareiro Saguier en su análisis y que nosotros no vamos a entrar a considerar, testimonia, eso sí, la necesidad del autor por dar respuesta a las preguntas que, estamos viendo, le asaltan desde un primer momento.

Sin embargo, y a pesar del intento, el problema persiste como reconoce el mismo Roa en las siguientes palabras que recoge Carla Fernandes,

«¿Cómo elegir un límite intermedio, una combinación o integración semántica que permita a la mayor parte de hablantes de la región llamada guaraní-castellano captar el sentido de los textos, percibir por lo menos indirectamente sus significaciones? Siempre quedará algo inexpresado.» (2001, p. 81)

Y este algo inexpresado que sigue ahí es la pervivencia del texto ausente. El reconocimiento último de su presencia conducirá al narrador guaraní a la formulación, años después, de su estética de las variaciones<sup>11</sup>.

Pero, ¿por qué es tan importante para el escritor recuperar la esencia oculta, ausente, del guaraní en su discurso artístico en castellano? En principio, ya vimos, para poder captar y comunicar el alma del pueblo en su totalidad al tiempo que no renuncia a la universalidad que anhela toda obra de creación. Su propósito, sin embargo, no se queda aquí, trasciende los límites geográficos del Paraguay. También los de las sociedades bilingües o diglósicas. Roa había preludiado ya la respuesta más lograda a esta cuestión que aparecerá años después en el artículo sobre la

---

<sup>11</sup> La idea de la poética de las variaciones –la última y más desarrollada respuesta que Roa aporta al problema constante de la creación que tanto le preocupa– se convierte en centro neurálgico de la novelística roabastiana. Por ello, recupero aquí una de sus formulaciones más paradigmáticas, aquella que aparece como parte de la “Nota del autor” al principio de la versión corregida, modificada y ampliada de *Hijo de hombre* publicada en 1982 –más de veinte años después de la primera y tras una traducción no del todo correcta de la obra al francés–. El escritor se inserta en la senda de los narradores orales, del anciano Macario Francia que aparece en la novela,

Un texto –me dije pensando en los grandes ejemplos de esta práctica transgresiva– no cristaliza de una vez para siempre ni vegeta con el sueño de las plantas. Un texto, si es vivo, vive y se modifica. Lo varía y reinventa el lector en cada lectura. Si hay creación, ésta es su ética. También el autor –como lector– puede variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza originaria sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones. Si hay una imaginación verdaderamente libre y creativa, esta es la poética de las variaciones. Esto hace posible la aventura de las metamorfosis de los libros éditos o inéditos en busca de su identidad, exactamente como lo hace el hombre a lo largo de su vida; ese misterioso ajuste de dos abstracciones: el fondo y la forma. (1993, p. 32).

música cuando habla de la naturaleza artificiosa, falaz, del discurso en castellano. La recuperación del guaraní en sus distintas vertientes, junto con la música como vimos antes, remite también –o por lo menos introduce también en la obra del Roa más maduro– a una profunda reflexión sobre la escritura –y esta se identifica con el castellano– como trasunto, como traducción, en última instancia como traición, de la realidad –que se comunica en guaraní–. La lengua deviene, así, en un instrumento inhábil para la expresión de la complejidad del mundo y del hombre de igual forma que el castellano tenía que reconocer su imposibilidad para reproducir fielmente el Paraguay entendido en guaraní o el Supremo asumir la pérdida de su tamborilero más hábil cuyo son le acompañaba. La palabra ha perdido la naturaleza sagrada propia de los sistemas cosmogónicos de las sociedades primitivas, su valor de verdad a través de los mitos en los que esta se deposita,

y la lucha muy personal, del escritor, que de nada desconfía tanto como de la palabra; lucha por crear un lenguaje del hombre, digno uno del otro, y lucha por una escritura que le de asiento a la voz oral, como el cuerpo le da asiento a la palabra-alma en el nacimiento del hombre, según la mitología guaraní. (Silvia Pappé, 1987, pp. 15-16)

En *Yo el Supremo*, también en sus obras posteriores, la naturaleza del conflicto lingüístico que ya introducía la música –así como el bilingüismo y la noción de texto ausente que la acompañan– se vislumbra con total claridad. El mismo Roa habla de esta primacía del lenguaje en la configuración de la trama,

El protagonista absoluto de la novela es el lenguaje. Si observa con atención verá que los personajes son casi pretextos, como

coartadas para el desarrollo de esa lucha entre el lector, el autor y el lenguaje. Todo el universo del lenguaje, con sus virtudes y artificios, está siempre presente en cada parte de la obra. Las discusiones entre los personajes son en realidad formas de examinar las leyes del discurso y del pensamiento. (Maciel, 2002, p. 47)

La novela refleja, así, el intento baldío por parte del Supremo –cuyo discurso se sustenta en la confianza en la escritura como portadora y vehículo de verdad– por recuperar esta lengua primigenia, por devolver el lenguaje a su estado natural, sagrado, significativo. Y es que para el Dictador, la palabra posee una importancia capital en su praxis política como instrumento de control del aparato gubernamental que debe obedecer “el dictado de su voz”. No es otro el propósito que mueve la realización de la Circular Perpetua, como respuesta a la presencia del pasquín con el que da comienzo la obra que se convierte en imagen deformada de su deseo de un poder omnímodo, “Como quien sabe todo lo que se ha de saber y más, les iré instruyendo sobre lo que deben hacer para seguir adelante. Con órdenes sí, mas también con los conocimientos que les faltan sobre el origen, sobre el destino de nuestra Nación.”<sup>12</sup> (p. 127), explica el protagonista. El Supremo tata de que la historia sea conocida y recordada por su pueblo –para lo cual necesita que la casta dirigente se lo transmita– a través de sus propias palabras, a través de su

---

<sup>12</sup> Francia se muestra plenamente consciente de su labor escritura. Por ello, modifica su discurso amoldándolo a sus potenciales lectores, Eupátridas que se autotitulaban patriotas. Pon una nota al pie: “Eupátrida significa propietario. Señor Feudal. Dueñó de tierras, vida y haciendas. No, mejor tacha la palabra eupátrida. No la entenderán. Empezarán a meterla en sus oficios sin ton ni son. Les alucina todo lo que no egntienden. ¿Qué saben ellos de Atenas, de Solón? ¿Has oído tú algo de Atenas, de Solón? Lo que Vucencia ha dicho de ellos, nomás.” (p. 133).

propia interpretación de los hechos. Frente al intento del Supremo, sin embargo, la noción de texto ausente, su necesaria traducción y su consiguiente traición. Así, el germen de la reflexión, que bien pudo ser el problema del bilingüismo en el Paraguay, no solo le muestra el sendero que transita el escritor en el uso del lenguaje –el de la traducción–, sino que también le anticipa la derrota que le espera al final del mismo –la de su traición–.

Este fracaso que nace de la asunción de la imposibilidad de alcanzar a expresar este texto ausente –aún después de las distintas versiones o metamorfosis que nacen de su teoría de las variaciones<sup>13</sup>– presenta distintos momentos en la novela. Nosotros solo vamos a analizar la conjunción de dos episodios complementarios: el primero, la lección de escritura, tendrá como protagonista a Patiño; el segundo, el diálogo de Francia con Sultán, al propio Dictador del cual aquel no habría sido más que una imagen premonitoria en la que anticipar lo infructuoso de su empeño. También dos símbolos que materializan esta derrota: el de la mano y el de la afasia.

Las palabras de Francia llegan a su pueblo a través del filtro de la escritura de Patiño<sup>14</sup>. La participación y responsabilidad real de su secretario en el discurso dictatorial es uno de los aspectos más relevantes de la novela, por cuanto su labor no se limita, como el Supremo reconoce, a la mera transposición de este, “Cuando te dicto, las palabras tiene un sentido; otro, cuando las escribes.” (p. 158) No es posible ninguna traducción fiel. La necesaria identidad entre ambos se diluye, el error es claro:

---

<sup>13</sup> Quizás sería más acertado decir que solo así es en cierta medida posible, únicamente una lengua siempre viva, siempre distinta, es capaz de captar la esencia mutable de las cosas. Pero eso, y Roa no podía llegar a una conclusión diferente, es posible, en última instancia, solo en la figura plural del lector.

<sup>14</sup> También a través de las palabras y los actos de sus incompetentes servidores.

“no trates de artificializar la naturaleza de los asuntos, sino de naturalizar lo artificioso de las palabras.” (p. 158), todo ello por cuanto debe lograr que en ellas “haya algo que me pertenezca.” (p. 158) y que “el signo sea idéntico al objeto” (p. 159). Los términos que emplea recuerdan a los que Roa había utilizado en su dicotomía oralidad / escritura y su teorización sobre el texto ausente. También la forma: el Dictador habla y Patiño escribe lo que oye (mejor sería decir que trata de escribirlo). Sin embargo, su naturaleza ya es muy diferente, sus límites más amplios, universales –y esta universalidad era uno de los rasgos distintivos de la obra de arte–. El problema con el que se enfrenta Francia se transforma en imagen de la imposibilidad general que asalta a todo creador cuando aborda la realización de su obra – recordemos los versos de Darío que se dolía de esa palabra que huye, de ese abrazo imposible de la Venus de Milo–, al constatar que la obra realizada siempre no es más que una burda copia de la idea primera que la sustenta,

He aludido al reiterado sentimiento de frustración, de pena que el artista tiene respecto a la *oeuvre* publicada o terminada; cada uno de esos componentes es la expresión inevitablemente reducida o disminuida de posibilidades más ricas y más interiores. Para el artista, cada obra maestra comunica una recurrente derrota. Atrofia con perfección aparente, pero fundamentalmente falaz, dejando tras de sí las ilimitadas intuiciones del taller inacabadas. En la creación y *desde luego ésta podría ser la diferencia cardinal con la invención*, las soluciones son mendigos comparadas con la riqueza del problema. (Steiner, 2001, pp. 139-40)

La obra deviene mero reflejo que no consigue traducir esa imagen mental, que la distorsiona al traducirla y que termina traicionándola. Si el Dictador desea, entonces, que Patiño –su



“fiel de fechos” – sea capaz de reproducir fielmente sus hechos y sus palabras, los hechos a través de sus palabras, debe ser él mismo el que trate de introducirle en los rudimentos de este nuevo al tiempo que primigenio lenguaje escritural. Francia necesita que la obra terminada o publicada –a través de Patiño– de la que habla Steiner coincida con su idea primera. Su salvación se cifra en esta esperanza y la lección de escritura es el instrumento para lograrla. Complemento de este episodio, imagen distorsionada de esta primera lección de escritura por cuanto transmuta los elementos que la conforman, nos encontramos con el segundo momento que pretendíamos analizar. Aparece en la última parte de la novela, casi como su epílogo –el real es la “Nota final del Compilador”– frente al anterior que había aparecido al principio, casi como su prólogo –el verdadero no puede ser otro más que el pasquín–. El discípulo es ahora Francia: él, el que recibe la enseñanza que otros imparten. La conversación con el fantasma de su perro Sultán –y toda criatura de ficción termina siendo en última instancia una mera figura fantasmagórica– aporta las claves para entender este reconocimiento de la incapacidad en la que vive inmerso todo escritor. Por ello, el perro niega la versión de los hechos de su anterior amo, se opone a la palabra que se creía investida de verdad, “Mientes, Supremo.” (p. 544), y lo condena a su “propia fosa en el cementerio de la letra escrita.” (p. 542) El fracaso, vemos, es su único desenlace posible.

Dos símbolos, decíamos, traducen y manifiestan esta derrota final. El primero, nexo de unión entre los dos episodios anteriores transmutando los roles del Dictador, es el de la mano, encarnación del poder de Francia, de su poder hacer pero, sobre todo, de su poder escribir. La mano del Supremo conduce la mano de su secretario durante la lección escritural, “Yo aprieto tu mano. Empujo. Prenso. Oprimo. Comprimo. Presiono. La presión funde nuestras manos. Una sola son en este momento.” (p. 160), afirmando la necesaria unión entre el que dicta y el que

escribe, entre la idea mental y su plasmación material; y solo recobra su autonomía cuando el proceso de aprendizaje está concluido: “A partir de aquí escribe solo.” (p. 163). La escritura parece entonces ser capaz de transcribir este idioma primitivo, significativo, estas “letras muy extrañas” (p. 161), como las califica Patiño. El fiel de fechos escribe, pero su mano no parece ser más que el vehículo de transmisión de la expresión del Supremo por cuanto es gobernada por la de aquel. Pero esta identidad no es sino una vana ilusión. La mano del Supremo, al final de la novela, sigue escribiendo o copiando, sin embargo, no es su voluntad la que la mueve –de igual forma que no es la voluntad de Patiño la que conducía la suya al principio–, “Por orden del perro escribo sobre el negro Pilar.” (p. 544), sino que la controla Sultán, como antes lo había hecho el Corrector, “La mano de hierro fuerza a mi mano. Siempre alerta contra todo, escribe mi mano por mandato de la otra.” (p. 578), desmontando ambas instancias narrativas el intento de Francia por controlar el sentido de la palabra. Primero, decidiendo el Corrector los temas de los que escribir<sup>15</sup>,

¿Y cuál es la cuenta de tu Debe y Haber, contraidor de tu propio silencio? Pregunta el que corrige a mis espaldas estos apuntes; el que por momentos gobierna mi mano cuando mis fuerzas flaquean del Absoluto Poder a la Impotencia Absoluta. ¿Cuál es la cuenta, regidor perpetuo de tu desconfianza? (p. 577).

Más tarde, incluso, introduciéndose en lo más íntimo y privado de su discurso, de su propia persona, “En medio del humo la mano se cuela en mis secretos. Hurga. Separa la paja del

---

<sup>15</sup> También Sultán, “¿Por qué no escribes estas cosas ciertas entre tantas mentiras que tu mano toma en préstamo creyendo que son tus verdades?” (p. 542).

grano" (p. 578)<sup>16</sup>. La conclusión no puede ser más desoladora, la única posibilidad que le queda es la duda y el interrogante, "En un principio creí que yo dictaba, leía y obraba bajo el imperio de la razón universal, bajo el imperio de mi propia soberanía, bajo el dictado de lo Absoluto. Ahora me pregunto: ¿Quién es el amanuense? No el fide-indigno, desde luego." (p. 579)

El segundo de los símbolos que refleja esta impotencia es el de la afasia: el señor de la palabra condenado poco antes de morir a su pérdida. El avance de la enfermedad, especialmente aterrador para aquel que había confiado a la escritura su redención y salvación, se describe en sus distintas etapas. En un primer momento, "No podrás tararear siquiera un compás de la Canción de Roldán." (p. 555), para, más tarde, "No podrás pronunciar por momentos las palabras apropiadas. Las verás muy bien antes de abrir la boca. Te saldrán otras. Palabras equivocadas, desemejantes, mutiladas" (p. 555). La afasia se identifica con la creación literaria por lo que es el mal del creador lo que asalta al Francia Dictador que cae enfermo. La imagen es la misma que vimos al principio preludiando su desenlace en la dicotomía Supremo / Patiño, unificados, sin embargo, ahora en la misma persona del Dictador: la representación mental de la obra frente a su manifes-

---

<sup>16</sup> También antes el Corrector había alcanzado lo más íntimo del Dictador, "Más imperdonable aún es que ese *alguien* cometa la temeraria fechoría de manosear mi Cuaderno Privado. Escribir en los folios. Corregir mis apuntes. Anotar al margen juicios desjuiciados." (p. 167). Incluso el autor del pasquín, escrito con los papeles que conservaba este para su uso más privado, lo había logrado alcanzar,

Son tuyas, Señor; tiene razón. El papel, las iniciales verjuradas también. ¿Ves? Alguien entonces mete la mano en las propias arcas del Tesoro donde tengo guardado el taco exfoliador. Papel reservado a las comunicaciones privadas con personalidades extranjeras, que no uso desde hace más de veinte años." (p. 167)

Po ello, de la triste conclusión a la que llega, "¿Es que los pasquinistas han invadido ya mis dominios más secretos?" (p. 167)

tación material. La metáfora, principio de la escritura literaria, se convierte poco después en otro de los síntomas del proceso, como señala Sultán: “En lugar de decir *trompa* pronuncias *tromba*; en vez de decir a Patiño *qué ven tus pupilas*, le preguntas *qué ven los pezones de tus ojos ¡eh pícaro viejo!* En lugar de decir *mi lengua*, te sale *la tijera que tengo en la boca*.” (p. 555) Por ello de la aclaración posterior del perro, “Lo que no es del todo impropio.” (p. 555) Los siguientes estadios de la afasia también son asimilables al quehacer artístico, “Cortas las frases; hablas con una bola en la boca. Embolado. Embolofrástico. Introduces palabras impertinentes, extrañas, malformadas, malinformadas, en lo más simple.” (pp. 555-556) El proceso continúa y la enfermedad avanza inexorable,

Das muchas vueltas haciendo tiempo para pensar en lo que quieres decir y te has de desdecir. Alteras la formación de las proposiciones. Hablas en infinitivos y gerundios. Verbos que no verberan. Oraciones guijarrosas. Omites sílabas y palabras. Repites sílabas y palabras. Juntas, separas sílabas y palabras. Arbitrariamente. Tú mismo no sabes por qué. Interrumpes a cada paso la conversación. Tartamudeas, alargas los finales; especie de eco de tu ego seco. (p. 556)

La afasia, más tarde, alcanza a la memoria, “Te atribuyes frases que has leído, escuchado.” (p. 556), con lo que la enfermedad incorpora también la tradición en la tarea escritural del Supremo; para, por último, terminar con la ceguera verbal y la incapacidad para acordarse de recordar. Sordo y mudo, las palabras que utiliza ya no son suyas, nunca lo habían sido a pesar de su propósito, igual que no le pertenecía su mano bajo el dictado de otros. Condenado a hacer literatura –y el Supremo nunca pretendió eso ya que su palabra buscaba portar la verdad de la his-

toría-, el final que asalta al Dictador no es más que el destino que trataba de impedir en la lección de escritura inaugural, y que el diálogo con Sultán y la intervención del Corrector anunciaban –o también la renuncia de su tambor mayor– la disociación final en la escritura de la irrealidad,

De una parte asaltado por sonidos idiotas de una lengua extranjera. Idioma extinguido que revive un momento al ser cortado en pedacitos por tu lengua-tijera. De otra parte, imágenes desconocidas. Seguirás viendo algunos objetos; no podrás ver las letras de los libros ni lo que escribes. (p. 557)

Esta es la enseñanza final que Roa quiere transmitirnos a través de ambos episodios, de ambas imágenes, y que el propio Dictador había tenido que reconocer un poco antes, resignándose a la única posibilidad que le ofrecía la letra escrita, aquella que implicaba la renuncia a su condición de autor para reconocer su naturaleza como mero personaje de ficción al arbitrio de los designios de otros,

YO soy ese PERSONAJE y ese NOMBRE. Suprema encarnación de la raza. Me habéis elegido y me habéis entregado de por vida el gobierno y el destino de vuestras vidas. YO soy el SUPREMO PRERSONAJE que vela y protege vuestro sueño dormido, vuestro sueño despierto (no hay diferencia entre ambos)” (p. 480)

Por ello puede lamentarse, “¡Pobres conciudadanos, me han leído mal!” (p. 577), por cuanto ha perdido definitivamente el control de la palabra, imagen, en última instancia, de aquella otra que sufre todo creador cuando su obra, publicada, ya no le pertenece, cuando esta pertenece a otros.

La novela, hemos ido viendo, se convierte en receptáculo de la teorización estética del autor a través de una serie de episodios –lo nuestro no ha pasado de ser una cata superficial en toda la riqueza significativa que posee la obra– que permiten conformar su concepción artística. Sin embargo, la propuesta de Roa va más allá, la propia forma narrativa acompaña al contenido de la obra y deviene su reflejo. Son varios los recursos empleados para tal fin. Nosotros, únicamente, analizaremos uno de los más significativos: la sustitución de la tradicional figura del escritor por la del *Compilador*, encargado de dar cabida en la trama narrativa a las distintas voces que conforman esta obra polifónica de la cual hablara Carlos Pacheco, este gigantesco diálogo de la letra impresa con la letra impresa<sup>17</sup>. No pretendo abordar las distintas formas en que se entabla esta interlocución. Lo que sí me interesa es el modelo escritural que preconiza, por cuanto remite, en última instancia, al ensayo aparecido en la *Revista del Ateneo Paraguayo*. Veamos dichas coincidencias. La empresa del *Compilador*, en primer lugar, es análoga a la que señala el mismo Roa propia del escritor paraguayo cuando decía este deber oír un texto primero en guaraní que el autor debía posteriormente trasladar al castellano, “*Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después.*” (p. 608). Sin embargo, su labor no se circunscribe a la mera recopilación de materiales de fuentes diversas, por cuanto esto –igual que la fiel traducción del guaraní– es imposible, como así lo reconoce en su “*Nota final*”, “*Esta compilación ha sido entresacada – más honrado sería decir sonsacada–*” (p. 608). El matiz semántico es oportuno. La pretendida objetividad, que anhela y necesita otras instancias narrativas como el Supremo y que la presencia del *Compilador* parece garantizar en un principio, queda así anula-

---

<sup>17</sup> Weldt-Basson lleva a cabo un interesante recorrido por estos diálogos. Véase. pp. 110- 170 para lo que ella denomina “*intertextos históricos*” y pp. 171-208 para los “*intertextos no-históricos*”.

da. Por último, su trabajo nos remite también a la idea de la tradición. El Paraguay, recordemos, era un país sin historia literaria y sin pasado en el que el escritor engarzar su obra. En la novela, la idea adquiere matices más ricos. El Compilador es una de sus formulaciones, como atestiguan sus propias palabras:

En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros. No hay pues en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esa manera. (p. 608).

Su escritura se enraíza en la reactualización de la tradición como vehículo de la creación artística individual. No es el único ejemplo de ello. También el Supremo gustaba de un procedimiento similar,

Yo tomo de otros, aquí y allá, aquellas sentencias que expresan mi pensamiento mejor de lo que yo mismo puedo hacerlo, y no para almacenarlas en la memoria, pues carezco de esta facultad. De este modo los pensamientos y palabras son tan míos y me pertenecen como antes de escribirlos. No es posible decir nada, por absurdo que sea, que no se encuentre ya dicho y escrito en alguna parte, dice Cicerón (*De Divinat*, II, 58). El yo-lo-habría-dicho-primero-si-él-no-lo-hubiese-dicho-no-existe. Alguien dice algo porque otro ya lo ha dicho o lo dirá mucho después, aun si saber que lo ha dicho ya alguien. Lo único nuestro es lo que permanece indecible detrás de las palabras. (p. 584).

Es, en última instancia, el intento por lograr “esa definitiva y ya insuperable expresión de la obra maestra” de la que hablara

en el artículo no un individuo solo, no el Supremo Dictador, sino todo un pueblo y sus distintas generaciones, una creación que se alimenta y alimenta a la tradición literaria nacional que le dio cobijo, primera de las soluciones que vimos a la no existencia de la misma en el último apartado del ensayo de Roa, por cuanto la esperanza en la labor titánica del genio, que Francia asume, queda totalmente destruida.

La lengua se convierte en el símbolo máximo del poder. Del poder del conquistador frente al conquistado, aunque esta vertiente política nos interese relativamente poco; del poder del escritor sobre lo que escribe, del autor frente a su criatura. En última instancia, del poder del novelista frente al lector que se acerca a su obra. Por eso es tan importante en *Yo el Supremo* el intento material de hacer sentir no solo la pulsión vital del guaraní en el castellano, que había dado origen a la reflexión sobre los límites de la escritura poética y la supremacía de la música en sus primeros ensayos, sino la verdad de la palabra; la búsqueda de una lengua que no sea reflejo del mundo, que sea el mundo mismo, "Escribir un relato no es describir la realidad con palabras, sino hacer que la palabra misma sea real. Únicamente de este modo la palabra real puede crear los mundos imaginarios de la fábula." (1990, p. 48), como explica Roa en el discurso de entrega del Premio Cervantes de 1989. "Yo no escribo la historia. La hago." (p. 325), clama el Supremo en un momento dado de la novela. El Dictador trata de apropiarse del discurso, de la música –metáfora de la vitalidad de la palabra oral–, de la historia de su pueblo, convertirse en su amo, en su dueño y señor. Históricamente lo fue, Gaspar Rodríguez de Francia (personaje real, no lo olvidemos) mantuvo en el más absoluto de los aislamientos a todo su pueblo por décadas, solo atento al sonido de su voz y al valor de su palabra. Pero la escritura es mucho más poliédrica, demasiado compleja para dejarse reducir a los exiguos límites de un único poder, por muy Absoluto que este sea o pretenda serlo.



Roa ya se ha había encargado de revelarnos esta inexorable verdad mucho antes, casi desde un primer momento, cuando nos demostró que el que traduce –ya sea del guaraní ya sea de la realidad de los hechos–, en última instancia, termina traicionando el discurso que pretende trasladar.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAREIRO SAGUIER, Rubén (1989), *Augusto Roa Bastos (caídas y resurrecciones de un pueblo)*, Montevideo, Trilce.
- BAREIRO SAGUIER, Rubén (1984), “Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 10:19, 1984, pp. 35-45.
- FERNANDES, Carla (2001), *Augusto Roa Bastos. Écriture et oralité*, París, L’Harmattan.
- MACIEL, Alejandro (2002), *El trueno entre las páginas (Diálogos entre Augusto Roa Bastos y Alejandro Maciel)*, Asunción (Paraguay), Intercontinental.
- MORENO TURNER, Fernando (1984) “Poder de la música, música del poder (Variaciones sobre en tema de *Yo el Supremo*)”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 10:19, pp. 73-80.
- PAPPE, Silvia (1987), *Desconfianza e insolencia. Estudio sobre la obra de Augusto Roa Bastos*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- ROA BASTOS, Augusto (1990), “Discurso de Augusto Roa Bastos en la entrega del Premio Cervantes 1989”, en *Augusto Roa Bas-*

tos. Premio «Miguel de Cervantes» 1989, Barcelona, Anthropos, pp. 39-52.

ROA BASTOS, Augusto (1993), *Hijo de hombre*, Espasa Calpe, Madrid.

ROA BASTOS, Augusto (1991), "La música y el carácter nacional paraguayo", en Tovar, Paco (presentación y selección de textos), *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*, Suplementos, nº 25, Anthropos, 1991, Barcelona.

ROA BASTOS, Augusto (1991), "Una cultura oral", en Tovar, Paco (presentación y selección de textos), *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*, Suplementos, nº 25, Anthropos, 1991, Barcelona.

ROA BASTOS, Augusto (1987), *Yo el Supremo*, Cátedra, 1987, Cátedra.

STEINER, George (2001), *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela.

WELDT-BASSON, Helene (1993), *Augusto Roa Bastos's I the Supremo. A Dialogic perspective*, Columbia, University of Missouri Press.

**LA REVISTA ATENEO CHIAPAS,  
1951-1957**

José Martínez Torres

Universidad Autónoma de Chiapas (México)

Hacia 1826 Chiapas tuvo por fin su primera imprenta. Llegó a lomo de mula, cruzando la sierra desde Guatemala, trescientos años después de que entrara en funciones en la capital de la Nueva España. También aquí, el adelanto técnico sirvió para reproducir rezos, novenarios, fe de asientos de las cofradías, discursos, memorias y decretos gubernamentales, aunque debe decirse que de ese mismo año proceden, como señala Fernando Castañón (2003, p. 13 ss), las primeras publicaciones periódicas: *El Para-rayo* y *La Campana Chiapaneca*.

Este retraso de varios siglos se debió en parte al celo de las autoridades para restringir la libre circulación de ideas; en parte al elevado índice de analfabetismo, a la disgregación de los pueblos indios y a que la escarpada región carecía de los metales que en otros sitios permitieron la acumulación de riquezas para crear centros de cultura.

De esta suerte, la labor espiritual, la cultura textual y la enseñanza de artes y oficios, estuvieron en manos de las órdenes religiosas, en su mayoría de la orden de los dominicos, encargados de evangelizar la región.

El carecer de una tradición editorial no impidió que en los años cincuenta del siglo XX un grupo de intelectuales chiapanecos y de emigrados españoles editaran una colección de libros de primera importancia y simultáneamente *Ateneo Chiapas*, sin duda la mejor revista de que se tenga noticia en el sureste mexicano; los miembros de este grupo tradujeron páginas de Freud, importantes artículos de filosofía y arqueología; editaron ensayos de autores nacionales y extranjeros de diversas disciplinas, y contaron con la presencia de artistas y grabadores destacados para ilustrar sus páginas, al grado que llegó a estimarse como la mejor publicación que se hacía fuera de la ciudad de México por aquellos años.

*Ateneo Chiapas* planteó una estructura temática desde el comienzo: Geología, Geografía, Flora, Fauna, Historia, Arte y Arqueología, según convenía para la comprensión e interpretación de una región poco estudiada. En el plano científico, junto con la participación de Faustino Miranda y Frederick Karl Mulleried, destacan Miguel Álvarez del Toro e Ida Langman; en la reflexión histórica, Fernando Castañón y Francisco de la Maza, así como Andrés Fábregas Roca en la directriz editorial. Aparecieron aquí las primeras colaboraciones de los artistas plásticos que destacarían más tarde, de escritores ya conocidos como Santiago Serrano y Agripino Gutiérrez, así como textos de jóvenes autores en su inicio en las bellas letras, como Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Juan Bañuelos y Daniel Robles Sasso, entre otros.

Los antecedentes más cercanos se encuentran en el primer Ateneo de Chiapas, fundado por la Secretaria de Educación Pública el 2 de octubre de 1941, cuyo presidente fue B. Daniel Robles –según el periódico de Tuxtla Gutiérrez *Provincia* del 15 de octubre del mismo año. El otro referente crucial del movimiento ateneísta de Chiapas fue el ICACH (Instituto de Ciencias y Artes

de Chiapas), que tuvo un desarrollo paralelo al reestructurarse en 1944; de hecho, el Ateneo se autodenominaba ACACH (Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas), como implicando que eran organismos que se hermanaban de distintas formas<sup>1</sup>.

En el plano de las publicaciones chiapanecas debe recordarse en los albores del siglo *El clavel rojo*, que tuvo dos épocas: la primera de 1901 a 1902. La segunda inició en 1904 e incluía información internacional, nacional y local. Esta segunda época introdujo la columna “Semblanzas femeninas”, orientada a enaltecer a las mujeres de Chiapas. Asimismo difundía poemas, ensayos y textos literarios. Se interesaba por la historia, no sólo de México. Contaba con corresponsales en el extranjero y entre sus colaboradores estaban el músico Fernando Soria y el poeta Raulfo Penagos.

Otra de las revistas notables fue *Ariel. Revista de Ciencias, Letras y Artes*, que se publicó entre 1919 y 1920 en Tuxtla Gutiérrez y tuvo una distribución internacional; llegó a tener entre sus colaboradores a Rubén Valenti, miembro del Ateneo de la Juventud –el grupo fundado la década anterior en la ciudad de México por José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y Martín Luis Guzmán, entre otros. En *Ariel* también colaboraron autores de Colombia, Ecuador, Honduras y

---

<sup>1</sup> Esto se verificó el 15 de mayo de 1944, por decreto del 31 de enero, tras haberse fundado como el Instituto Científico y Literario de Chiapas, en 1878, según el *Diccionario Enciclopédico de Chiapas*, que señala 1979 como el año en que el centenario organismo tuvo una nueva transformación, la cual a la fecha se mantiene, cuando dejaron de pertenecerle la escuela de Enfermería, la Secundaria y la Preparatoria del Estado y comenzaron a impartirse artes plásticas, música, biología –que en 2012 cumple treinta años–, topografía, odontología, psicología y nutrición. En 1995 hubo un nuevo cambio en el que dejó de ser instituto para convertirse en universidad (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas), al fusionarse con el Instituto Chiapaneco de Cultura.

Cuba. Fue dirigida por Alejandro Navas Gardela, “un joven pro-sista hondureño”.

Algunos números se tiraron en la imprenta El Progreso, que también era librería y papelería, negocio de Antonio Puig y Pascual, catalán avecindado desde 1902 en la capital del estado. [En *El Heraldo de Chiapas* del 21 de enero de 2009, por cierto, se informa que Puig y Pascual,] “de oficio relojero y comerciante por catalán”, tuvo su primer trabajo en Chiapas al encontrar descompuesto el reloj de la plaza; “se trepó a la torre municipal y arregló el preciado aparato que marcaba el ritmo de la pequeña ciudad”. Más tarde, fundó la librería frente a la catedral, proveyendo a Tuxtla de un servicio del que carecía. Se convirtió en un personaje de aquellos años, despachando y conversando con quienes entraban a aquella tienda magnífica, de piso de madera y larga barra de despacho”. Max Aub (1975, p. 11) en su enigmático volumen *Jusep Torres Campalans* refiere el viaje que hizo a Chiapas durante los años del Ateneo, en 1955<sup>2</sup>, y alude también al librero:

fui invitado a dar una conferencia en Tuxtla Gutiérrez [y] una noche en la librería de la Plaza, hablando con un joven poeta de

---

<sup>2</sup> 1955 fue un año sumamente difícil para el Ateneo: el único, junto con 1953, del período en que estuvo vigente, 1951-1957, en el que no apareció un solo número de la revista. *Ateneo Chiapas* fue publicado en estas fechas:

1951: aparece el número 1: enero-febrero-marzo

1951: aparece el número 2: abril-mayo-junio

1952: aparece el número 3: enero-febrero-marzo

1952: aparece el número 4: abril-mayo-junio

1953: NO APARECE

1954: aparece el número 5: enero-febrero-marzo-abril

1955: NO APARECE

1956: aparece el número 6: mayo

1957: aparece el último número, el 7: agosto

la localidad, fui presentado a un hombre alto, de color seco, al que llamaban don Jusepe.

–¿Usted, de dónde es? –me preguntó sin ambages.

–He nacido en París.

–París, ¿todavía existe? –Sonrió–: Usted perdone. Tanto gusto.

Se fue, erguido, con su bastón. El librero, catalán y simpático, hombre entendido, me preguntó:

–¿No sabe quién es?

–No.

–Se llama José Torres Campalans.

Deben considerarse asimismo otras publicaciones contemporáneas del grupo Ateneo, como el *Boletín de la Sociedad Científica, Literaria y Artística de Ciudad de Las Casas*, que da inicio en 1942, cuyos miembros se propusieron

Cultivar las nobles facultades que caracterizan al hombre, la inteligencia y la voluntad. Por medio de la investigación científica, y despertar el amor a las Bellas Letras y a las Artes Bellas en general para impulsar nuestra cultura: [he aquí el anhelo de esta Sociedad [...] y también el anhelo del presente Boletín, que es Órgano de la misma, y que reflejará el sentir de los socios y llevará al público sus trabajos,] obra de un elevado esfuerzo por adelantar en las ramas del conocimiento. Saludamos a las Asociaciones de igual índole, especialmente al Ateneo de Chiapas, a cuya iniciativa, nuestra Sociedad debe su fundación.

La revista *Chiapas* se publicó a partir de abril de 1949; precedió al *Ateneo Chiapas* pero hubo un período en el que aparecieron simultáneamente –1951-1952. Armando Duvalier fue el director de la primera época y lo sucedió Jesús Agripino Gutiérrez. El profesor Eliseo Mellanes siempre fue el jefe de redacción, desde el comienzo hasta el final. Se imprimía mensualmente en los talleres del departamento de Prensa y Turismo del Estado, con un tiraje de 5000 ejemplares. Es la revista con más números publicados, 34 en total. Incluía una sección en inglés, y llegó a distribuirse en el sur de Estados Unidos, así como en algunos países hispanoamericanos. Difundió información sobre el Estado, y así como su circulación llegó a ser simultánea con la del *Ateneo*, algunos colaboradores aparecían en las páginas de ambas revistas: Jorge Olvera, Tomás Martínez, Eduardo J. Albores, Antonio Vera Guillén, Franz Blom, Gertrude Duby, Faustino Miranda, Enoch Cancino Casahonda, Manuel B. Trens, Fernando Castañón Gamboa, Miguel Álvarez del Toro, Rosario Castellanos. Incluso el gobernador Francisco J. Grajales llegó a publicar un artículo<sup>3</sup>. Precisamente a un mes del término de esta gestión se puso en circulación el último número, esto es, en noviembre de 1952. Para ilustrar la portada, los editores encargaron al artista plástico Francisco Cabrera Nieto un retrato del licenciado Efraín Aranda Osorio, que entraría en funciones semanas más tarde. Bajo el retrato iban las fechas de la siguiente administración sexenal: 1952-1958. La idea era congraciarse con el gobernador entrante y

---

<sup>3</sup> Estos datos aparecen en la tesis *Margit Frenk y Rosario Castellanos: una disputa feminista*, de Yazmín Cruz Cruz, que se presentará en breve en la Facultad de Humanidades de la UNACH. En ese documento se revela el hallazgo de un artículo publicado en la *Revista Chiapas* en el que Margit Frenk manifiesta sus reticencias respecto a la tesis *Sobre cultura femenina* de Rosario Castellanos.



tener continuidad con su revista, una petición que no les concedieron.

*El Estudiante*, órgano de las sociedades estudiantiles de la Escuela Normal y de la Preparatoria de Tuxtla Gutiérrez, debe ser mencionada por su presencia en el imaginario chiapaneco de la mitad del siglo XX, ya que Rosario Castellanos, Jaime Sabines y Enoch Cancino Casahonda publicaron allí sus primeros ensayos y poemas, así como Luis García Corzo y Daniel Robles Sasso, como señaló Javier Espinosa Mandujano (2012, p. 9).

En 1948, un año antes que diera inicio la *Revista Chiapas*, apareció *Amanecer*, una publicación de formato pequeño, dirigida por Mercedes Camacho. También tuvo colaboradores en común con el Ateneo. Entre ellos Jacobo Pimentel y Eduardo J. Albores, Eliseo Mellanes y Armando Duvalier, que ocupaba la dirección de Prensa y Turismo, y era su consejero editorial. Camacho consiguió que se editaran nueve números, y dejó listo el siguiente, pero en cuanto contrajo nupcias abandonó el proyecto, emigró a la ciudad de México y el número 10 debió esperar cincuenta y cinco años para que se hiciera una edición facsimilar de la única revista de Chiapas que haya dirigido una mujer.

Poco antes de estos proyectos editoriales aparecieron otros menos importantes, como por ejemplo *El alacrán*, de 1947, un suplemento cultural breve y burlón que censuraba ciertas conductas sociales, especialmente las de otros periódicos que se decían independientes pero que en realidad vivían de las dádivas de algún organismo político. Se distribuía de manera gratuita y era popular entre los que frecuentaban los ámbitos de la administración pública, sobre todo por su ligereza y su buen humor.

Del grupo Ateneo hubo otras aportaciones muy notables, como la institucionalización del Premio Chiapas y de otros pre-

mios más; la formación del Ballet Bonampak y de Fiesta Chiapaneca; las contribuciones y los descubrimientos de los arqueólogos Franz Blom, Gertrude Duby y Carlos Frey, en la selva lacandona; la organización de congresos y las exposiciones de diversos grabadores y pintores, la publicación de libros y de artículos en una revista que llegó a tener un prestigio bien labrado al promediar el siglo XX, no sólo en el ámbito nacional.

Con lo dicho hasta ahora puede verse que el surgimiento de este grupo y sus contribuciones no son un hecho fortuito ni fueron resultado de una sola voluntad. El escritor Enoch Cancino Casahonda (1988, p. 69) lo advirtió de esta manera:

Se da la coincidencia feliz de un promotor de la cultura entusiasta, lúcido, como Rómulo Calzada, que cuenta con la comprensión de un gobernador culto y amante de esa promoción como lo fue el General Grajales, y un grupo de intelectuales, científicos, escritores, que estaban trabajando cada quien por su lado. Entonces vemos que el conjunto de esa situación feliz, crea una explosión que nunca había tenido Chiapas.

Una parte de los integrantes debe su presencia en Chiapas a un elemento tangencial relevante: la decisión del presidente Lázaro Cárdenas de recibir en México a los españoles republicanos en derrota, pocos años antes de que se gestara ese grupo. El buque Santo Domingo transportó al grupo de republicanos que llegó a Coatzacoalcos el 26 de julio de 1939, como establece María Mercedes Molina Hurtado (1993, p. 23 ss.). Entre ellos iban los exiliados que hicieron el enorme recorrido hasta Chiapas. El 28 de agosto salió un grupo de más de cincuenta a Oaxaca. Días después fueron otros con destino a Huixtla y San Cristóbal; luego otros fueron enviados a Chihuahua y a Morelia; otros a Ixte-

pec, Tapachula y Tuxtla Gutiérrez, mientras que el resto permaneció en Coatzacoalcos.

Formando parte de aquel puñado de refugiados al que le tocó en suerte ir a Chiapas, estaba un intelectual de primer orden, Andrés Fábregas Roca, a quien se uniría el científico Faustino Miranda, que había llegado a la ciudad de México en primera instancia y se había incorporado a la Universidad Nacional, de donde fue enviado a esa región del sureste mexicano. Más adelante, ya que pertenecía a una generación más joven, acudiría otra figura señera, el director de teatro Luis Alaminos, cuyas puestas en escena obtuvieron reconocimientos nacionales. Sin ellos es imposible pensar en la cultura chiapaneca de hoy en día. Basta mencionar la clasificación de las plantas de la región que hizo Miranda, o bien observar como un solo botón de muestra el formato de las revistas en las que participó Fábregas Roca, en las que a simple vista se advierte la mano de un solo editor.

La cultura chiapaneca ha sido subsidiaria por completo del sistema político, y cuando llegó a su término la gestión del general Grajales comenzaría el declive del proyecto que apenas había iniciado. Sus miembros aún habrían de librar grandes batallas contra la incomprensión para obtener escasos subsidios y mantener viva la revista, que comenzó a hacerse muy irregular. En el cuadro siguiente se ve que durante los dos años en que tuvo apoyo, 1951-1952, al final de la gestión, se editó más de la mitad de los números que se hicieran. En cambio, de 1952 a 1958 que fue el período de Efraín Aranda Osorio, sólo aparecieron tres números. Ya se dijo que la *Revista Chiapas* desapareció al iniciar esta administración<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Eduardo J. Albores (1988, p. 57) en su intervención en el Homenaje que se hizo de su generación ofrece la ubicación topográfica del Ateneo: "la tarea del Ateneo fue la de divulgar conocimientos más allá de las cuatro pa-

En este sexenio (el período de Grajales fue de cuatro años) existió una gaceta, *La Campana de Chiapas*, un pequeño suplemento en homenaje a aquella publicación de 1826. Era en realidad sólo un pliego de periódico que con una serie de dobleces alcanzaba las doce páginas, pero cuyos materiales la hacían tan efímera que a la fecha se ha vuelto inconseguible.

Debe decirse también que no existió sincronización entre las actividades del Ateneo y las de una universidad estatal como sucedía en otras entidades de México. La Universidad de Chiapas no se fundaría sino hasta dos decenios más tarde, en 1975, a pesar de que se habló de su establecimiento mucho tiempo antes, cuando el primer Ateneo la vislumbraba como complemento – cultural, académico– imprescindible. En el mismo número del periódico *Provincia* del 15 de octubre de 1941, p. 3, en la Sección Editorial, se señala:

Una institución que hacía falta a Chiapas. Magnífica iniciativa acaba de cristalizarse [pues hace] mucho tiempo urgía el avance

---

redes de su edificio, que lo fue el de la antigua Biblioteca Pública del Estado, ubicado en el costado norte del templo de San Marcos e inaugurado en 1917". Según Alberto Garzón y Rincón y Julia Clemente Corzo, en su artículo "Preludio universitario" publicado en la *Revista de la UNACH*. Edición conmemorativa, p. 20: "En 1957, el Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas cierra sus puertas; la causa de su disolución no se encuentra bien documentada, aunque se infiere que se debió a la crisis política, fenómeno social identificado como la "rebelión de los pollinos", lo que motivó secundariamente la falta de apoyo económico del grupo ateneísta". Sin embargo, para Javier espinosa Mandujano (2012, p. 8 ss.), el Ateneo tiene vigencia en "los tiempos del general Grajales, del licenciado Aranda Osorio y de su prolongación al gobierno del doctor León Brindis". De este modo, "surgió a principios de 1959, la nueva directiva del Ateneo presidida por Javier Espinosa". Esta directiva otorgaría el Premio Chiapas a Jaime Sabines, y continuaría convocando al Premio hasta 1963: "Fue el último gran respiro de aquella memorable institución".

cultural de Nuestro Estado. [...] Ojalá, que esta institución sea la que auspicie la próxima fundación de una Universidad que venga a hacer el complemento de nuestro Ateneo, colocando así en plano accesible la cultura superior para la juventud ayuna de recursos económicos suficientes para poder continuar sus estudios fuera del Estado.

El hecho incontrovertible es que a la muerte de algunos de sus miembros, como Rómulo Calzada, Tomás Martínez y Fernando Castañón en la segunda mitad de los años cincuenta, comenzó a languidecer el grupo, ello junto con el hecho de que emigraran los artistas e intelectuales más jóvenes a falta de una oferta educativa de nivel superior –por ejemplo los que formarían el grupo La espiga amotinada–, en busca de una formación académica y de un mayor desenvolvimiento intelectual. Otro hecho muy lamentable es que fuera destruido el recinto del Ateneo con todo y sus murales, como atestigua Luis Alaminos (1988, p. 34):

A mediados de 1962, la piqueta tumbó El Ateneo, tumbó el edificio, tumbó la instalación. Cayeron simultáneamente unos y otros, el mural que existía en el fondo, La Libertad Desnuda, quedó [expuesta] ante la curiosidad pública, y entonces [ciertas] autoridades [pudendas] mandaron a tapar sus vergüenzas: con un cincel tiraron las partes más prominentes de la libertad, y una vez censurada, El Ateneo se acabó sin inquietar a las buenas conciencias.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALAMINOS, Luis (1988), "La actividad teatral en la época del Ateneo" en *Homenaje a la generación del Ateneo*, Tuxtla Gutiérrez, ISSTECH, pp. 29-35.
- ALBORES, Eduardo J. (1988), "Breve reseña del Ateneo" en *Homenaje a la generación del Ateneo*, Tuxtla Gutiérrez, ISSTECH, pp. 55-61.
- AUB, Max (1975), *Jusep Torres Campalans*, Madrid, Alianza Editorial, Col. El Libro de Bolsillo.
- CANCINO Casahonda, Enoch (1988), "Situación y perspectiva de la Cultura en Chiapas", en *Homenaje a la generación del Ateneo*, Tuxtla Gutiérrez, ISSTECH, pp. 69-70.
- CASTAÑÓN GAMBOA, Fernando (2003), *La imprenta y el periodismo en Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, Colección Rescate y Patrimonio.
- ESPINOZA MANDUJANO, Javier (2012), *Noticias del archipiélago*, Tuxtla Gutiérrez, Publicaciones del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas / UNICACH.
- MOLINA HURTADO, María Mercedes (1993), *En tierra bien distante. Refugiados españoles en Chiapas*, México, Gobierno del Estado de Chiapas / Instituto Chiapaneco de Cultura.
- ROMÁN GARCÍA, Carlos (coord.) (2000), *Diccionario enciclopédico de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, CONECULTA-Chiapas / UNICACH.

## LA PRESENCIA DE JUAN RULFO EN LA REVISTA *ICACH*

Antonio Durán Ruiz

Universidad Autónoma de Chiapas (México)

La revista *ICACH* fue continuación de otra anterior y de suma importancia para el desarrollo de la cultura chiapaneca: *Ateneo Chiapas* (1952-1957); el primer número apareció en junio de 1959. A partir de esa fecha, la revista salió hasta 1990, en tres épocas, con un total de treinta y cinco números. A ella se agregaron nuevos colaboradores. Algunos integrantes del Ateneo ya no aparecieron en la nueva publicación, sobre todo porque habían muerto, por ejemplo, Rómulo Calzada y Fernando Castañón Gamboa.

Como ocurrió con los integrantes de *Ateneo Chiapas*, los que formaron parte de la revista *ICACH* desempeñaron un papel importante en la promoción y difusión de la cultura. También fue valioso su impulso académico en la formación de nuevas generaciones, en las gestiones que realizaron a favor de las visitas que hicieran a Chiapas investigadores y escritores de renombre, entre los que se cuentan Juan Rulfo, Carlos Pellicer, Pedro Garfías, Agustín Yáñez y Sergio Mondragón.

La revista *ICACH* se anunció como una publicación trimestral, Órgano de Divulgación Cultural del Instituto de Ciencias y

Artes de Chiapas, sin embargo se volvió semestral, generalmente. Andrés Fábregas Roca fue, al principio, jefe de redacción y después director de la misma.

Los artículos abarcaban una considerable variedad de temas, a la manera de *Ateneo Chiapas* (geología, geografía, fauna, flora, historia, literatura, antropología, filosofía, arte y arqueología). Entre los colaboradores de ICACH se encontraban Rosario Castellanos, Miguel Álvarez del Toro<sup>1</sup>, Daniel Robles Sasso<sup>2</sup>, Faustino Miranda<sup>3</sup>, Frans Blom<sup>4</sup>, Gertrude Duby<sup>5</sup>, Jan de Vos<sup>6</sup>, Luis Alaminos Guerrero<sup>7</sup> y Joaquín Vásquez Aguilar<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Álvarez del Toro, Miguel (Colima, 1917, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1996). De 1939 a 1942 fue técnico taxidermista y luego subdirector del Museo de la Flora y la Fauna de la ciudad de México; dirigió el Instituto de Historia Natural del Estado de Chiapas. En 1944 diseñó el Zoológico Regional y el Museo de Historia Natural. Desarrolló el proyecto del nuevo Zoológico Regional en El Zapotal, en Tuxtla Gutiérrez. Entre sus publicaciones destacan *Los animales silvestres de Chiapas* (1952) y *Los reptiles de Chiapas* (1960). (La biografía de Álvarez del Toro, Robles Sasso, Miranda, Blom, Duby y Alaminos se tomó de *Ateneo Chiapas. Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, 1951-1957. Estudio preliminar, reseñas, gráficas índices y apéndice biográfico*, pp. 141-158. Véase la bibliografía al final del artículo).

<sup>2</sup> Robles Sasso, Daniel (Villahermosa, Tabasco, 1933, ciudad de México, 1971). Profesor y director del ICACH, secretario y presidente del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas. Colaboró en las revistas *Poesía de América*, *ICACH*, *La Nación* y en el *Anuario de la Poesía Mexicana* del INBA. Publicó *Viento al hombro* (1959), *Encuentro con Vallejo en la tierra del hombre* (1965), *5 poemas* (1982), *Alguien muere de amor y no le basta* (1983) y *Poemas* (1984).

<sup>3</sup> Miranda González, Faustino (Gijón, Asturias, 1905, ciudad de México, 1964). Obtuvo el grado de doctor en Ciencias Naturales en la Universidad de Madrid. Fue encargado del Laboratorio de Biología Marina de Pontevedra, España. Exiliado en 1939, llegó a México y se desempeñó como investigador en el Departamento de Botánica del Instituto de Biología de la UNAM. En 1949 organizó y dirigió el Instituto y el Jardín Botánico de Tuxtla Gutiérrez. Por su labor como estudioso de la flora local, recibió el



Premio Chiapas 1953. Algunos de sus libros publicados son *Estudios sobre la vegetación de México* (1941), *Los secretos de las flores: lecturas botánicas* (1944) y *La vegetación de Chiapas* (1952). Fue miembro honorario y presidente de la Sociedad Botánica de México.

- <sup>4</sup> Blom Petersen, Frans Ferdinand (Copenhague, Dinamarca, 1893, Chiapas, 1963). Arqueólogo, antropólogo, e historiador. En 1919 viajó a América, el mismo año dejó Nueva York y llegó a México. Ingresó a la Pierce Oil Corporation y trabajó como pagador de la compañía petrolera El Águila; este empleo le permitió conocer el sureste de la República. Posteriormente, el doctor Manuel Gamio lo invitó a colaborar en la Dirección de Antropología de México, donde se encargó de los trabajos arqueológicos de Palenque. Entre sus obras destacan *Las ruinas de Tortugueros* (1923), *Las ruinas de Palenque, Xupa y Finca Encanto* (1923), *Chiapas a la llegada de los españoles* (1924), *La vida de los mayas* (1944), y *La selva Lacandona* (1953).
- <sup>5</sup> Duby, Gertrude (Cantón de Berna, 1901, Chiapas, 1993). Vivió en Florencia, Italia, donde militó en partidos socialistas, por lo que fue encarcelada y deportada. En 1924 se casó con Kart Duby, de quien adoptó el apellido. En 1939 abandonó Europa, poco después de ser arrestada y pasar cinco meses en un campo de concentración en el sur de Francia; llegó a Veracruz junto a los refugiados de la Segunda Guerra. Conoció a Frans Blom en 1943, lo acompañó a numerosas expediciones; juntos fundaron el Museo y Centro de Estudios Na Bolom de San Cristóbal. Escribió artículos sobre la vida de los indígenas chiapanecos, en especial de los lacandones. Publicó *Los lacandones, su pasado y su presente* (1994), *La Selva lacandona* (1955), *Chiapas indígena* (1961), entre otros trabajos.
- <sup>6</sup> Jan de Vos (Amberes, Bélgica, 1936; Chiapas, México, 2011). Vivió en México desde 1973. Sus especialidades fueron la historia regional, la etnohistoria y la ecohistoria. Entre sus obras destacan la trilogía sobre la historia de la selva Lacandona: *La paz de Dios y del rey* (1980), *Oro verde* (1988) y *Una tierra para sembrar sueños* (2002). Fue miembro de la Academia Mexicana de Ciencias. Fue condecorado por el gobierno belga como Caballero en la Orden del Rey Leopoldo (2003). (Véase la contraportada del libro de Jan de Vos, *Vienen de lejos los torrentes*, y la referencia bibliográfica al final del artículo).
- <sup>7</sup> Alaminos Guerrero, Luis (Málaga, 1930, Tuxtla Gutiérrez, 2000). Sus padres fueron exiliados políticos de la Guerra Civil; llegaron a República Dominicana en 1939, donde Luis Alaminos hijo inició sus estudios, que concluyó en la ciudad de México. Ingresó a la Escuela Nacional de Artes

En el número 15, julio-diciembre de 1965, de esta revista se publicó la conferencia que Juan Rulfo impartió en Tuxtla Gutiérrez, capital del estado de Chiapas, en este mismo año.

La recuperación de la charla de Rulfo tiene la importancia de arrojar luces, de ampliar el conocimiento sobre sus preferencias literarias. El jalisciense tenía 43 años en esos momentos; había publicado *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955).

Hay que tomar en cuenta que no abundan las opiniones de Rulfo no sólo sobre su propia obra, sino acerca de otros autores. Esta charla responde, al menos en parte, a la pregunta que Carlos Blanco Aguinaga (Rulfo, 2008, pp. 11-29) plantea en la "Introducción" al volumen de cuentos *El llano en llamas*: "¿Quién es Juan Rulfo? ¿Por qué escribe lo que escribe, tanta desolación, esa prosa tan severa y tan cargada de dolores, soledad y violencia?".

Blanco Aguinaga observa ciertos rasgos característicos que preñan la narrativa del mexicano, como, por ejemplo, la "visión profunda de la realidad mexicana en su Historia". Ahí, en el marco histórico se acentúa "el desmoronamiento de la realidad,"

---

Plásticas. En 1949 obtuvo la medalla Justo Sierra, otorgada por la misma Universidad Nacional Autónoma de México; cuatro años después, el INBA lo comisionó a Tuxtla Gutiérrez como profesor en la Escuela de Artes Plásticas del Estado. Dirigió el grupo de teatro del ICACH.

<sup>8</sup> Joaquín Vásquez Aguilar (Cabeza de Toro, municipio de Tonalá Chiapas 1947, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1994). Participó como actor en el grupo Teatro de Orientación Campesina, fundado por Eraclio Zepeda, en 1972. Fue corrector de galeras en el Fondo de Cultura Económica (1983). Colaboró con poesía y ensayos en varias publicaciones. Sus principales obras poéticas son *Cuerpo adentro* (1978), *Aves* (1980), *Vértabras* (1982), *Casa* (1984), *Cuaderno perdido* (1989), *Erguido a penas* (1991). (Cfr. el estudio introductorio de José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Yadira Rojas León a la obra de Joaquín Vásquez Aguilar, *En el pico de la garza más blanca*, pp. 13-28).

donde los personajes, incluyendo el narrador, se difuminan. “Y es que estamos en el interior de unas vidas expulsadas de la Historia”. Los personajes que “hablan de sí hacia sí mismos” trastocan la relación entre el sujeto y el objeto, entre la realidad y quien la observa. “Va surgiendo así el mundo fantasmagórico que [...] conformará [...] la realidad de transvida de *Pedro Páramo*.” Este crítico observa que “Rulfo (como el primer Joyce, como Sherwood Anderson, como Hemingway) trata la realidad desde dentro del sujeto narrador hacia el exterior del objeto”. En la narrativa de Rulfo –dice Blanco Aguinaga– predomina una extraña objetividad aparente. Ahí, Rulfo “rompe con las formas tradicionales de narrar que aún imperaban en su tiempo”.

José Carlos González Boixo (Rulfo, 2007, pp. 11-52) advierte que los problemas de los personajes rulfianos son universales, “cuya transformación literaria se realiza a través de un marcado localismo”; anota que *Pedro Páramo* se aleja decididamente de la novela tradicional realista y se engarza a la novela moderna caracterizada por su ambigüedad; señala también que la narrativa del mexicano es “en definitiva una proyección de lo difícil que resulta la existencia humana. El paraíso parece inalcanzable, sólo queda la nostalgia de haber estado alguna vez cerca de él”. Juan Rulfo –de acuerdo con González Boixo– plantea que para entender su obra, para introducirse en un mundo nuevo, el lector debe abandonar sus criterios lógicos.

La conferencia lleva el título de “La situación actual de la novela contemporánea”. Ésta ofrece la oportunidad acercarnos a otras expresiones literarias con las que comulgaba la narrativa rulfiana. En ciertos escritos y entrevistas, Rulfo menciona autores y libros que no habían sido referidos en la charla que ofreció en Chiapas. El texto confirma las observaciones de Blanco Aguinaga y González Boixo en el sentido de que a Rulfo le interesaba pre-

sentar lo que está más allá de lo que se entiende por realidad y no corresponde a la lógica del mundo convencional.

Juan Rulfo comenzó la conferencia señalando que llegaba a Chiapas por segunda vez; en la primera, había conocido además de la capital del estado, el pueblo de Larráinzar (San Andrés Larráinzar se encuentra dentro de la región conocida como los Altos, se halla habitado mayoritariamente por indígenas tzotziles) y la ciudad de San Cristóbal.

Su plática se inclinó preferentemente a la narrativa de los italianos Vasco Pratolini, Elio Vittorino, Italo Calvino, Cesare Pavese, Carlo Cassola, Raffaello Laccatria y Pier Paolo Pasolini, aunque mencionó, sin ahondar en ellos, a otros autores (William Faulkner, John Steinbeck, Tomas Wolfe, Alberto Moravia, Dino Gussati Traverso, Nathalie Wisnburg, Uwe Johson, Gunter Grass).

Dijo que Vasco Pratolini con su *Crónica de los pobres amantes* dio un paso enorme dentro del terreno literario europeo porque “reflejó una vasta imagen de lo que es Italia, no la Italia de la posguerra, sino la que siempre ha sido”.

Observó que Italo Calvino se dedicó a escribir sobre la frustración. “Todos sus cuentos, *Amor y tiempos difíciles* o *Vida y trabajos difíciles* revelan que todo es difícil para Calvino, incluso hasta vivir”.

De Raffaello Laccatria señaló que era un hombre extraño. Laccatria “demostró que el espíritu humano es capaz de describir mundos muy oscuros y misteriosos”. Rulfo observó también que “en el *Libro de la muerte*, Laccatria presenta a un hombre monologando, que el lector cree que está monologando, pero no se sabe si está hablando con su gato MisSisSipi o si está hablando con su madre, o con las sombras, o con las luces del Mediterráneo, o con

su novia. Llega el momento en que es descubre que está hablando con sus recuerdos, con toda la tristeza de su vida tediosa”.

Aunque Rulfo dedica pocas palabras a Pier Paolo Pasolini, lo observó como otro caso especial: “escribe libros de tipo neorealista, con muchachos en la calle, una vida violenta y, de pronto, se dedica a escribir y dirigir argumentos cinematográficos y construye una de las mejores películas italianas: *El Evangelio según san Mateo*”.

Consideró que tanto Pavese como Cassola fueron de los más influidos por la literatura norteamericana. “Ambos describen cosas y parece que no están describiendo nada. Nada les sucede a sus personajes. El lector se pregunta: Bueno, ¿qué ha pasado? Sin embargo, aquí es donde se ve el punto último y sin final a que ha llegado la literatura, no sólo en Italia sino en muchos otros países”. En *El soldado* de Cassola –dijo Rulfo– “es digno de observar cómo sostiene la tensión del lector algo que no conduce a ninguna parte. Sin embargo, éste parece ser el destino actual de las letras. ¿En dónde está el hombre? ¿Qué es el hombre en sí?”

Después de comentar las expresiones literarias de Europa y Latinoamérica, concluyó con reflexiones que, como se ha dicho, nos ayudan a profundizar y ampliar nuestra percepción de una escritura de apariencia realista pero que se inscribe en otra escena de realidad: En el más allá constitutivo del hombre que se instala en el más acá. La muerte, donde no hay rostros, tiempo ni espacio, que pulsa detrás de la vida, la muerte que afantasma al hombre, la soledad fundamental del sujeto que está más sola en ciertos contextos mexicanos. La obra del autor de *El llano en llamas* ratifica el hecho de que la verdad de un hombre o de una colectividad tiene estructura de ficción. Lo siniestro y lo luminoso se vinculan en la verdadera obra de arte.

La novela de nuestros días debe abarcar el campo de la realidad inventada, elaborar la ficción sin entronque aparente con la vida que reconocemos. Al novelista ya no se le exige “vivir” la vida, sino mirar lo que no se puede ver con los ojos, intuir más que sentir, conocer más que saber. La novela debe convertirse en presencia desconocida de la realidad. Rulfo da el ejemplo en las obras del escritor norteamericano Ray Bradbury, cuyos temas giran alrededor de planos ya no terrestres sino subhumanos, como ocurre en *Y la piedra gritó*. El estilo de Bradbury –dijo– desconecta el realismo fijo, sólido en el cual podemos ubicarnos para, de pronto, dejarnos caer en el abismo insondable de lo inexistente.

A Rulfo le interesa la historia de *Y la piedra gritó*. Es el caso de un matrimonio norteamericano que intenta huir de un país latinoamericano porque puede estallar una revolución en cualquier momento. Esa revolución no se produce, pero el matrimonio no puede salir del país porque éste tiene más fronteras que las que antes tenía, y nadie les vende gasolina para su automóvil porque su dinero, los dólares, han dejado de valer y hasta son desconocidos en el país. Sólo hay una cosa palpable: una piedra se ha movido y grita rencorosa contra ellos en un país poblado de seres inhumanos.

El hecho–dice Rulfo– no tendría importancia si no fuera esencial para comprender la literatura contemporánea. Estamos transitando por terrenos demasiado móviles y, en muchos casos que antes creíamos inexistentes. Observa que el escritor de nuestra época tiene que cargar en gran parte el adeudo que la técnica tiene con la humanidad. Hay una fisura por la cual introducimos y observar de cerca lo que está ocurriendo en la mente del hombre.

El narrador mexicano, señaló que si bien ignoramos hasta qué punto llegue la literatura contemporánea a ser válida, se percibe que el escritor no confía ya en la palabra porque no sabe dónde lo llevará hacia qué oscuridades de la mente va a conducirlo. Parece apostar a la literatura contemporánea que nos va a permitir atisbar la faz obscura de la luna, es decir, la vertiente profunda y enigmática del hombre. Juan Rulfo Concluyó afirmando que el realismo podemos asirlo; la magia, no. Ella está en cada uno de nosotros.

## BIBLIOGRAFÍA

DE VOS, Jan (2010), *Vienen de lejos los torrentes*, Tuxtla Gutiérrez, CONECULTA-Chiapas.

MARTÍNEZ TORRES José y Antonio DURÁN RUIZ (coord.) (2012), *Ateneo Chiapas. Órgano del Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, 1951-1957. Estudio preliminar, reseñas, gráficas índices y apéndice biográfico* (inédito).

RULFO, Juan (2007), *Pedro Páramo*, Edición de José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra.

----- (2008), *El llano en llamas*, Edición de Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra

VÁSQUEZ AGUILAR, Joaquín (2010), *En el pico de la garza más blanca. Obra reunida*, Edición crítica de José Martínez Torres, Antonio Durán Ruiz y Yadira Rojas León, Tuxtla Gutiérrez, CONECULTA-Chiapas / Universidad Autónoma de Chiapas.

**ESTUDIOS DE CULTURA NÁHUATL: REVISTA  
EMBLEMÁTICA EN LA INVESTIGACIÓN  
DE LA LITERATURA MEXICANA**

Mónica Ruiz Bañuls

Universidad Miguel Hernández (Alicante)

Quienes nos dedicamos al estudio del universo cultural prehispánico en España, no podríamos haber iniciado nuestras investigaciones sin tomar como punto de referencia obligada los trabajos que se han ido publicando desde 1959 en *Estudios de cultura náhuatl*. Nacida bajo la inspiración de Ángel María Garibay, esta revista del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, sigue destinada a sacar a la luz fuentes, documentos, códices y textos indígenas claves para la investigación histórica, etnográfica o lingüística del mundo náhuatl. Con aportaciones de reconocidos especialistas en la materia, la publicación continúa ofreciendo trabajos originales de investigación y testimonios documentales esenciales para el estudio de la cultura náhuatl desde la época prehispánica hasta la actualidad.

Considero que no es exagerado afirmar que la difusión e influencia cultural que ha alcanzado dicha revista es tal que en la gran mayoría de los libros y estudios publicados en nuestro país cuyo tema se relaciona con los pueblos indígenas del centro de México, es frecuente encontrar citados artículos aparecidos en las páginas de *Estudios de Cultura Náhuatl*.



Lo que pretendo en este trabajo es esbozar una breve reflexión en torno al origen, los propósitos y el estado actual de una publicación que se constituye como un documento histórico fundamental para el estudio de la literatura mexicana.

*Garibay y la aparición del primer volumen de la revista: haciendo historia*

Esto ocurrió en 1957. El padre Garibay y yo discutíamos ampliamente acerca de la creación de un Seminario de Cultura Náhuatl y del inicio de varias series de publicaciones. El seminario se creó y pronto aparecieron los dos primeros volúmenes de la que intitulamos serie de *Fuentes indígenas de la cultura náhuatl*. Mucho nos interesó también dar principio a otra serie que, a modo de revista o anuario, diera cabida a aportaciones de investigadores mexicanos así como extranjeros sobre la cultura náhuatl. Así fue como nació *Estudios de Cultura Náhuatl*.

Con estas palabras recuerda Miguel León Portilla (2001, p. 733) el nacimiento del primer volumen de la revista. En un contexto en el que muy pocos estudiosos se dedicaban a este género de investigaciones, Ángel María Garibay decide fundar *Estudios de Cultura Náhuatl*. Su irrupción en el mundo editorial de 1959 supuso la aparición de una herramienta emblemática en el análisis y estudio del mundo mesoamericano de los años 60. Tratemos de acercarnos brevemente a la figura de su fundador, al horizonte ideológico y cultural de padre Garibay, intentando comprender qué representación del mundo náhuatl pretendió proponer en las páginas de la revista recién creada.

No hay duda que la personalidad de Garibay ha sido tremendamente influyente en los estudios mesoamericanos, sin embargo, tal como señala Gertrudis Payás (2004, pp. 201-211) cabe destacar que estamos ante una figura que ha sido, en general, más incensada que analizada<sup>1</sup>. Prolífico traductor de griego, latín y hebreo la fama de Ángel María Garibay se debe sin duda al hecho de haber colocado a literatura náhuatl entre las grandes literaturas clásicas gracias a las traducciones de gran número de textos que hasta entonces yacían olvidados o habían sido mal estudiados. Gracias además a la recuperación que de sus trabajos ha hecho Miguel León Portilla, sigue siendo referencia obligada para todo estudioso de la lengua y la literatura náhuatl y, por ende, de la historia y literatura del periodo prehispánico y de los primeros años de la colonia (Payás, 2004, p. 211-212).

Cuando en los años 1930-1940 el padre Garibay empezó a estudiar los textos que se habían escrito en náhuatl alfabético bajo la supervisión de los primeros misioneros españoles, al no existir modelos para dichos textos en la cultura mexicana de la época, recurrió el mesoamericanista a los modelos griegos clásicos, considerados como los cánones de civilización por excelencia. Si bien se ha objetado el hecho de que sus trabajos pudieran ser “traducciones apologeticas a las que se les ha encargado la misión de defender una gran civilización” (Payás, 2006, pp. 52-54); no considero que dicho procedimiento reste valor a los estudios del investigador mexicano. Gracias a las publicaciones de Garibay por primera vez las huellas del pasado precolombino en México ya no estaban sólo en los templos y en las pirámides sino que a partir de entonces podían apoyarse también los textos.

---

<sup>1</sup> Véase las biografías escritas desde México por sus discípulos: León Portilla, Miguel (1993), *Ángel María Garibay: la rueda y el río*, México, Coordinación General de Comunicación Social y Herr Solé, Alberto (1992), *Ángel María Garibay Kintana o la confrontación de los orígenes*, México, Colegio Mexiquense.

No obstante, no se puede obviar el hecho de que su trabajo haya sido frecuentemente cuestionado: ¿Helenizó Garibay la literatura náhuatl? ¿Circularon sus trabajos como si fueran originales al amparo del hecho de que pocos pueden leer el original?<sup>2</sup> En mi opinión, tales discusiones no hacen sino enriquecen aún más la figura de Garibay, permitiéndonos ahondar en la personalidad de un estudioso que recobró la expresión escrita de toda una cultura desconocida hasta ese momento. No cabe duda que su gran mérito reside en haber sido el primero en valorar y traducir con sentido humanista el legado literario del mundo prehispánico. Hoy son muchos los que desde México y fuera de él siguen la senda que Garibay inició. Nos gusten o no sus métodos, su trabajo y la creación de un anuario como *Estudios de Cultura Náhuatl* en los años 60 “constituyen un esfuerzo sincero por dar a conocer una literatura que hasta entonces había sido ignorada” (Portilla 1992, p. 169).

Volvamos a las páginas de la revista. En el *Proemio* al primer volumen de *Estudios*, el propio Garibay delimitaba los propósitos de la nueva publicación:

Reunir estudios de muchos especialistas o de muchos estudiantes que se avezan a serlo, y ponerlos en disposición de los estudiosos –que debieran de ser todos los mexicanos, que debieran

---

<sup>2</sup> Para una panorámica de las críticas recibidas a la labor investigadora de Garibay véase Payás (2004 y 2006). Para la investigadora, una vez transformados en clásicos por Garibay, los textos traducidos han sido utilizados por Portilla, su “amartelada discípulo” para promover, además de una literatura, una noción de filosofía, de un todo armónico, arquetípico de las virtudes y del *ethos* mesoamericano, denominación de origen de la cultura mexicana y uno de los pilares del pensamiento y la política nacionalista que ha prevalecido en el México moderno (2006, pp. 3-4).

de ser todos los hombres en capacidad de ello- para que en ellos encuentren, o base de nueva edificación, o piedra de escándalo para destruir con razones lo que se propuso acaso sin ellas (Garibay 1959, pp. 6-7).

Prosigue señalando el valor diverso de los trabajos que en sus páginas se publicarán, afirmando que “habrá estudios que den la clave y otros que se pierdan como son de flauta en la noche recóndita en las tinieblas” (Garibay 1959, p. 7). Concluye subrayando el hecho de que los amantes de lo antiguo, como los amantes del mundo mexicano tendrán a partir de ahora “fondo en que apoyar el pie o nube en que volar al vacío”.

A pesar de que Garibay no fija el período de aparición en dicho *Proemio*, señala la intención de sea una publicación en serie, señalando que “cada vez que haya número suficiente de trabajos y posibilidad económica de darlos a la prensa, aparecerá un volumen” (Garibay 1959, p. 7). Cabe subrayar que desde ese primer número hasta el volumen 42 (publicado en 2011) la revista se ha publicado anualmente sin interrupción. A partir de este año 2012 la periodicidad de *Estudio de Cultura Náhuatl* ha pasado a ser semestral, reflejo de la vitalidad de la misma y del creciente interés de los estudiosos por las investigaciones en torno al mundo náhuatl.

En ese primer número de 1959 presentaron sus investigaciones reconocidos estudiosos de la materia como Alfonso Caso, Charles Dibble, Arthur J.O. Anderson, Justino Fernández, Miguel León Portilla y el propio Garibay. Tal como señala León Portilla (2001, p. 734-735), desde el volumen inicial quedaron fijados los que serían los principales campos de interés de la revista: fuentes documentales (códices y textos en náhuatl alfabeti-

zados), temas referentes a la historia, cultura, lengua y literatura durante los períodos prehispánicos, colonial y de México independiente.

Conviene señalar asimismo que hasta el tercer volumen de *Estudios* actúan únicamente como editores Garibay (director) y Portilla (secretario). Posteriormente en calidad de coeditores parecen otros estudiosos como Demetrio Sodi (volumen 4), Alfredo López Austin (volúmenes 5-12) y Víctor María Castillo (volúmenes 10-12). Cuando en 1967 fallece Ángel María Garibay, es Miguel León Portilla el que se hace cargo de la revista hasta la actualidad, donde sigue ejerciendo como director-editor, junto a José Rubén Romeo Galván y Salvador Reyes Equiguas que figuran como editores asociados<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Asimismo cuenta en la actualidad con un consejo editorial formado por grandes especialistas del mundo mesoamericano vinculados a la UNAM y a diversas universidades europeas y norteamericanas: Berenice Alcántara Rojas (Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM); Juan José Batalla Rosado (Universidad Complutense, Madrid); Gordon Brotherston (University of Essex); Karen Dakin (Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM); Jacqueline de Durand-Forest (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris); María José García Quintana (Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM); Mercedes de la Garza Camino (Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM); Patrick Johansson K. (Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM); Frances Karttunen (University of Texas, Austin); Ascensión H. de León-Portilla (Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM); Janet Long (Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM); Leonardo López Luján (Museo del Templo Mayor, INAH); Eduardo Matos Moctezuma (Instituto Nacional de Antropología e Historia); Pilar Máynez Vidal (Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM); Francisco Morales (Centro de Estudios fray Bernardino de Sahagún); Federico Navarrete Linares (Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM); Guilhem Olivier (Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM); Miguel Pastrana Flores (Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM); Hanns J. Prem (Universitat Bonn); John F. Sch-

## Miguel León Portilla: asentamiento y difusión de la revista

En 1956, un joven discípulo del padre Garibay, propone en su tesis doctoral que todo el material escrito en náhuatl (traducido por su maestro), junto con los antiguos códices y pinturas, podían respaldar la noción de la existencia en el mundo prehispánico de un corpus de conocimientos abstractos que podían considerarse como filosofía en tiempos precolombinos. Dicho trabajo fue muy bien acogido en los círculos académicos mexicanos, publicándose en 1959 bajo el título de *La Filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. A partir de entonces la UNAM la ha reeditado diez veces y ha sido traducida a diversos idiomas<sup>4</sup>.

El aventajado alumno era Miguel León Portilla que con esta obra comenzaba una trayectoria investigadora prolífica, repleta de múltiples publicaciones y estudios que se han convertido hoy en fuentes ineludibles para historiadores, filólogos y antropólogos<sup>5</sup>. Continuador directo de la obra iniciada por Garibay, dirige el *Seminario de Literatura Náhuatl* de la Universidad Autónoma de México, que ha sido un semillero de muchos especialistas del náhuatl, tanto mexicanos como extranjeros (cabe recordar nombres tan destacados del mundo prehispánico como Alfredo López Austin, Telma Sullivan, Roberto Moreno de los Arcos,

---

waller (Academy of American Franciscan History-State University of New York, Potsdam) y Rudolf van Zantwijk (Universiteit Utrecht).

<sup>4</sup> Ruso (1961), inglés (1963), alemán (1970), francés (1982), checo y croata (2001).

<sup>5</sup> Más de 251 textos publicados entre libros, tesis, traducciones, colaboraciones, coediciones, crónicas y artículos publicados en revistas desarrollados durante seis décadas de investigación y docencia. 13 Doctor Honoris Causa y más de 71 premios y reconocimientos abarcan el *curriculum* de Portilla. Para una visión completa de la bibliografía de León Portilla véase Reyes Equiguas (2008).

Jacqueline Durand Forest, Josefina García Quintana, Mercedes de la Garza, Karen Dakin, José Rubén Romero o Jorge Klor de Alva). Ha recibido numerosos premios y distinciones, como el Premio Internacional Menéndez Pelayo recibido en España en el año 2001 por ser, en palabras del presidente del jurado, García Delgado, “un historiador superdotado” y “el más grande de los estudiosos vivos del indigenismo”. Ha representado y representa “la historia oficial mexicana y su ideograma principal: el esplendor del pasado azteca” (Payás 2006, p. 53).

A pesar de dicha trayectoria y del mismo modo que su maestro, el trabajo de León Portilla asimismo ha sido cuestionado en diversas ocasiones. Si Garibay fue criticado por “helenizar” la literatura náhuatl, el discípulo lo ha sido por “aztequizar” un mundo que ya estaba irremediabilmente tocado por el universo europeo. Aunque las obras de Portilla son una referencia indiscutible en los estudios del mundo náhuatl, cabe recordar que a partir de 1989 empiezan a cuestionarse con la aparición de dos libros que representan la posibilidad de un vuelco importante en la recepción de los estudios mesoamericanos en general y, en particular, respecto a la obra del mismo Portilla. Nos referimos a la primera edición en inglés de los *Cantares Mexicanos* de John Bierhosrt y el ensayo de Amós Segala *La littérature náhuatl: sources, identités, représentations*. Para Payás, esta corriente ha sido amordazada en México bajo la acusación de *malinchismo*, como si criticar el trabajo de Portilla implicara que no se considera al pueblo mexicano anterior a la conquista capaz de crear una literatura (2006, pp. 63-72).

Es sin duda desde las páginas de *Estudios de Cultura Náhuatl* desde donde Portilla sigue ejerciendo su autoridad y su labor de gran divulgador del mundo prehispánico. Durante su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, ya

detalló la importancia de dicha publicación para el mundo académico:

(...) permitirá que los actuales y futuros investigadores e historiadores puedan conocer cómo en el México prehispánico hubo una rica literatura, que no puede ser ignorada por quienes se ocupan de la historia de nuestras letras. Esto no sólo es conveniente, sino aun necesario, si recordamos que no pocos de los mexicanismos de origen náhuatl son de uso común en otros países hermanos del continente. Más grande será nuestra riqueza cultural, si ahondamos en el legado lingüístico y literario de los tiempos prehispánicos.<sup>6</sup>

Como ya he señalado, es a partir de 1967 cuando León Portilla releva a su maestro en el cargo de director de la revista. En estos años, el discípulo de Garibay ha contribuido a engrandecer la difusión y repercusión de una publicación que todavía hoy sigue siendo referente indiscutible de la literatura náhuatl. A diferencia de los primeros volúmenes de *Estudios de Cultura Náhuatl*, que tienen aproximadamente alrededor de 200 páginas, a partir del volumen 12 éstos sobrepasaron las 360 páginas. De hecho en los tiempos más recientes cada número ha tenido más de 400. Datos que testimonian el ya referido interés, cada vez más grande, tanto de investigadores como de cuantos buscan estas publicaciones (Portilla 2001, p. 735).

En 1974, bajo la coordinación del nuevo director, Víctor M. Castillo y Roberto Moreno de los Arcos sacaron a la luz un volumen con índices y elencos de autores de los estudios publicados en los diez primeros números. Más tarde, en 1997, Ascensión

---

<sup>6</sup> Leído en sesión pública el 27 de julio de 1962 bajo el título *Los maestros prehispánicos de la palabra*.



H. León Portilla y Guadalupe Borgonio Gaspar continuaron dicha labor con la elaboración de índices de nombres, lugares y materias de los siguientes 10 ejemplares (11-22). Tales trabajos facilitaron sin duda la consulta de la revista. A partir de 1999, gracias a los recursos digitales pertenecientes al Instituto de Investigaciones Históricas, se dispone de índices por autor y volumen, una herramienta indiscutible para el acceso y la rápida localización de los trabajos publicados en *Estudios de Cultura Náhuatl* que están disponibles para su consulta en la red de forma gratuita.

Otro de los méritos de León Portilla al cargo de *Estudios* fue el de enriquecer sus páginas con un género de aportaciones que poco a poco han cobrado importancia en la revista, como las reseñas bibliográficas y las noticias comentadas de publicaciones recientes sobre lengua y cultura nahuas. Se informa de este modo acerca de centenares de trabajos en forma de libro, folletos o artículo en diversos lugares del mundo sobre estos temas (dicha labor ha estado a cargo de la ya mencionada Ascensión H. de León Portilla).

Con 86 años León Portilla sigue en la actualidad al frente de *Estudios de Cultura Náhuatl*, ejerciendo desde una posición privilegiada su autoridad y dirigiendo una revista que sabe mirar a los nuevos tiempos.

### **Estudios de Cultura Náhuatl hoy: la Nueva Palabra**

Para cerrar la reflexión que hemos ido trazando en torno a la historia y desarrollo de *Estudios de Cultura Náhuatl*, veamos ahora cuáles son las directrices de la revista en la actualidad cuando ha transcurrido más de medio siglo desde la aparición de su primer número.

*Estudios* sigue hoy día siendo unas de las publicaciones emblemáticas del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, sabiendo adaptarse a la demanda de la nueva investigación. Como se ha señalado, desde 1999 dispone de todos los volúmenes publicados hasta el 2012 en la red con un rápido acceso gratuito<sup>7</sup>, habiendo sido digitalizados los primeros números cuya consulta resultaba excesivamente difícil para aquellos investigadores que fuera del ámbito académico mexicano querían acceder a los trabajos que en ellos se publicaron. Incluida en índices como *Abstracts in Anthropology Clase*, *Hispanic American Periodicals Index*, *Historical Abstracts*, *Latindex* o *Dialnet* y con unos estrictos criterios editoriales, la publicación sigue ofreciendo semestralmente trabajos originales, testimonios documentales y reseñas críticas sobre los diferentes aspectos de la cultura náhuatl desde la época prehispánica hasta la actualidad.

Ahora bien, cabe señalar que en los últimos años se viene relacionando *Estudios de Cultura Náhuatl* con el presente de los pueblos indígenas. Desde la revista se promueve y exalta la literatura que, al transitar del siglo XX al XXI, se escribe en náhuatl, en maya yucateco, en mixteco y en zapoteco. La publicación da entrada hoy día a aportaciones no sólo de filólogos, arqueólogos, etnólogos e historiadores, sino también a creaciones de la que se ha llamado en náhuatl *Yancuic Tlatolli*:

En la *Antigua Palabra* de los pueblos originarios perdura el mensaje: son sus cantos, relatos, leyendas, historias, así como las pinturas de sus códices de los que también brotan palabras. En las mismas lenguas vernáculas, con las variantes que el tiempo ha

---

<sup>7</sup> Para su consulta: [www.iih.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/nahuatl.html](http://www.iih.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/nahuatl.html).

traído, nacen hoy otras literaturas: son ellas la *Nueva Palabra*, la *Yancuic Tlatolli* (Portilla, 1997).<sup>8</sup>

De este modo, suelen aparecer en sus páginas, junto a novedosos trabajos de investigación en torno al mundo prehispánico, creaciones de poesía, narrativa y otras formas de literarias de autores contemporáneos de diversas regiones donde perdura la lengua náhuatl en sus distintas variantes.

No sólo *Estudios* abarca ya en su plenitud temporal la creatividad de pueblos con honda raíz en Mesoamérica y con perdurable presencia en los tiempos modernos; sino que en otras publicaciones como *Estudios de Cultura Maya* (vigente des 1961) o *Latin American Indian Literatures* (que se publica desde 1977), al igual que en otras revistas periódicas guatemaltecas o del área andina, empiezan a incluirse producciones literarias derivadas no ya sólo de la oralidad sino fruto de la creatividad personal de autores indígenas. En la actualidad, “en la gran mayoría de los países del continente americano en los que hay pueblos indígenas florece en distintos grados y formas esta *Nueva Palabra*” (Portilla, 1997).

De este modo, se observa cómo la *Antigua Palabra* de los mestros indígenas, (inspiradora de los primeros números de *Estudios de Cultura Náhuatl*) sigue vigente hoy día. Un hecho que prueba de forma extraordinario su continuidad es su pervivencia

---

<sup>8</sup> El término “Nueva Palabra” fue acuñado por el escritor nahua Natalio Hernández Xocoyotzin y otros de varias estirpes indígenas de México que comenzaron a publicar en febrero de 1990 en el periódico *El Nacional*, un suplemento que titularon la “Nueva Palabra”. En él se incluyeron textos de narrativa y poesía en más de 30 lenguas vernáculas de México y Centroamérica.

entre los pueblos contemporáneos. En diversos lugares del México actual, todavía se pueden escuchar de viva voz composiciones pertenecientes al mundo prehispánico que guardan extraordinarias semejanza con las pronunciadas en dicha época. Como se puede comprender, dichas pláticas actuales no poseen la exuberancia de vocablos y la riqueza de procedimientos estilísticos que tuvieron los discursos de tiempos pasados, pero aún se puede ver en ellas palabras y conceptos estrechamente vinculados a la cosmovisión precortesiana.

Un dato más nos permite hablar de la actualidad de la *Antigua Palabra* en el siglo XXI: el valor que le asigna la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas, fundada en Tezcoco, estado de México, en 1993. Dicha agrupación obedece al propósito de sus integrantes de escribir en su lengua vernácula todo aquello de lo que se ha escrito y hablado en otro idioma. Librado Silva Galeana, uno de sus integrantes, experto en lengua náhuatl y colaborador asiduo de León Portilla en la Universidad nacional Autónoma de México, señala:

Por lo que respecta a los escritores en lengua indígena actuales, sabemos cuán necesario es para nosotros el disponer de escritos en nuestra lengua para saber cómo han escrito en ella los que mejor la conocieron, los que la utilizaron en su etapa de mayor esplendor (Silva Galeana, 2002, pp. 134-135).

Tal como explica León Portilla:

El destino de las lenguas indígenas en el tercer milenio dependerá de quienes la tienen por suyas. Requerirán ellos el reconocimiento de su valor por parte del resto de la sociedad, incluyendo a los gobiernos. Una forma de apoyo la ofrecen los *Estudios de Cultura Náhuatl*. Muestran ellos lo que ha sido la rica herencia de

quienes fueron maestros de la palabra y creadores de una gran civilización. Y también se reconoce en estos *Estudios* la persistencia de esta lengua y cultura en los tiempos coloniales y en la época contemporánea. Todo esto debe ser acicate y fuente de confianza.

El investigador mexicano nos está hablando del reto de hacer verdad de nuevo lo que expresó un antiguo *cuicapicqui*, poeta del mundo náhuatl:

No acabarán mi cantos

no morirán mis flores

yo cantor los elevo

así llegarán a la casa del ave de plumas de oro

(Portilla, 2001, p. 742).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARIBAY KINTANA, Ángel María (1959), "Proemio", *Estudios de cultura náhuatl*, 1, p. 7.

DE LA CUEVA, Mariano (1963), "Para el doctor Ángel María Garibay Kintana", *Estudios de cultura náhuatl*, 4, pp. 5-6.

HERNÁNDEZ TORREOS, Víctor (2004), "Ángel María Garibay: la vida sencilla" en Alberto Saladino García (comp.), *Humanismo mexicano del siglo XX*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 281-292.

HERR SOLÉ, Alberto (1992), *Ángel María Garibay Kintana o la confrontación de los orígenes*, México, Colegio Mexiquense.

LEÓN PORTILLA, Miguel (1962), "Los maestros prehispánicos de la palabra". Discurso leído en sesión pública el 27 de julio en la *Academia Mexicana de la Lengua*. México, Cuadernos Americanos.

\_\_\_\_\_ (1963), "Ángel María Garibay", *Estudios de cultura náhuatl*, 4, pp. 20-26.

\_\_\_\_\_ (1978), "Volumen 13: una toma de conciencia", *Estudios de cultura náhuatl*, 13, pp. 12-14.

\_\_\_\_\_ (1992) "Ángel María Garibay en el centenario de su nacimiento", *Estudios de cultura náhuatl*, 22, pp. 167-180.

\_\_\_\_\_ y Patrick Johansson (1993), *Ángel María Garibay: la rueda y el río*, México, Coordinación General de Comunicación Social.

\_\_\_\_\_ (1997), "La Nueva Palabra", *La Jornada*. 7 de octubre.

\_\_\_\_\_ (2001), "Para una historia de *Estudios de cultura náhuatl*", *Historia mexicana*, 50:4, pp. 731-742.

PAYAS PUIGARNAU, Gertrudis (2004), "Algunas claves de la traductología: para comprender a Ángel María Garibay". *Escritos. Revista del centro de ciencias del lenguaje*", 30, pp. 107-135.

\_\_\_\_\_ (2006), "El historiador y el traductor. El complejo Garibay/León Portilla", *Fractal*, 42, pp. 51-86.

REYES EQUIGUAS, Salvador (2008), *Vivir la historia. Homenaje a Miguel León Portilla*, México, UNAM.

SEGALA, Amos (1992), *La literatura náhuatl estudiada en sus fuentes*, Madrid, Grijalbo.

SILVA GALEANA, Librado (2002), "Los huehuetlatolli recogidos por Sahagún" en León Portilla (ed.), *Bernardino de Sahagún. Quinientos años de presencia*, México, UNAM, 117-137.

## HACIA UN CAMBIO DE RUMBO: LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO MEXICANA EN SUS REVISTAS

Margherita Cannavacciuolo

Universidad Ca'Foscari, Venezia (Italia)

El presente estudio se propone trazar un mapa tanto diacrónico como sincrónico de las revistas que más promueven el debate intelectual de México en la década de los 60, a raíz del cambio económico, político y cultural que el país sufre en esos años. Dicho recorrido tiene como finalidad poner de relieve la presencia constante de los miembros de la llamada Generación de Medio Siglo en las revistas, así como el rol contundente que su labor en ámbito crítico tiene en la renovación cultural. El paso sucesivo viene a ser el análisis más detenido de revistas como la *Revista Mexicana de Literatura* y la *Revista de la Universidad de México*, entre otras, como órganos fundamentales de difusión de las renovadas tendencias estéticas y del cuestionamiento de la cultura nacional que subyace a las producciones literarias de la nueva generación.

### Letras y revistas entre décadas

Antes de adentrarse en el estudio propuesto, es oportuno dibujar a grandes rasgos el panorama cultural de mediados de los años cincuenta al que habrían de incorporarse los jóvenes escritores integrantes de la nueva generación, a través de un re-



corrido entre los rumbos literarios y las revistas más en auge en la época.

Si se excluyen publicaciones como *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, y *Libertad bajo palabra* (1948) de Octavio Paz, que preanuncian la renovación que se dará en los años cincuenta<sup>1</sup>, los cuarenta se cierran con “el afán de recapitulaciones que se advierte en todos los géneros. Escasas las personalidades relevantes entre los escritores jóvenes, y sin que haya surgido ninguna tendencia sugestiva que impulse la creación literaria, todos parecen preferir un reposo crítico, una revisión de un pasado que arrastramos aún como masa informe” (Martínez 100).

Esas “tendencias sugestivas”, esas “personalidades relevantes”, cuya añoranza José Luis Martínez denuncia a finales de los cuarenta, aflorarán en la década siguiente con un salto de un estado de “reposo” a una actividad más bien febril en el ámbito literario y de las revistas, y en la que se acentuará la tendencia cosmopolita con el relevo de la llamada Generación de Medio Siglo.

El 1950 –fecha de la muerte de Xavier Villaurrutia– representa un parteaguas en la cultura mexicana. La publicación de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, junto a los planteamientos del grupo Hiperión, vendrá a culminar con una serie de reflexiones sobre el ser del mexicano iniciadas por Samuel Ramos (1897-

---

<sup>1</sup> El primero se considera un libro clave porque en él confluyen y se resuelven las dos tendencias literarias básicas que habían marcado la década; la tendencia social, y formalmente las técnicas narrativas puestas al día por la vanguardia, como los recursos usados por John Dos Passos en *Manhattan Transfer* (1925). El libro de Paz, por su parte, consituye un acontecimiento editorial de señalada importancia que cierra la década, en cuanto se exalta el poder que la palabra tiene de romper el silencio y de configurarse como una libertad capaz, parafraseando al poeta, de inventarse e inventar al hombre cada día.

1959) en los años treinta<sup>2</sup>. De alguna manera, el ensayo de Paz representa el derrumbe de una imagen de la mexicanidad que había constituido el punto de referencia hasta entonces y la reformulación de una visión más profunda y compleja del mexicano y su entorno social. En la misma línea, en ámbito cinematográfico, se exhibe *Los olvidados* de Buñuel que en México despierta el malestar de un público acostumbrado a una imagen convencional de la realidad social<sup>3</sup>, y tendrá que esperar al reconocimiento internacional –en particular, el impacto logrado en el festival de Cannes– para ser aceptada.

Entre 1950 y 1955 el ámbito cultural del país se ve enriquecido por una serie de publicaciones que, por una parte, clausuran una gama de problemáticas que a partir de la novela de la Revolución habían marcado a la literatura mexicana y, por otra, abren un abanico de preocupaciones distintas, esencialmente urbanas y cosmopolitas. Si *El llano en llamas* (1953) o *Pedro Páramo* (1960) de

---

<sup>2</sup> Ramos realiza interesantes enfoques sobre lo que es el ser del mexicano, sus conflictos y problemas esenciales. Hay que señalar que una vez más las revistas desempeñan un papel central en la difusión de las ideas, puesto que preparan el camino a las ideas formuladas en la obra cumbre del filósofo *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934). *Contemporáneos* (1929) publica el texto “La cultura criolla” que más tarde vendrá a integrarse en *El perfil del hombre y la cultura en México*; mientras que la revista *Examen* (1932) publica dos artículos que muestran ya su inquietud en relación a la problemática social y cultural en México “Psicoanálisis del mexicano” y “Motivos para una investigación del mexicano”.

<sup>3</sup> Durante la década de los cuarenta su indiscutible, a diferencia de las nuevas tendencias observadas en la pintura y en la música, el cine acentúa sobre todo la visión de un cierta imagen estereotipada y mistificada de México y el mexicano, que se proyectará con fuerza hacia el exterior; un México rural y popular, o bien, la de un México urbano y popular. Aunque se trata de un cine fácil, convencional y sin búsquedas significativas –ellas comenzarán precisamente con *Los olvidados* de Luis Buñuel–, tiene un fuerte arraigo popular y una amplia aceptación por parte del público y de la crítica.

Juan Rulfo dan plena cuenta del primer aspecto, *¿Águila o sol?* (1949) de Octavio Paz, *La X en la frente* (1952) de Alfonso Reyes y *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola, para citar sólo tres casos entre muchos otros, sitúan ya la literatura mexicana en parámetros muy distintos. El punto culminante de este proceso lo constituirá la publicación, en 1958, de *La región más transparente* de Carlos Fuentes, novela acogida como síntesis narrativa sobre la Revolución Mexicana y punto de partida indiscutible de la novela urbana.

Por ese entonces, y dentro del afán renovador que recorre todas las esferas del quehacer artístico, aparece un nuevo movimiento escénico que en poco tiempo cobra una relevancia significativa. Se trata del grupo de "Poesía en Voz Alta" que rompe con las tradicionales representaciones teatrales, ancladas en el bucólico ambiente costumbrista de décadas anteriores o inspiradas en el realismo social de Ibsen o en el realismo psicológico de la dramaturgia norteamericana. Aunque Poesía en Voz Alta alcanza sólo ocho programas –entre los que destaca la puesta en escena de "La hija de Rappaccini" de Octavio Paz–, la crítica coincide en señalar el carácter innovador, refrescante y despreocupado del movimiento, que acabará con la solemnidad y la rigidez que habían caracterizado la dramaturgia mexicana hasta entonces<sup>4</sup>.

En el México de los años cincuenta, paralelamente al cambio en ámbito literario y a la actividad de las instituciones promotoras de la creación o del estudio de las letras, como el Centro Mexicano de Escritores, es clave la labor editorial: revistas, suplementos o colecciones de libros contribuyen al enriquecimiento de la cultura. Verdaderas generaciones se definen por su per-

---

<sup>4</sup> Poesía en Voz Alta constituye el punto de partida del teatro experimental mexicano, cuyo único antecedente importante fue el Teatro Ulises, animado por Antonieta Rivas Mercado y el grupo de *Contemporáneos*.

tencia a revistas literarias, como la generación de *Taller* con Efraín Huerta a la cabeza, para citar un ejemplo.

En ese periodo, llegan a su apogeo algunas de las publicaciones periódicas que ya se habían iniciado en las décadas anteriores; al mismo tiempo, se inician órganos nuevos, algunos de los cuales cobrarán gran importancia durante la siguiente década; otros, incluso, siguen publicándose hasta finales del siglo.

Entre los órganos que ya poseen una trayectoria, no pueden pasarse por alto la *Revista de la Universidad de México* (1930), la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica, Ábside* (1937-1974), *América* (1940-1960), *Cuadernos Americanos* (1942), *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1947), *Letras potosinas* (1947-1994), *México en el arte* (1948-1952) y los suplementos culturales "México en la Cultura" (1949-1973), del periódico *Novedades*, y "Diorama" (1949-1982), de *Excélsior*.

Fundada por Julio Jiménez Rueda, la *Revista de la Universidad de México* se edita por la Imprenta Universitaria a partir de 1946. Con la incorporación del pintor español Miguel Prieto en 1952, y luego, en 1953, cuando se nombra director a Jaime García Terrés, se inicia una nueva época y la revista llega a uno de sus momentos más importantes. Artículos, ensayos y entrevistas harán que este instrumento editorial no se reduzca a la mera información en torno a la Universidad, sino que se convierta en un instrumento de divulgación cultural en sentido más amplio. Se crean secciones específicas de crítica dedicadas al cine, al teatro y a la literatura donde participan jóvenes escritores, muchos de los cuales han sido identificados como miembros de la Generación de Medio Siglo.

Digna de mención es también la revista *México en el arte*, publicada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y dirigida por

Rafael Solana y luego por el mismo Jaime García Terrés. Los doce números editados entre 1948 y 1952 se caracterizan por arrojar nuevas luces sobre el desarrollo y la importancia de los esfuerzos artísticos llevados a cabo en este momento, además de su gran calidad. Las portadas, por ejemplo, son obras de pintores como Rufín Tamayo, Raúl Anguiano o José Clemente Orozco.

Durante los cincuenta constituyen también lectura semanal dos importantes suplementos culturales nacidos en 1949: "México en la Cultura" del diario *Novedades*, y "Diorama", sección cultural del domingo en el periódico *Excélsior*, informan a los lectores, durante muchos años, de los acontecimientos más relevantes del mundo de las letras y de las artes de México.

Entre las revistas literarias que nacen en esa década, sólo la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (1954) y *La Palabra y el Hombre* (1957) continúan publicándose. Las otras son: *Medio Siglo* (1953-1957), *Huytlale* (1954-1961), *Las letras patrias* (1954-1959), *Metáforas* (1955-1958), *Kátharsis* (1955-1960), *Bellas artes* (1956-1957), *Estaciones* (1958-1960), *Revista Mexicana de Literatura* (1956-1965) y *Situaciones* (1958-1960).

En el 1954 el Fondo de Cultura Económica cumple veinte años de existencia y se percata de la necesidad de lanzar un vehículo de difusión de las actividades, novedades y proyectos editoriales. Es así como Arnaldo Orfila Reynal, director del Fondo, queda como responsable de la nueva *Gaceta*, que destaca por publicar extractos de libros impresos por esta editora y también colaboraciones especiales. Concebida para difundir las novedades publicadas por la editorial tanto en traducciones como en sus versiones originales, la segunda época de la *Gaceta* estará llamada a afirmar una vocación a la par universal, mexicana e hispanoamericana. En sus páginas conviven ensayos de Jorge Luis Borges, Daniel Cosío Villegas, Alfonso Reyes, Ezequiel Martínez

Estrada, María Zambrano, Luis Cernuda, Octavio Paz, Mariano Picón-Salas, Marcel Bataillon, Ernst Cassirer, Manuel Andújar, Max Aub, Enrique González Pedrero, Emilio Uruga, Leopoldo Zea, Gabriela Mistral y Raimudo Lida, entre otros.

Entre los miembros del comité directivo de la revista *Medio Siglo* (1953-1957), órgano de la Facultad de Derecho de la UNAM, se encuentran nombres como Carlos Fuentes y Porfirio Muñoz Ledo, y colaboradores como Salvador Elizondo, Víctor Manuela Flores Olea y Sergio Pitol. En la segunda época se encuentran nuevos miembros en el comité directivo, entre los cuales destacan Sergio García Ramírez, Carlos Monsiváis y Enrique Soto Izquierdo. Si bien esta revista se ve interrumpida por tres años –reaparece en 1956– siempre ha constituido un espacio de expresión para los jóvenes no sólo interesados en hablar sobre los problemas sociales, sino también en la creación literaria.

De gran calidad es *Estaciones* –subtitulada “Revista literaria de México”– dirigida por Alí Chumacero, Alfredo Hurtado, José Luis Martínez, Elías Nandino y Carlos Pellicer. Se trata de una publicación cuyo intento es reunir, con un único criterio: la calidad, a los autores mexicanos o extranjeros, jóvenes o consagrados. Para ellos se acercan a colaborar autores más jóvenes que participan también en el comité de redacción en los últimos números: entre otros, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska, Francisco Cervantes y Gustavo Sáinz. Es notorio un suplemento surgido en 1957, coordinado inicialmente por José Emilio Pacheco y luego por el mismo Pacheco y Carlos Monsiváis: “Ramas nuevas”, dedicado a los escritores jóvenes de calidad.

Finalmente, muy significativa en su época es la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965), que contribuye a un cambio de conciencia con respecto al arte y a las letras. Dirigida inicialmen-

te por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, y con un comité de colaboración integrado, entre otros, por Juan Rulfo, Antonio Alatorre, Ramón Xirau, José Luis Martínez y Jorge Portilla, la cosmopolita *Revista Mexicana de Literatura* es un medio de difusión abierto a las manifestaciones universales de la literatura y, en este sentido, surge en clara oposición a otra revista anterior, más bien de carácter nacionalista, la *Revista de Literatura Mexicana*, fundada en 1940 por Antonio Castro Leal.

### Una generación de ruptura

Vinculada a los ambientes universitario, en particular al grupo de la Poesía en Voz Alta, y editorial de la época, es la llamada Generación de Medio Siglo, entre cuyos integrantes destacan Carlos Fuentes, Tomás Segovia, Huberto Batis, Carlos Valdés, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Salvador Eizondo, José de la Colina, Sergio Pitol, Jorge Ibarguengoitia, Juan García Ponce y José Emilio Pacheco. La voz "Generación de Medio Siglo" es utilizada por el historiador Wigberto Jiménez Moreno (1909-1985) y luego por Enrique Krauze en *Caras de la historia* (1983, 146) para englobar a los nacidos entre 1921 y 1935. El término evoca también a la revista *Medio Siglo* que, en sus inicios, llega a agrupar a muchos de los integrantes de esta generación. La crítica, sin embargo, ha solido aplicar esta expresión al grupo que participa y colabora con la *Revista Mexicana de Literatura*, en sus tres épocas: de 1955 a 1958 –con Carlos Fuentes y Manuel Carballo al frente–, de 1959 a 1962 –cuando aparecen el poeta Tomás Segovia y el filólogo Antonio Alatorre, y luego Segovia y Juan García Ponce como directores– y, finalmente, de 1963 a 1965, bajo la dirección de García Ponce.

Esos jóvenes comparten no sólo la voluntad de escribir, sino también una misma concepción de la literatura. En el perfil de la generación destaca la adopción de una posición contraria al nacionalismo cerrado, que entraña una perspectiva cosmopolita, una apertura hacia el exterior y un pluralismo –“lo nacional es universal porque pertenece a todos” (4), afirma García Ponce– un afán de universalidad, siempre subordinada a la calidad del texto, considerado como un valor en sí mismo. Juan García Ponce piensa que el arte no tiene necesariamente porque ser historicista o nacionalista, ni atender a los preceptos localistas o folklóricos: “Las ideas no tienen nacionalidad. [...] evitar la prolongación de ideas extranjeras ha sido una lucha contra un fantasma inexistente que nos deja [...] frente al absurdo [...] esta conducta sería coherente con la voluntad de convertir al país en undesierto vacío” (1). A esto se añade la producción de una literatura de carácter fundamentalmente urbano, así como una actitud cuestionadora frente a la cultura.

En la formación de estos escritores, el grupo de escritores congregados en torno a *Contemporáneos* resulta decisivo, así como la obra y la figura de Octavio Paz. Armando Pereira, en *La generación de Medio Siglo* (1997), aclara que *El arco y la lira* (1956) de Paz –y de manera particular el capítulo titulado “La revelación poética”– es esencial para todos ellos (34).

Son sobre todo la libertad intelectual y el ejercicio de la crítica los pilares que sustentan el grupo, actitud que los llevará a cuestionar no sólo zonas específicas de la cultura nacional, sino la cultura como totalidad. La crítica que todos ellos desarrollan durante varios años en revistas y suplementos literarios abarca por igual la música, la pintura, el teatro, el cine, la poesía, el cuento, la novela y el ensayo. No hay un solo territorio del quehacer artístico que queda fuera de la incisiva actividad crítica del grupo. En este sentido, Juan Vicente Melo en su autobiogra-



fía (1966) considera el ejercicio crítico un elemento aglutinante de su generación:

Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esa supuesta generación [...] ha alcanzado [...] responsabilidad y compromiso con el arte. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México. (42-43)

Habría que agregar también un aspecto sociológico e institucional que contribuye sensiblemente a conformar ese imaginario generacional al que se hace referencia, pues, junto a voluntades e intereses afines, reciben el apoyo de diversas editoriales, como la Imprenta Universitaria de la UNAM, Era, Empresas Editoriales, Joaquín Mortiz, el Fondo de Cultura Económica (FCE) y la editorial de la Universidad Veracruzana, por citar sólo algunas.

A esto se añade también una serie de publicaciones literarias e instituciones que, en gran medida, promueven y facilitan su integración, como es el caso de la Universidad de México. Bajo la guía de Jaime García Terrés, Juan García Ponce figura como Jefe de Redacción de la *Revista de la Universidad de México*, que conoce una de sus mejores épocas. José de la Colina maneja los cine clubes y Juan José Arreola el teatro y la televisión universitarios. Inés Arredondo trabaja en la Dirección de Prensa y Huberto Batis estaba a cargo de la Dirección General de Publicaciones y de la Imprenta Universitaria. Como señala Enrique

Krauze en *Caras de la historia* (1983), para ese entonces la Universidad había dejado de ser exclusivamente un centro de enseñanza e investigación para convertirse en uno de los principales centros difusores de la cultura del país, con lo cual no es difícil aceptar que al frente de esa función, que a partir de los márgenes universitarios se proyecta en la escena nacional, la labor del grupo resulta decisiva.

*Entre todas, la Revista de Literatura Mexicana y la Revista de la Universidad de México*

Paralelamente a su trabajo universitario, y en varias instituciones culturales<sup>5</sup>, destaca la constante participación que los integrantes de la generación tienen en las principales revistas y suplementos culturales del país. A este respecto, Gustavo García opina que a esa generación le corresponde:

Un auge editorial inimaginable, la creación de editoriales ahora indispensables, la proliferación de revistas literarias y suplementos, la poligrafía, la disciplina del lector y del escritor unidos en un solo goce [...]. (10)

Emmanuel Carballo y Juan García Ponce serán los responsables de la *Revista Mexicana de Literatura*; la ya citada sección "Ramas nuevas" de la revista *Estaciones* estará a cargo de José

---

<sup>5</sup> Junto al Centro Mexicano de Escritores, fundado en 1951, otra institución no menos importante para la integración y consolidación del grupo será la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. Aunque no con ese nombre, la Coordinación de Difusión Cultural se crea en 1921, bajo el rectorado de Antonio Caso y a instancias de José Vasconcelos, entonces Secretario de Educación.

Emilio Pacheco; Carlos Valdés y Huberto Batis publicarán la revista *Cuadernos del Viento*; Sergio Galindo dirige *La palabra y el hombre*, en la que aparecen varios de los primeros textos de casi todos los miembros del grupo. A ello se añaden la revista *S.Nob*, a cargo de Juan García Ponce y Salvador Elizondo, Cauce, dirigida por Sergio Pitol, que dará espacio a la polémica propiciada por los “ultranacionalistas”, y los suplementos “México en la Cultura” –del periódico *Novedades*– y “La Cultura en México” –de la revista *Siempre!*–, suplementos dirigidos por Fernando Benítez de 1959 a 1961 el primero, y de 1962 a 1972 el segundo. En particular, serán la ya mencionada *Revista de la Universidad de México* y la *Revista Mexicana de Literatura* los órganos que más representan a la nueva generación y que serán objeto de estudio profundizado.

Además de Poesía en Voz Alta y del proyecto cultural de Casa del Lago, García Terrés García Terrés es quien, como responsable de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM (1953)<sup>6</sup>, reanima la *Revista de la Universidad de México*<sup>7</sup>, publica-

---

<sup>6</sup> Su función consiste principalmente en extender el patrimonio cultural universitario a la sociedad mexicana, a través de conferencias, mesas redondas, recitales de poesía, exposiciones de pintura, conciertos, ballets, representaciones de teatro, funciones de cine, la publicación de libros a precios módicos a través de la Imprenta Universitaria. Durante su gestión se pone en marcha el movimiento de Poesía en Voz Alta; se funda la Casa del Lago; se reanima la *Revista de la Universidad de México*, al grado de llegar a alcanzar uno de los niveles de calidad más altos en toda su historia, comienza a editarse la revista *Punto de Partida* y se lanza la colección de discos “Voz Viva de México”, que recoge los testimonios de los escritores más representativos del país.

<sup>7</sup> El impreso, iniciado en 1930 bajo la dirección del dramaturgo Julio Jiménez Rueda, había mudado varias veces de título y de director, incluso había dejado de publicarse durante algunos años, y reunía materiales diversos: desde antropología hasta física, desde literatura hasta astronomía, siempre acompañados por largos calendarios en los que se informaba al

ción fundamental no sólo para la década, sino, para la formación de los jóvenes escritores e intelectuales de la Generación del Medio Siglo. De la declaración de principios que acompaña al primer número de esta época, sobresale su interés por hacer de la cultura un ente “vivo”, por ofrecer “puntos de vista que [revelen] la actitud crítica y vigilante del público más sensible a su recepción [además de] ser un vehículo de intercambio cultural entre la Universidad y otras instituciones nacionales y extranjeras” (Pereira 85).

Entre 1958 y 1965, van cobrando mayor espacio e importancia las secciones dedicadas al cine, teatro, libros, música y artes plásticas. La constancia con la que se publican las colaboraciones de algunos miembros de la generación los hace especialistas en ciertas áreas. Así, Juan García Ponce –quien firma con el pseudónimo de Jorge del Olmo– se dedica durante varios años a la crítica de artes plásticas; José de la Colina se ocupa de los comentarios sobre cine, sección que comparte con Jomi García Ascot y Emilio García Riera, entre otros; Juan Vicente Melo colabora con bastante frecuencia en la sección de música y danza; Carlos Valdés, Tomás Segovia y otros escritores publican reseñas de libros y colaboran con notas y críticas en la sección “Feria de los días”; mientras que José Emilio Pacheco tiene una sección titulada “Simpatías y diferencias” que constituye una doble ventana sobre el panorama artístico tanto nacional como internacional.

Las propuestas de Terrés tienen una inmediata acogida entre los miembros de la generación de Medio Siglo no sólo porque les significa un canal para la publicación de sus materiales, sino porque exige de ellos una constante renovación y actualización cultural y requiere de una actitud verdaderamente crítica respec-

---

público universitario sobre las actividades que se realizarían ese mes en la Universidad.

to del quehacer artístico. Su trabajo constante y decidido logra situar a esta dependencia en una posición de vanguardia en cuanto a la difusión en las distintas esferas del arte y la literatura.

La *Revista Mexicana de Literatura* constituye el órgano que más se ha identificado con la Generación de Medio Siglo, tanto por sus finalidades como por los autores que en ella colaboran hasta 1965. De hecho, con la retirada de Antonio Alatorre, la revista será dirigida por Tomás Segovia y Juan García Ponce hasta 1963. Entre los miembros de la Generación que llegan a ser colaboradores y/o redactores de la revista, además de García Ponce, figuran José de la Colina, Isabel Fraire, Jorge Ibarguengoitia, Juan Vicente Melo, Federico Álvarez, Huberto Batis, José Emilio Pacheco, Jomi García Ascot, Alberto Dallal y Rita Murúa.

A partir de la segunda época de la revista (1959-1962), que ve la dirección de Tomás Segovia y el incremento de la participación de los jóvenes de la nueva generación, se asiste a un renovado éxito, como se lee de las palabras del mismo director:

Después de seis años de existencia, por primera vez parece que nuestra Revista recibe una acogida proporcionada al esfuerzo que su existencia representa. Los dos números anteriores se han agotado prácticamente. Este éxito repentino y, a decir la verdad, inesperado, es para nosotros una exigencia más y una responsabilidad más definida, a la que hemos querido intentar enfrentarnos de inmediato, por los únicos medios por los que podemos hacerlo: más rigor y más trabajo. (número 9-12, sept.-dic. 1961, p. 41)

Al mismo tiempo, el quehacer crítico, fundamental para el grupo, encuentra en la revista una significativa renovación y consolidación. Dicha tendencia queda definida en las palabras

programáticas que el mismo Segovia dedica a la presentación de un nuevo apartado de la misma, titulado “Actitudes”, dedicado a las reseñas de las novedades editoriales:

[...] Desearíamos aquí contribuir al renacimiento de esa crítica verdadera que nos parece falaz decir que no ha existido nunca en México. [...] creemos también que el tono crítico que podía encontrarse en personaes como Villaurrutia y en revistas como *Contemporáneos*, y que perduró todavía en grupos que se llamaron El Hijo Pródigo o aun *Taller* y en escritores como Octavio Paz, ese tono se esfumó después, precisamente en la época de nuestra formación [...]. El nombre de nuestra sección crítica dice bien claro cuál es nuestra idea a este respecto. *Creemos que la crítica de un escritor, lo que podríamos llamar la crítica activa, debe entrañar una actitud, lo cual equivale a decir que, por un lado, no debe rehuir la responsabilidad personal del que critica, escudándose en pretendidas objetividades que sólo conducen a la indistinción, la indiferencia y la confusión; y, por otro lado, no debe ser un capricho, un gesto irreflexivo y momentáneo, un “impresionismo” evanescente, que es también una manera de no responder, sino una posición coherente y tomada con toda la conciencia posible*<sup>8</sup>. [...] No queremos ni hacer la consabida reseña semanal, donde el sistema de la palmada en el hombro y la palabra de aliento colocan a las grandes figuras a nivel de los mediocres [...] ni emprender aquí los estudios más o menos euditos y como viendo los toros desde la barrera que, por otra parte, algunos de nosotros emprenderán o emprenden cuando no escriben en esta sección. (41-42)

El propósito expresado refleja el afán cosmopolita de los integrantes de la generación que colaboran en ella, puesto que la

---

<sup>8</sup> La cursiva es mía.

revista abre sus páginas a manifestaciones literarias nacionales y extranjeras, con el objeto de contrarrestar la tendencia nacionalista que todavía subsiste con fuerza en la cultura mexicana.

Tanto la *Revista de la Universidad de México*, como la *Revista Mexicana de Literatura* se dedican a la tarea de reunir en sus páginas textos de autores mexicanos consagrados, así como de escritores que llegarán a ser reconocidos en la siguiente década, a la vez que se promueven a muchos autores latinoamericanos que más tarde alcanzarán prestigio y reconocimiento internacional, como Julio Cortázar, José Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Fernando Charry Lara, Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Cintio Vitier, entre otros.

Un ejemplo del interés en los nuevos rumbos de la literatura nacional demostrado por los dos periódicos y por los integrantes de la generación de Medio Siglo, es el artículo firmado por José Emilio Pacheco, titulado “Dos opiniones sobre *La muerte de Artemio Cruz*”, publicado en el número 12 –agosto de 1962– de la *Revista de la Universidad de México*. Estas las palabras iniciales de Pacheco:

[...] Hace dos meses apareció *La muerte de Artemio Cruz*, tercera novela de Carlos Fuentes. Obra en sí valiosa e importante, no lo es menos por la renovación que significa, por los caminos que abre a la narrativa mexicana. [...] Novela densa, compleja, en no pocos pasajes difícil de leer; novela que utiliza todos los registros de las últimas técnicas; novela, en fin, que a mayor abundamiento se arriesga a ser enjuiciada no por sus méritos literarios sino por sus ideas políticas, *La muerte de Artemio Cruz* merece, en todo caso, de un intento –por humilde que sea– de comprensión. (19)

En la misma línea, en el número 7 –marzo de 1966– de la misma revista, aparece un artículo de Rosario Castellanos titulado “Tendencias de la novelística mexicana contemporánea” (9-12), en el cual se afirma que “el narrador mexicano ha mantenido con su realidad circundante [...] un contacto directo, inmediato y tan íntimo que ha traspasado muchas veces esa frontera ante la cual se supone que debe detenerse para contemplar y transcribir, y ha invadido un terreno en el cual se pretende que es factible modificar” (9). Tras haber sentado las bases para su análisis, la autora propone un recorrido por las novelas nacionales más sobresalientes a partir del período revolucionario, y concluye afirmando que:

[...] estos textos representan un conjunto de esfuerzos por poner en crisis el lugar común en el que habíamos arraigado; por inventar una actitud que sustituya esa otra que llegó a estereotiparse de tal manera que ya no éramos capaces de contemplar sin un rubor de vergüenza y sin un amago de náuseas; para elaborar un cuestionario, con base en una serie de elementos que hemos ido adquiriendo en nuestra experiencia y que configuran nuestra situación actual, acerca de quiénes somos y dónde estamos. El planteamiento no excluye ni el rigor extremo ni la audacia última para poner cualquier postulado radical ni para aceptar cualquier conclusión estremecedora. (12)

Particular mención, sin embargo, merece la recepción que recibe *El arco y la lira* de Octavio Paz. La novedad que dicha publicación supone, es evidente por el hecho de que en el número 9-10 de la *Revista Mexicana de Literatura* de 1957, aparece un artículo de Emmanuel Caballero titulado “Las letras mexicana en 1956” en el cual se dedica una parte significativa a la originalidad del libro de Paz con respecto a las reflexiones propuestas



acerca del acto poético, como expresión libre, única y original, a la vez que comunitaria:

En *El arco y la lira*, Octavio Paz reunió varios y jugosos ensayo sobre los distintos aspectos del fenómeno poético, fenómeno tan poco estudiado en lengua española. [...] Octavio Paz arremete contra el excesivo historicismo en el cual se ahogan muchos libros similares. La historia y la bibliografía pueden aún desentrañarnos el por qué y el cómo del poema. “Pero no pueden decirnos qué es un poema”. [...] El poema –dice Paz– no es una fórmula literaria, sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. La poesía, por otra parte, no es la suma de todos los poemas. “Por sí misma, cada creación poética es una unidad autosuficiente. La parte es el todo. Cada poema es único, irreductible e irrepetible”. Esto se debe a que la *técnica* poética no es transmitible: muere en el momento de la creación. [...] éste [el poema] no es creado dos veces con la misma técnica. “El primer acto de esta creación consiste –afirma Paz– en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación. [...] El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad [...]”. (162)

Dignas de mención son las palabras conclusivas de Caballero, puesto que revelan, y tal vez resumen, la importancia que el volumen de Paz significa para la nueva generación: “Libro polémico, escrito con auténtica pasión carece –y este es un elogio– de la acartonada seriedad de los manuales que redactan los profesores. Para mí, *El arco y la lira* es el libro más importante que se publicó en 1956” (163).

Al mismo tiempo, junto al trabajo en el frente nacional, se editan traducciones de autores europeos y norteamericanos inéditos o poco conocidos en México –Pavese, Joyce, Mann, Musil, Miller, Barthes, Camus, Bonnefoy, Auden, entre otros–, y antologías de poesía y narrativa de distintas latitudes.

En el número 5-8, Mayo-Agosto de 1961 de la *Revista Mexicana de Literatura*, aparecen textos de Charles Baudelaire, Henry Miller y un artículo sobre *Ulysses*. Mientras que en la *Revista de la Universidad de México*, el texto “Prometeo desencadenado” escrito por Carlos Fuentes se dedica a la novela de *Boby Dick* de Melville publicado en el número 8, abril de 1960 (18-21); y “La novela de aventuras (una aproximación)” de José Emilio Pacheco propone un recorrido por la literatura de viaje universal y sus autores, de la *Iliada* a *Las mil y unas noches*, de Daniel Defoe a Julio Verne, Emilio Salgari y Robert Luis Stevenson, aparecido en el número 11, julio de 1963 (16-20).

Los ejemplos citados quieren dar cuenta del ánimo que alenta al grupo, en la *Revista Mexicana de Literatura* y en general a lo largo de toda su labor editorial, como: “una defensa de los valores literarios, vengan de donde vengan; un repudio a lo nacionalista, a lo oficialista, a lo 'mexicano', así, entre comillas, que es lo que a nosotros más nos unió” (González 39). Ese afán cosmopolita que los reúne, los vincula a generaciones anteriores que participaban también de la misma actitud abierta y plural frente a la cultura, concretamente: el Ateneo de la Juventud, el grupo de *Contemporáneos* y, más tarde, la generación de *Taller y Tierra Nueva*, creando así lo que Armando Pereira define una “continuidad en la diferencia” que ha sido también una constante en las letras mexicanas (40).

## Tejiendo redes

La novedad que la Generación de Medio Siglo realiza en su trabajo en las revistas reside en el hecho de que, junto a la promoción literaria a nivel nacional e internacional, no faltan, además, artículos y comentarios que dan cuenta de la actividad de las otras revistas. Es el caso del texto “Lo que el viento se llevó” de Juan Vicente Melo, aparecido en la sección “Actitudes” de la *Revista Mexicana de Literatura* (número 9-12, sept.-dic., 1961) dedicado a la labor de la joven revista *Cuadernos del Viento*:

Hace un año, al frente de la primera entrega de los *Cuadernos del Viento*, Carlos Valadés y Humberto Batís –responsables de esta publicación, jóvenes escritores los dos– declaraban su sano propósito de convertir ese esfuerzo en “la semilla de una editorial que aporte ingresos al escritor y, a la vez, dé a conocer a México y al mundo los logros de nuestra literatura”. Para realizar tan generosa empresa esperaban contar con la aceptación de un supuesto público de lectores; lo demás vendría por añadidura. Los *Cuadernos del Viento*, –aseguraban también– recibirían a “todos los escritores, particularmente a los jóvenes, sin tener en cuenta nacionalidades, credos, actitudes”. Deseando evitar una “aristocracia de iniciados”, los *Cuadernos* rechazaban cualquier intento de convertirse en órgano de expresión de una corriente, una generación, un grupo; menos aún de sus propios editores. Revisitiéndose en el afán de la impersonalidad, los responsables no ofrecían ningún riesgo. [...] los *Cuadernos* olvidaron que es preciso ante todo asumir la responsabilidad del combate: la necesidad de expresarse, el desinterés del riesgo. Rechazando, evitando, huyendo de una actitud que los definiera, los *Cuadernos del Viento* se fueron convirtiendo en una revista más, muy poco joven, casi anodina, aséptica y abierta de par en par a escritores buenos y malos, y hasta a sicoanalistas de humor macabro y generosos ideales de redención. Revista antidentimental, sin duda; pero

también, por desgracia, revista antidemoníaca, antifreudiana, antibargüengoitiana, anticrítica y antirábica; la negación del estado de ánimo de los editores. (50-51)

A *Cuadernos del Viento* están dedicados también unos párrafos de la sección de la *Revista de la Universidad de México* "Simpatías y diferencia" a cargo de José Emilio Pacheco, aparecidos en el número 11, julio de 1961. Abrazando un punto de vista opuesto al de Melo, Pacheco escribe:

Dónde llevan las palabras-. Más allá de las dificultades que la independencia editorial representa, de los problemas técnicos y económicos que invalidaron otras aventuras, dos jóvenes escritores mexicanos han fundado una colección, *Cuadernos del Viento*, que tiene el generoso interés de presentar a un círculo más amplio de lectores los trabajos narrativos de la nueva generación que escribe en México. En la primera entrega de la serie aparecen cuentos, relatos, fragmentos de novela de Carlos Fuentes, Gastón García Cantú, Juan García Ponce, Eduardo Lizarde, José Emilio Pacheco, Tomás Mojarro. Los editores: Carlos Valadés y Humberto Batis, desean que todos los escritores, si distinción de grupos y tendencias, participen en esta noble empresa. (23)

Es sobre todo la citada sección "Simpatías y diferencias" que cierra la *Revista de la Universidad de México*, la que constituye una ventana que se asoma no sólo sobre el panorama literario y crítico nacional e internacional, sino también sobre la situación de las revistas de esos años. En el fragmento "Poesía y verdad" se lee: "La *Revista Mexicana de Literatura* ofrece un panorama de la nueva poesía argentina, de sus hallazgos y posibilidades. [...] Entretanto, los *Cuadernos del Viento* recogen en su tercera entrega

un ensayo de James E. Irby (autor de una valiosa tesis en torno a la difusión de Faulkner en Hispanoamérica) acerca de *El aleph* y *El zahir* [...]” (número 2, oct. 1960, 25). Mientras que en el número 5, enero de 1962, Pacheco dedica sus “apuntes” al cierre del suplemento “México en la Cultura” de la revista *Novedades*:

“La vida cultural de México durante estos dos lustros podrá reconstruirse, en sus mejores aspectos, gracias al suplemento de *Novedades*. Cuantos en él pusimos las manos tenemos mucho que agradecerle”. Con este epígrafe de Alfonso Reyes terminaron trece años, 665 números y el enorme trabajo que cumplió en ese lapso el suplemento de *Novedades*, *México en la Cultura*. Lo que ocurrió en el fondo de esa trama es ya conocimiento público. No pocos han visto prefigurado el verdadero asunto un una Fábula de James Thurber escribió hace muchos años y que a raíz de la muerte del gran escritor norteamericano se publicó en el último número de *México en la Cultura*, como parte del homenaje que Jaime García Terrés, Carlos Monsiváis y hasta José Emilio Pacheco prepararon a Thurber. A quien redacta estos apuntes correspondió traducir “Los pájaros y las zorras”, fábula que anticipó la realidad que iba a cumplirse poco después [...]. (45)

Se considera, además, la labor de las editoriales, como la de Seix-Barral, en ese entonces emergente. En el número 7 –marzo de 1961– de la *Revista de la Universidad de México*, se lee:

Palabras del editor–. Días pasados, estuvo entre nosotros Victor Seix, que en Barcelona publica, con Carlos Barral, las ediciones más vivas, modernas e interesantes de España. Del diálogo que sostuvimos en la televisión universitaria destaco las siguientes palabras: Seix Barral, S.A. difunde entre los lectores de lengua

española las obras de los nuevos novelistas europeos (Robbe-Grillet, Michel Burtor, Marguerite Duras) que han hecho variar las creencias y direcciones de la literatura contemporánea. En consonancia con un criterio minoritario, selectivo, publica asimismo los textos renovadores de la crítica y el pensamiento europeos. Pero lo más importante es que Seix Barral ha reunido en sus publicaciones a la mejor parte de la nueva generación de novelistas españoles (Juan y Luis Goytisolo, Juan García Hortelano, Jesús Fernández Santos, entre otros) y ha logrado que sus trabajos se conozcan más allá de los límites de España. Ahora – continuó Víctor Seix– nos preocuparemos por dar a conocer autores hispanoamericanos. Se imprimió Eloy, excelente novela del chileno Carlos Droguet, y pronto circularán novelas de Elena Garro y Ana Mirena, escritoras mexicanas.

Baste con demostrar la vastedad cultural abarcada por la *Revista de la Universidad de México* el hecho de que “Simpatías y diferencias” respectivamente de los números 7, marzo de 1962, y 11, julio de 1962, sale de los confines nacionales, ocupándose de la prensa italiana y reafirmando una vez más el marcado anhelo cosmopola que caracteriza las publicaciones mexicanas del periodo:

*L'Europa Letteraria*, la excelente revista que dirige en Roma Giancarlo Vigorelli, publica un texto de Emilio Cecchi, *Una letterina inedita di Joyce*, seguida del primer juicio italiano sobre *Ulisses*, que el mismo Cecchi escribió en 1923. Nacido en 1884, autor de *Pesci rossi*, *Pittura italiana dell'Ottocento*, *L'osteria del cattivo tempo*, etcétera, Cecchi, divulgador de las letras anglosajonas, creó, al iniciarse la tercera década del siglo, un nuevo estilo de prosa artística que convirtió en un género literario el simple artículo de periódico. [...] Para favorecer la lectura de la carta de Joyce,

*L'Europa Letteraria* reimprime la nota crítica que Emilio Cecchi – primero en Italia y uno de los primeros en Europa– dedicó a *Uli-ses*, y que no ha incluido en su libro *Scrittori inglesi e americani*. (48)

En el segundo caso, el vistazo sobre la labor periodística italiana parece más bien un pretexto para dar a conocer la obra de los escritores rusos más relevantes del período:

En un reciente número de *L'Europa Letteraria* se publica la traducción de unos de los fragmentos de gran interés para el conocimiento de los otros caminos que sigue hoy la literatura soviética. Todo parece indicar que el “realismo socialista” pertenece a la historia. “El realismo puro es una abstracción” llaman los editores italianos a las páginas de Konstantin Fedin que vamos a glosar. “Fedin –dice una nota preliminar de la revista romana– es, junto con Mijail Sholójov, Leonid Leonov y Knstantin Paustovski, uno de los mayores escritores rusos vivos. [...]En sus obras de madurez –de *El rapto de Europa* (1934-35) a la trilogía de posguerra: *Primeras alegrías* (1945), *Un verano extraordinario* (1948), *Las hogueras* (1961)– se atenúan las búsquedas y los experimentos y se afirma la tendencia a la prosa lenta y vasta de una epopeya épico-social, rica por su sereno equilibrio y su mantenida solidez. [...]” Los fragmentos siguientes pertenecen a sus *Conversaciones literarias*, serie de charlas dirigidas a los jóvenes escritores. Acaso lo más notable de esta breve teoría narrativa sea el hecho de que la literatura comience a ser examinada, en la Unión Soviética, como un fin en sí mismo, no por su relaciones con ésta o con la otra política.

Los textos citados dan cuenta de una amplia red de vínculos y correspondencias endógenas entre las revistas culturales más en auge en el período, con lo cual se conforma la que se podría definir una verdadera “literatura metaperiodística”.

### **Monopolio intelectual y renovación cultural**

La presencia de los integrantes de la nueva generación en las actividades y productos culturales de la época es constante. Su asidua colaboración en suplementos y revistas culturales del país, en los centros de cultura e, incluso, en las principales editoriales del momento los llevan a establecer el que se podría definir un verdadero “monopolio intelectual”. Podría parecer que todo el ámbito cultural mexicano está dominado por una pequeña élite de “muchachos intransigentes, pretenciosos y extranjerizantes”, en palabras de Pereira, que determinan los gustos artísticos de un país.

A este respecto, en su estudio *La cultura en México (1959-1972) en dos suplementos: “México en la Cultura”, de Novedades y “La Cultura en México”, de Siempre!* (1989), Kristine Vanden Berghe habla de una suerte de red propagandística y de autopromoción establecida por los miembros de a nueva generación, la cual constituirá la evidencia más clara de la existencia de una élite de escritores e intelectuales que integran la que será llamada por sus detractores “mafia literaria”<sup>9</sup>. Con respecto a la constitución de este grupo como una mafia, Armando Pereira señala:

---

<sup>9</sup> Dicha noción de “mafia literaria” quedará cifrada en un libro de Luis Guillermo Piazza, *La mafia* (1967), y a ella más tarde se referirá también el chileno José Donoso en *Historia personal del “Boom”* (1972). Sin embargo, no es este el lugar para profundizar el tema, para el cual, además de los tra-



[...] o aceptamos que en nuestro ámbito cultural la “vocación mafiosa” es un mal endémico que nos constituye y contra el que ya nada podemos hacer, o aceptamos, más bien, que toda revista o grupo literario tiene derecho a tejer su propia red de afinidades y divergencias sin que por ello se sienta culpable o en pecado mortal. ¿No se ha dicho lo mismo, por otra parte, de grupos como el de *Sur* en Buenos Aires o el de *Orígenes* en La Habana, para sólo citar dos ejemplos cercanos en el tiempo y en el espacio? (42-43)

Sea lo que fuera, hay que tener en cuenta que el trabajo de difusión, traducción y crítica que la Generación del Medio Siglo realiza a través de su participación en las más destacadas revistas culturales de la época, fomenta la calidad literaria y promueve el diálogo lúcido y racional entre los escritores e intelectuales jóvenes y los consagrados<sup>10</sup>. Tanto Jaime García Terrés en la Universidad, como Fernando Benítez descubren en esos jóvenes una visión de la literatura y una capacidad crítica que constituyen un factor necesario en la cultura nacional como elementos de renovación y cambio. El grupo abre un nuevo modo de mirar a Méxi-

---

bajos citados, se señala la acuciosa investigación de Kristine Vanden Berghe (1989), que muestra datos aparentemente reveladores que vendrían a confirmar la indiscutible existencia de un cohecho en la cultura mexicana de los sesenta: junto a escritores como Emmanuel Carballo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Huberto Batis, integrantes confesos de la supuesta “mafia”, cuyas contribuciones a “La Cultura en México” de 1962 a 1967 alcanzan la casi 180 colaboraciones, hay más de 190 colaboradores que no llegan a publicar ni siquiera diez artículos.

<sup>10</sup> A este propósito, Enrique Krauze piensa que este esfuerzo generacional es comparable solamente al intento de apropiación que Vasconcelos, Reyes y Paz hicieron de la cultura mexicana décadas antes y que la “lista de temas, influencias y técnicas literarias que ellos asimilan y recrean no sólo es inmensa, sino que incluso influye en la producción literaria de otras provincias” (152).

co y de explicarlo, una manera desenfadada y festiva de ser y escribir (Sefchovich, 150). Parafraseando a Gustavo García, su rechazo de las palabras de los narradores anteriores coincide con su manera de revisar e imponer con tonos nuevos los trucos del lenguaje, las trampas de la narración, la mirada limpia para contar un país inédito, llegando a parecer una generación de individualidades muy semejantes o de grupos muy homogéneos de calidad con raíces inexplicables (10).

Las palabras de Tomás Segovia en la ya citada sección "Actitudes" de la *Revista Mexicana de Literatura* (número 9-12, sept.-dic. 1961) bien resumen la actitud hacia la literatura y el espíritu que caracterizan y animan a la Generación de Medio Siglo:

[...] nosotros, en cuanto grupo de escritores reunidos en una revista, no estudiamos la literatura, sino que la hacemos, y esto supone un estilo muy diferente de juzgar y unas responsabilidades de otro orden. [...] Queremos definirnos definiendo la literatura, en la medida en que se va presentando en nuestros horizontes, con todo lo que ella contiene o supone, y sin ignorar que este horizonte es el de un escritor que la ve desde dentro. Este anhelo es en realidad lo que nos unió desde el principio y sigue uniéndonos. Y de él esperamos, dejando aparte nuestras obras personales, lo que podamos hacer en cuanto grupo, en cuanto miembros de una comunidad más vasta; es decir que de él esperamos todo el peso y la realidad que podamos alcanzar en el terreno de la crítica, que es el encuentro entre un escritor y otro, como también entre unos escritores y unos lectores. (42-43)

**BIBLIOGRAFÍA:**

GARCÍA, Gustavo (1989), "Inés Arredondo: dueña inconsciente de un mundo perfecto", en *Sábado*, 11 de noviembre.

GARCÍA PONCE, Juan (1993), *Pasado Presente*, México, FCE.

GONZÁLEZ LEVET, Sergio (1980), *Letras y opiniones*, México, Punto y Aparte.

KRAUZE, Enrique (1983), *Caras de la historia*, México, Joaquín Mortiz.

MARTÍNEZ, José Luis (1990), *Literatura mexicana siglo xx (1910-1949)*, México, CNCA.

MELO, Juan Vicente (1966), *Juan Vicente Melo*, México, Empresas Editoriales.

PIAZZA, Luis Guillermo (1967), *La mafia*, México, Joaquín Mortiz.

PEREIRA, Armando (1997), *La Generación de Medio Siglo*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

SEFCHOVICH, Sara (1988), *México: país de ideas, país de novelas*, México, Grijalbo.

VANDEN BERGHE, Kristine (1989), *La cultura en México (1959-1972) en dos suplementos: "México en la Cultura", de Novedades y "La Cultura en México", de Siempre!*, Tesis de Maestría, UNAM.

## A LOS LECTORES DE *SUR*

Vicente Cervera Salinas

Universidad de Murcia

El inicio de los años sesenta del pasado siglo abrió las puertas de la cuarta década de esplendor de la revista *Sur*, y al mismo tiempo marcó la última de las mismas, dado que a partir de 1971 comenzarán los cambios que pautarían su progresiva decadencia. Los mayores especialistas en el tema coinciden en ello, tanto María Teresa Gramuglio como John King, quien fecha en 1970 la conclusión de su ya clásico estudio monográfico sobre la revista. Desde su punto de vista, los acontecimientos político-culturales precipitaron el declive: las revueltas obreras y estudiantiles argentinas de 1969, especialmente las acontecidas en torno al llamado “Cordobazo” en aquel mes de mayo, la radicalización de los grupos marxistas, el nacionalismo, y el regreso emergente del peronismo fueron factores que dinamitaron la égida que detentaban los artistas y escritores agrupados en torno a *Sur*, cuya mirada al sistema cultural se mantenía fiel a unas premisas que, aun a pesar de la relativa modernización de sus consejos de redacción, era percibida como impermeable a los nuevos condicionantes sociales de la creación artística<sup>1</sup>. Gramuglio, por su parte, reconoce que fue muy perjudicial para la revista su crítica a la represión que sufrían los países del área soviética, dado que los intelectuales de izquierdas fueron muy renuen-

---

<sup>1</sup> “all these elements struck at the heart of *Sur* and caused *Sur*’s proprietress finally to give up her unequal struggle against the tide of time.” (King, 1986: 174).

tes a plantear una mirada disidente al comunismo imperante. “Así, a medida que los más dinámico de la vida intelectual se desplazaba a la izquierda, la descalificación de quienes criticaban el régimen soviético y no se entusiasmaron luego con la Revolución Cubana ni, poco después, con la nueva narrativa latinoamericana, contribuyó a erosionar la posición eminente de *Sur* en un campo en el que la problemática americanista había reingresado en nuevos términos.” (Gramuglio, 2010: 202).

En esta década, por lo tanto, el fenómeno estético-social que supuso la publicación periódica de *Sur* mantuvo la antorcha en el ámbito de la divulgación de la literatura contemporánea así como en el comportamiento reflexivo de sus ensayistas, sus teóricos de la cultura y sus reseñadores de las novedades editoriales y artísticas no sólo argentinas e hispanoamericanas, pero su campo de influencia comenzó a declinar, teniendo que reducir su presencia mediática, “pues pasó de su periodicidad bimensual a una bianual en 1971, ostentando en estas décadas finales una atmósfera de nostalgia y cenizas, alimentada por los números de homenaje a los colaboradores que fallecían” (Cervera, 2012) y a esos otros “auto-antológicos en los que, en una especie de eterno retorno, se volvió sobre sí misma” (Gramuglio, 2010: 203).

Por todo ello, el número conmemorativo de los treinta años de existencia de *Sur* se nos antoja hoy, en comparación con el que apareció en el invierno argentino de 1950 donde se celebraban sus primeros veinte años, claramente mermado en su composición y menos retrospectivo en cuanto a los trabajos incluidos, si bien su revisión puede resultar especialmente ilustrativa para reconstruir su historia y los efectos de la misma en la memoria cultural argentina y muy especialmente en el dominio de las revistas literarias hispanoamericanas. Ya no se trataba de recapitular el fenómeno incomparable que había supuesto la existencia de *Sur* a lo largo de veinte años. En aquella publicación

especial e irreplicable, que contenía en un solo volumen los números 192, 193 y 194, en el último trimestre de 1950, asistíamos a un despliegue en su composición y contenidos de resonancias épicas, que compendia en 336 páginas las colaboraciones de todos los grandes escritores del grupo, más un recordatorio de sus firmas tanto nacionales como extranjeras, y una colección de fotografías de la época de su fundación y de los autores y momentos más representativos en su itinerario. Nada similar en 1961, donde el número de aniversario, el 268, correspondiente a los meses de enero y febrero, constaba de unas 150 páginas, y su índice sólo se refería levemente al pasado, como si Victoria Ocampo y su séquito comprendieran que era más importante y vital acometer los vericuetos de un futuro incierto con una energía no asentada en la recámara del tiempo esplendoroso ya vivido.

La fundadora, pues, incoaba la publicación con un texto de salutación y levemente nostálgico, titulado "A los lectores de *Sur*", donde aprovechaba para reflexionar sobre un espectro de opiniones que surgieron a propósito de la fundación de la revista, que ahora se tornan propicias para dictaminar sobre su hipotética validez. La antigua carta de su amigo ya fallecido, Pierre Drieu de la Rochelle, sobre la necesidad de "quemar las naves", cuando unos jóvenes ya se han dicho en una revista todo lo que tenían que decirse, más los comentarios también evocados de Alfred Métreux en la casa de Victoria en Rufino Elizalde, sobre la revista *Sur* como una planta artificial, minoritaria y rara, que precisara de un invernadero para subsistir, provocan la actual meditación de Ocampo sobre la pertinencia de revitalizar su proyecto, renovando su sentido inicial. Esta preocupación es central para el establecimiento de la política cultural argentina del momento, amenazada la matriz ideológica de *Sur*, y explica en suma la defensa que Victoria Ocampo, en nombre de todos los integrantes de la empresa, realiza por encima de toda suspi-

cacia y malicia. Desacredita así la opinión de Drieu la Rochelle y relativiza asimismo las observaciones del antropólogo de origen suizo, aunque residente durante muchos años en Argentina, Alfred Métraux; críticas que –de algún modo- venían a sintetizar la corriente adversa al concepto de hegemonía cultural que *Sur* podría haber simbolizado en las décadas anteriores.

Merece la pena atender a la defensa que estampa la autora:

Una revista literaria argentina no puede vivir a la altura de una revista literaria europea, de primera calidad, desde luego. Y cuando vive a esa altura es porque está sirviendo de puente entre dos, tres, cuatro o cinco literaturas. Por transfusiones. Esta no es una operación con riesgo de muerte, ni una misión que traicione los intereses de la cultura argentina. Me iré al otro mundo (donde espero verme libre, por lo menos, de estas discusiones zafias e interpretaciones aviesas de un nacionalismo mal entendido y peor practicado) repitiéndolo y me iré harta de tener que repetirlo.

Métraux tenía buena parte de razón. Pero no toda.

Si la hubiese tenido, SUR no hubiera llegado a los treinta años. No se puede vivir treinta años en un pulmотор.” (Ocampo, 1961: 5).

La primera metáfora referida en el texto, la del puente, resulta especialmente significativa para la comprensión de la función mediadora que siempre tuvo la publicación de Ocampo, desde que en 1931 Ortega y Gasset impulsara a la inquieta Victoria a promover una empresa divulgadora de lo más granado de la cultura occidental en los predios del Sur de América: la modernidad periférica . Hay que reconocer que la revista nunca

abdicó de esta condición de caja de resonancia literaria en el Cono Sur, que a su vez pudiera fungir como correa de transmisión inversa y recíproca de la creación argentina, de sus escritores más representativos y de su política editorial nada desdeñable. ¿Cómo podía renunciar su fundadora y directora a tal alta misión? Consciente de que su empresa es un puente entre “dos, tres, cuatro, cinco literaturas”, se siente justificada y convencida de que ese cierto malestar del medio intelectual contemporáneo a este número, a esta época, no representa sino un desacuerdo menor, un malentendido entre sectores del ámbito artístico y académico, una sospecha servida por quienes se instalan en posiciones partidistas y extrínsecas al verdadero valor del fenómeno estético. Le resulta inadmisibile, pues, la mirada reprobatoria de cuantos identifican la constelación de *Sur* como un gabinete hermético y elitista de intelectuales desahogados y ociosos (el invernadero en el símil de Métraux), que prefieren atender a la última traducción de una novela de Aldous Huxley o Graham Greene, antes que evaluar los testimonios socio-culturales surgidos en el territorio soviético-marxista y, a partir de 1959, también en el área americana, a partir de la revolución castrista. Y así, en este emblemático editorial de aniversario, olvida el triunfalismo de otras épocas, y adopta una actitud defensiva, como una reina amenazada en su tablero de ajedrez, respondiendo con esa distancia áulica de quien es capaz de escuchar las censuras pero se siente íntimamente invulnerable a sus heridas, por cuanto la convicción de su postura es tajante y absoluta. De ahí que se permita tildar como “zafias” y “aviesas” las interpretaciones que acusan a *Sur* de traicionar los intereses de la cultura argentina. Para ella, para casi todos los escritores pertrechados bajo la flecha de su logo, la tarea de transfusión intercultural que operó desde los años treinta, preserva a la publicación de cualquier “herida de muerte” y su persistencia, su contundente resistencia en el tiempo, es su mejor alegato y su más clara defensa. Acusada de estar a la derecha e incluso a la izquierda, la revista termi-



na admitiendo una posición distante de la discusión política, algo que en el fondo nunca la caracterizó, no por miedo al compromiso, como también argumenta su directora, sino por la seguridad de no poder hacerlo a fondo con ningún partido concreto. La ecuanimidad relativa que adopta en los años sesenta la revista, o más bien, su silencio en torno a determinadas operaciones ideológicas en el arte y en su política, será su válvula de escape, el pulmón que permita su respiración, pero al mismo tiempo marcará su deriva y su alejamiento con un sentir mayoritario o general, dictaminando que ese aliento esté amenazada de ser una “respiración artificial”. El mismo Ricardo Piglia ha mostrado sin ambages su desacuerdo ante la casi unánime afirmación de que la revista canalizó el conocimiento en Argentina de lo mejor de la literatura extranjera<sup>2</sup>. La función estética o poética

---

<sup>2</sup> “*Sur* representa la persistencia y la crisis del europeísmo como tendencia dominante en la literatura argentina del siglo XIX. En más de un sentido habría que decir que es una revista de la generación del 80 publicada con 50 años de retraso. (...) En este marco *Sur* tiene una visión a la vez solipsista u eufórica de su función. “*Sur* ha trabajado durante años en crear la elite futura”, escribía Victoria Ocampo, en diciembre de 1950. Toda elite se autodesigna, pero en este caso se trata además de asegurar una tradición: los herederos debían establecer y mantener la continuidad de esa tradición exclusiva. No parece que la literatura argentina haya acatado esos pronósticos. Algunos, por supuesto, deploran este desvío; otros (entre los que me cuento) piensan que nuestra mejor literatura se ha construido, justamente, en el esfuerzo de evitar esas ilusiones.” Cabría añadir, aunque esta polémica podría servir para otro artículo, que el esfuerzo señalado por Piglia parte necesariamente de esa “ilusión” creada de antemano. Con ello pretendo incidir en la idea de que a favor o en contra de *Sur* como ilusión cultural imperante, la literatura argentina ha podido moldearse, pero no “sin” *Sur* o sin el espectáculo de cosmopolitismo, más o menos auténtico (según Piglia, apoyándose en Gombrowicz, muy sesgado y provinciano en el fondo), que supuso la existencia real de *Sur* y de todos sus colaboradores, Borges incluido, por más que Piglia lo desmarque de la constelación. (Piglia, 2000: 77-80).

del lenguaje había marcado el timón cosmopolita desde su fundación, pero treinta años más tarde, *Sur* reconoce que hay rumbos ajenos a su brújula, y se esfuerza denodadamente por mantener fija su orientación. Con evidente pesar, recurre Victoria al peligroso concepto de la aristocracia espiritual y se lamenta de tener que justificar lo innecesario, sirviéndose del argumento comodín que exonera a cualquier revista europea de tal imperativo en la defensa de su legitimidad y fidelidad a una poética. Con el uso del modo impersonal, Ocampo lanza esta advertencia o aviso de caminantes “a los lectores de SUR” del momento, sin comprender tal vez que en su afán de legitimación, exponía los flancos más vulnerables de la revista:

Se sabe que el escritor no escribe para el proletario, ni para la oligarquía, ni para la burguesía. Si el proletario, la oligarquía y la burguesía lo leen, o se esfuerzan por leerlo, tanto mejor. El escritor escribe. El pintor pinta. Y todo depende de que lo haga bien o mal. Una aristocracia (no de la sangre o del dinero) lo comprenderá. Estas verdades de Perogrullo puede que no haga falta decir las en *Partisan Review*. En SUR, sí. (Ocampo, 1961: 6).

Un repaso a los números monográficos publicados en torno a 1961 vendría a corroborar a las claras el aserto “universalista” de la revista, aunque no tanto su directriz apolítica, ya que la neutralidad no se mide tan sólo por la proclamación de un ideario sino también por el criterio de selección y paralela omisión de los materiales. Así, el número 254, correspondiente a septiembre-octubre de 1958, fue consagrado en homenaje a Israel, con testimonios argentinos de Jorge Luis Borges, Jorge Meja y José Luis Romero, más una nómina de colaboradores israelitas, con valiosas aportaciones sobre la filosofía judía en los diez años de existencia de Israel, sobre sus artes plásticas y escultóri-

cas, sobre el papel de la mujer en su sociedad moderna, sobre su música o la adecuación de una lengua milenaria a una cultura moderna. Firmas tan sobresalientes como la del musicólogo Peter Grandewitz, piezas líricas del gran poeta Jakob Kahan, la poetisa judía Rajel, el crítico Joseph Lichtenbaum o el reputado novelista Schmoel Josef Agnon, traducidos escrupulosamente del hebreo en ocasiones y en otras del francés, configuran una publicación realmente impensable en el seno de cualquier otra revista cultural hispanoamericana, tanto por la propia voluntad de rendir ese homenaje a la cultura hebrea cuanto por la cantidad y calidad de sus colaboradores. Un monográfico que simbólicamente se sustenta en la síntesis que enuncia Jorge Luis Borges en el último párrafo de su ensayo, y en el que se cristaliza el sentimiento de conciencia universal, honda y ecuménica, de entraña eternal, que alentaba a los miembros de la revista tras treinta años de periplo y aventura:

Hasta aquí he pensado, o he intentado pensar, históricamente. Otra manera hay de considerar este asunto, más intemporal y más íntima. Podríamos decir que Israel no sólo es una entonación, un exilio, unos rasgos faciales; una ironía, una fatigada dulzura, una voluntad, un fuego y un canto; es también una humillación y una exaltación, un haber dialogado con Dios, un sentir de un modo patético la tierra, el agua, el pan, el tiempo, la soledad, la misteriosa culpa, las tardes y el hecho de ser padre o ser hijo. (Borges, 1958: 2).

Y es que la coordenada histórica estuvo siempre mediado en la filosofía de *Sur* con el factor intemporal e íntimo, que aporta el tono y la esencia de un proyecto determinado; algo que en una revista tan longeva y consecuente como ésta aporta una marca distintiva indeleble: una exaltación, pero también una

humillación. La de perseverar éticamente en el ser, como gustaba decir a otro filósofo judío, a fuer de heterodoxo y perseguido, como Baruch Spinoza, columna maestra imprescindible por cierto en el edificio textual de Borges. Como lo fuera también Alfonso Reyes, a quien *Sur* tributó homenaje tras su muerte, en el número 264, de mayo-junio 1960, con sendos artículos de Victoria Ocampo y del propio Borges, ambos amigos y admiradores del mexicano. En el caso de Victoria es significativo recordar que el recuerdo del humanista quedó asimilado al de otro gran escritor del XX, a quien ella misma había traducido<sup>3</sup>, Albert Camus, proponiendo en su página el recuerdo de dos amigos difuntos: Reyes, mexicano y europeo, y Camus, francés y africano. De nuevo, el espíritu de *Sur* en estado puro. Como en la evocación borge-siana al maestro Reyes, en cuya figura aísla como rasgo señero y cuasi divino la vastedad admirable de su memoria, de una cualidad “virtualmente infinita” que “le permitía el descubrimiento de secretas y remotas afinidades, como si todo lo escuchado o leído estuviera presente, en una suerte de mágica eternidad” (Borges, 1960: 2). Palabras que vuelven sobre sí mismas, para calificar a quien se sirvió de su poder, a modo de reflejo concertante: son tan propias de Reyes como del propio Borges.

---

<sup>3</sup> Como recuerda Patricia Willson, los traducciones que Victoria Ocampo realizó de la obra de Albert Camus fueron: un breve texto titulado “El artista preso”, en el número 222 de *Sur* de mayo-junio de 1953, y tres piezas teatrales: “*Calígula*, publicada en la revista *Sur* en 1946, *Réquiem para una reclusa*, publicada por la editorial en 1957, y *Los poseídos*, publicada por Losada en 1960, en la colección Gran Teatro del Mundo. Las dos últimas son, a su vez, adaptaciones de Camus de las novelas de William Faulkner y de Dostoievski, respectivamente.” (Willson, 2004: 99). De todo ello infiere Willson una preferencia traductora por los textos literarios sustentados en el yo, en la subjetividad y, en suma, en la directriz romántica del fenómeno traductológico. Por ello titula su capítulo: “Victoria Ocampo, la traductora romántica”.

No menos paradigmático sobre el “modus operandi” de *Sur* en su faceta de genuina empresa cultural argentina resulta el número monográfico, parejo y paralelo al ya comentado sobre Israel, que la revista dedica a India en 1959, en el número 259, correspondiente a los meses de julio-agosto. En esta ocasión la nómina de colaboradores, exceptuando el valioso testimonio liminar de su directora y de los excelentes traductores encartados (la mayor parte de los cuales realizan sus versiones desde la lengua inglesa), está integrada por autores nativos del país, algunos de los cuales son figuras emergentes de su política cultural, como es el caso de Nawaharlal Nehru, que fungía entonces como Primer Ministro de la república, habiendo accedido al cargo desde 1947, fecha de la independencia de India. Nehru, una de las más importantes personalidades civiles de su país en el siglo XX, y padre de Indira Gandhi, colabora en el número con dos ensayos, el primero titulado “Crisis del espíritu”, traducido del inglés por la propia Victoria Ocampo, es un ejemplo máximo de la directriz ideológica imperante en el país. Está fundado en el concepto de lo vario y multiforme que conforma la matriz cultural y religiosa hindú, un país que “en la era atómica” precisa, según Nehru, de una sabia integración entre sus elementos modernizadores y sus pilares más tradicionales. Esta vertiente integradora era propia de quien, habiéndose graduado en la Universidad de Cambridge, propuso una política de máximo respeto con los elementos autóctonos de la historia y defendió una tendencia sintética que evitara al máximo las posiciones estáticas o inmovilistas en su organización social, así como las que él mismo define en su ensayo –o, al menos, tal es la opción traductora de Victoria Ocampo– como “fisíparas” o tendentes a la desunión y separación de los elementos naturales determinados por su trayectoria secular (Nehru, 1959: 6). Lógicamente, esta postura ideológica, fuertemente ecuménica y de proyección constructiva, era muy del gusto de la directora de *Sur*, máxime cuando el defensor de la misma no sólo detentaba una posición hegemónica en la política del

país, de un modo civilizado y cabal desde la mirada del Cono Sur, sino también por el hecho de que Nehru era amigo y admirador de Gandhi y al mismo tiempo, un gran difusor de la obra literaria de Rabindranath Tagore, dos grandes iconos contemporáneos de Ocampo, sobre quienes pivotará precisamente el homenaje organizado en este número de la publicación.

Una alocución radial de Nehru con motivo del centenario del nacimiento de Tagore, emitidas en Nueva Delhi en mayo de 1958 y traducidas por Carlos Heredia, se suman al variopinto índice de India en *Sur*. En ellas anunciaba el político hindú, rector en ese momento de la Universidad de Visva-Bharati, la creación inminente de una fundación dedicada a preservar el legado de Tagore, a quien reconoce y retrata fundamentalmente como un pensador que aunaba sabiamente el pensamiento con la acción:

Porque era ante todo un maestro y un libertador, constantemente preocupado por emancipar nuestra mente y nuestra estructura social de las ligaduras que nos trababan. Intensamente indio, sustentándose en la tierra, en el pensamiento y en el milenarismo pasado de la India, era un auténtico ciudadano del mundo que adecuaba su nacionalismo al internacionalismo más amplio. (Nehru, 1959: 19).

Y es de nuevo esta operación sintética, la del pensamiento y la acción, el motor que anima a Victoria Ocampo y con ella a los miembros de *Sur*, a fundamentar su ideario, su propuesta, su método, sustentados en la ósmosis de sus criterios: los que se materializaban en los índices de la publicación y de la editorial, y que son la evidencia escrita de un objetivo que parte de la preferencia estética y se proyecta en la implicación y, ¿por qué no de-

cirlo?, en el activismo cultural y, por ende, altamente político de la revista, algo que ya observó con perspicacia María Teresa Gramuglio y que fue sin duda operativo para su resistencia pero también para la animadversión que provocaba la longeva difusión de *Sur*. El ramillete de pensamientos varios de Gandhi recopilados para la ocasión también parecen corroborar este fenómeno. Sin ir más lejos, el aforismo referido al campo religioso, que sin duda participa de la visión ecuménica y universalista sobre la historia del que hace gala la revista: "Si un hombre llega al corazón de su propia religión" –declara Gandhi– "también ha llegado al corazón de las otras." (Gandhi, 1959: 18). Anotemos, al fin, que estos pensamientos fueron seleccionados por Victoria Ocampo de las obras *All men are brothers*, volumen publicado por la UNESCO, y de *Young India*, si bien la traductora fuera en este caso una habitual colaboradora de *Sur*, la profesora y crítica Virginia María Erhart.

Buen exponente de ello es el editorial de Ocampo a este homenaje a India. Merece nuestra atención reflexionar brevemente sobre alguno de sus puntales. Por ejemplo, la autora declara que el número de India no resulta tan completo como hubieran deseado en su consejo de redacción debido a la crisis económica que padecía Argentina a finales de los años cincuenta, y que sin duda fundamenta los argumentos desgranados al principio de este trabajo acerca del progresivo declive de la revista tanto en su formato y periodicidad como, debido a los factores sociales en que siempre planean las crisis económicas, a la percepción pública que las distintas capas de la población argentina tenían de la misma. La ausencia de material fotográfico queda explicada a la luz de la austeridad. Al tiempo, Ocampo aprovecha para, una vez más, testimoniar su gratitud hacia los dos grandes hitos mundiales del país hindú en el siglo XX, y lo hace de un modo singular y tan característico de su personalidad: partiendo de ellos para trazar de nuevo el puente hacia su cons-

telación ideal. En Victoria Ocampo la parte siempre termina remitiendo al todo, y el todo viene encarnado por la noción de lo egregio y de lo eximio. Escuchémosla para confirmar esta particularidad que hace de su visión del mundo la guía y el norte de su *Sur*: “Nunca repetiré bastante cuánto le debo a la India. Espiritualmente, le debo más que a cualquier otro país. Me refiero a la India representada en mi vida por dos hombres: Tagore y Gandhi. Por este rodeo ha redescubierto algunas verdades del Evangelio: las he visto encarnadas.” (Ocampo, 1959: 1). Como ella misma atestigua, su conocimiento no se basa sólo en el orden ideal de la lectura o la investigación. Tagore llegó a vivir en la mansión de Victoria en San Isidro en 1924, cuando desembarcara enfermo en Buenos Aires, siéndole ofrecido hospedaje por Ocampo durante su convalecencia durante dos meses. En cuanto a Gandhi, ella lo había escuchado en persona en noviembre de 1931, en París, en un famoso discurso sobre la no-violencia, y aunque ya tenía noticias indirectas sobre él, precisamente a través de Tagore y de Romain Rolland, su “presencia real” eclipsaba cualquier ideación primigenia y la oportunidad de escuchar su palabra, “sin rastro de elocuencia”. Victoria Ocampo confiesa sin grandilocuencia que “nunca había conocido un momento de felicidad comparable” a su encuentro personal con Gandhi (Ocampo, 1959: 2). En todo caso, ambas figuras activan en su imaginación el ascenso, de timbres tanto platónicos como dantescos, por la escala de la cultura, ante la sede de los sabios que “en el mundo han sido” y en un raptó de inspiración autorretratística y autobiográfica (en la estirpe de Coleridge y de Woolf). Así lo expresa la autora en su peculiar épica del conocimiento:

Con esto no me retracto de lo que siempre he dicho que significaban Francia e Inglaterra para mí. No imagino crecimiento intelectual y artístico sin ellas. No imagino mi propia vida sin ellas. Pero tampoco la imagino sin la Rusia de



los grandes novelistas y de los grandes músicos, sin la Italia de Dante y de Piero de la Francesca, sin la España del Quijote y de San Juan de la Cruz, sin la Alemania de Bach y de Nietzsche, sin Holanda, sin Bélgica, sin China, sin Japón, sin los Estados Unidos, sin México, sin Perú, sin las palmeras de Río, sin los *flamboyants* de Dakar, qué se yo... sin la tierra entera. Mi apetito es de ese tamaño... y aún más. No imagino mi propia vida sin el sol, la luna y las estrellas.

Mi deuda con la India no aminora mi deuda con otros países, ni disminuye mi amor por ellos. Ha hecho que este amor sea más clarividente. (Ocampo, 1959: 1-2).

Así era, así consta que fue, el tamaño del voraz apetito espiritual de Ocampo. De esa dimensión había de ser, tenía que convertirse, su mayor obra: los números, inagotables y fecundos, de *Sur*. La elogiosa y breve epístola en loor a *Sur* de otro de los máximos colaboradores históricos de la publicación, Roger Caillois, rubrica esta cualidad de la misma, y exalta la capacidad de sobrevivir, sirviendo a la cultura universal y formando asimismo parte de ella. Desde París, Caillois destaca la "voluntad inquebrantable" de Ocampo, que "jamás consintió en que decreciera la calidad" de los sumarios, posibilitando así que los aficionados a las letras disfrutaran de "lo mejor que en el mundo aparecía" y parejamente pudiesen trazar una historia cultural a través del seguimiento episódico de sus números (Caillois, 1961: 7-8).

En definitiva, el contenido de este número 268, conmemorativo de sus treinta años, refleja abierta y diáfananamente los postulados político-culturales de Ocampo al frente de *Sur*. Recorramos brevemente sus páginas: en su interior hallamos la traduc-

ción de Lysando Z.D. Galtier de un poema en prosa de Saint-John Perse, a quien recientemente se le había entregado el Premio Nobel de literatura de 1960; un relato de Graham Greene, vertido del inglés por Victoria Ocampo; una nota ensayística de Eduardo Mallea; el poema "Lucas XXIII" de Borges, sobre el personaje del "buen ladrón" de los Evangelios -texto que vendría a confirmar la posición pro-israelita de su autor y su postulación de su ética de cuño spinozista-; aforismos de Antonio Porchia; un capítulo en adelanto de la que sería próxima novela de Ernesto Sábato, entonces en preparación, *Sobre héroes y tumbas*, titulado "La deidad" (título que desaparecerá en la versión definitiva de la obra, correspondiéndose en parte con el capítulo XXV del "Informe sobre ciegos" de la novela, aunque en una versión que modificará profusamente durante ese año, el mismo de su primera edición en Buenos Aires); un cuento de Adolfo Bioy Casares ("Un león en el bosque de Palermo") y un poema de Silvina Ocampo ("Acto de contricción"), o un sorprendente y divertido artículo sobre las "Distracciones del escritor" de quien también sería galardonado años más tarde con el Premio Nobel, Saul Bellow, traducido por María Raquel Bengolea. El texto de Bellow enfoca con originalidad una reflexión sobre la hipotética futilidad del mester literario y de ahí, con el concepto polisémico de la distracción mediante<sup>4</sup>, recalca en el motivo del personaje abúlico y distraído, antihéroe de la novelística del XX, con notables ilustraciones sobre la inutilidad e impotencia humanas, desde *Oblomov* de Goncharov hasta el *Ulysses* de Joyce: tema central en la cultura contemporánea, preludio de un concepto postmoderno del

---

<sup>4</sup> La traductora introduce el texto con una observación muy pertinente: "El autor emplea *to distract* (y los derivados de esta palabra) en sus diferentes acepciones: distraer, perturbar, divertir, confundir, interrumpir, enloquecer, etc. Para sugerir tan diversos sentidos, intraducibles al español por un solo vocablo, hemos utilizado casi siempre *distraer* entre comillas", dice María Raquel Bengolea (Bellow, 1961: 45).

arte y la literatura, que viene fraguándose desde el siglo XVIII, como cabe deducir de las anotaciones de Bellow. Del propio Roger Caillois además se incorpora el notable texto “Juego y civilización”, donde glosaba algunas ideas centrales del ya entonces famoso estudio sobre el *Homo ludens* de Johan Huizinga. Este trabajo de Caillois aparece acreditado en su traducción por Enrique Pezzoni, que ya empezaba a ser una firma frecuente en la revista, donde llegaría a tener un gran peso en su última etapa. Es inevitable citar otro texto clásico que aparecerá en este número, el ensayo “Lo impensable”, de Octavio Paz, matriz de su *Corriente alterna*, y una de las primera aproximaciones teóricas del mexicano a un tema que será recurrente en su obra reflexiva: el erotismo acuñado por Sade, el psicoanálisis freudiano y la repercusión social de tales premisas en la cultura del siglo XX.

Interesa asimismo rastrear el capítulo de reseñas de publicaciones recientes y de actividades artísticas que siempre aparecían en las últimas páginas de *Sur*, para acreditar sus señas de identidad, ya mencionadas, y las constantes de su estilo e intención en las firmas más frecuentes de *Sur*, y por ende en su filosofía. Enrique González Lanuza reseña, por ejemplo, los “Ensayos” de Albert Camus, titulados *Problemas de nuestra época. Crítica argelina*, que fueron publicados en 1960 por Losada. La alusión a uno de los escritores más afines al universo de la revista adquiere un valor de testimonio-testamento debido a la reciente muerte del escritor argelino-francés, fallecido en enero de 1960. El mismo Lanuza se encarga de comentar la magna obra *El chamanismo* de Mircea Eliade, publicado por F.C.E., también en 1960. Para explicar el concepto central de la investigación antropológica de Eliade, Lanuza recurre al sintagma “geometría extraterrena”, de su propio cuño. Otro nombre estelar que comenzaría a frecuentar los números de *Sur*, Edgardo Cozarinsky, más tarde conocido también en su faceta como cineasta, firma una breve pero iluminadora reseña de las *Claves*

de la literatura hispanoamericana de Guillermo de Torre, publicado en 1959. Cozarinski, como de Torre y como todos los ilustrados de *Sur*, participa en el desdén hacia los temas de “autonomía cultural” latinoamericana como epítomes del concepto “literatura hispanoamericana”, y no duda en citar al mismo Leopoldo Zea para viabilizar su convicción de que lo netamente prehispánico se mantiene impenetrable ante la sensibilidad de un observador occidental. Las *Obras completas* de otro impondenrable del museo de *Sur*, Franz Kafka, son comentadas por Mario A. Lancelotti, quien más adelante imprimirá clásicos trabajos de investigación sobre el autor checo como *El universo de Kafka* o *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*. Lancelotti sitúa el legado filosófico de la obra kafkiana en el mismo nivel de la obra de Nietzsche o la de Kierkegaard. Por fin, en la sección de miscelánea artística, Hugo Parpagnoli realiza un exhaustivo comentario sobre una señera exposición de artes plásticas en el Teatro San Martín de Buenos Aires, defendiendo la modernidad y trascendencia de la llamada “nueva figuración” de los artistas plásticos argentinos de los años sesenta; Carlos Coldadrolí se hunde fascinado en las secuencias y fotogramas de *La dolce vita* de Federico Fellini, que recién se estrenaba en las salas del país, mientras que el recorrido minucioso por “La temporada teatral de 1960” quedaba a cargo de Jorge Cruz. En especial, sobresale el artículo de Parpagnoli, del que la editorial *Sur* publicaría un año más tarde su monográfico *La nueva figuración* (1962), pues no se limita a desmenuzar el presente artístico ni a documentar críticamente una exposición, sino que plantea un recorrido por los acontecimientos culturales cruciales del país desde la década de los años veinte, momento en que comenzaría su “periférica modernidad”, precisamente para potenciar el auge de sus pintores de los sesenta. Entre las anécdotas recogidas por Parpagnoli, destaca la referida a la torpe gestión cultural que impidió que el conocido cuadro de la época rosa de Pablo Picasso *Niño con caballo* quedase radicado en Argentina. En cuanto a la temporada teatral del año,

Jorge Cruz se hace eco de la propensión de la escena porteña hacia la contemporaneidad y vanguardia en sus montajes, que hizo posible que el privilegiado público de la metrópoli argentina degustase obras de Friedrich Dürrenmatt, Jean-Paul Sartre, Eugéne Ionesco o George Bernard Shaw, escogiendo el montaje de *Hombre y superhombre* del genial irlandés como el más recomendable del año.

Tal vez de todo el número la entrada más típicamente “sureña” sea la correspondiente al texto “Mutaciones” de Eduardo Mallea, compuesto de fragmentos y comentarios de cultura comparada, anotados tras su regreso de un viaje a Irán, India y el Tibet, y su retorno a París. Se pronuncia de manera sincopada y alternativa sobre impresiones indias y experiencias parisinas. Por ejemplo, el estreno de *Guerra y paz*, de King Vidor; la escena en que relata cómo conoció a Audrey Hepburn o la visita al poeta de origen uruguayo Jules Supervielle. Aprovecha sus impresiones sobre la película *Baby doll*, la versión cinematográfica firmada por Elia Kazan de la pieza teatral de Tennessee Williams, para contrastar el teatro de Williams con el de Arthur Miller, favoreciendo la dramaturgia de este en detrimento de la obra de aquel, a quien acusa de manejar mejor la ley de los efectos que los propios materiales estéticos. Su dictamen: “Allí donde acaba la medida empieza la barbarie”, no puede sino recordarnos el signo de autores tan afectos a *Sur* como Alfonso Reyes, George Santayana o la propia Victoria Ocampo.

En suma, se trata de un ensayo paradigmático y metafórico sobre los treinta años conmemorados: su visión de la cultura, sus reflexiones, sus modelos, su modo de espigar en la cultura y de inocular sus reflexiones, su condición dialéctica y su confesa ignorancia hacia la cultura oriental profunda, ¿no recapitulan tres décadas de europeísmo filtrados en la mentalidad argentina y su función ya mentada de “correa de transmisión transoceánica”?

Esa condición elevada del arte, que apareció en el editorial de Victoria Ocampo, tal vez no era *sine qua non*, para todos los colaboradores de *Sur*, bien es cierto. La misma directora reconoce que la incorporación paulatina de nombres como José Bianco o Héctor A. Murena con sus personalidades tan diferentes y acentuadas aportaba perspectivas teóricas y formales con las que no siempre estuvo en acuerdo, pero siempre hubo respeto y tolerancia dentro de los límites del sistema implementado en *Sur*, en su peculiar “máquina cultural”, por emplear el conocido sintagma de Beatriz Sarlo.

Dentro de esa cuadratura amplia, rigurosa, clásica y romántica al tiempo, intransigente con la intransigencia de toda laya y de jardines abiertos a cuanto rimase con el refinamiento creador, pudo sobrevivir *Sur* no sólo treinta años, sino todavía dos décadas más, si bien de manera lacónica y morigerada, mucho menos activa y claramente erradicada del centro hacia la periferia en las preferencias culturales de la clase intelectual argentina. Empero, siempre luchó por defender una determinada visión orgánica del mundo, con sus pilares en la tradición griega y románica, culta y laureada, anglosajona y yanqui, eslava y centroeuropea, hundiendo sus raíces argentinas en Sarmiento, Alberdi y en aquellos “malditos unitarios” que determinaron la directriz civilizada de su destino, y ascendiendo por los secretos encriptados en la obra de los hijos de Ariel. Consciente de todo ello, y también de la amenazada extinción de su fulgor, se anuncia soberana la supervivencia de *Sur*, treinta años después, leal a sí misma y a su misión mediadora, número tras número, acortando la inmensidad oceánica:

Sobrevivimos a la manera americana, que no es la europea. Y no nos avergonzamos de esa manera, que incluye el servir de puente entre continentes. La apertura del argentino a la cultura europea (su legítima herencia) ha sido una de sus más preciosas y

singulares cualidades. Quieran los dioses que no se la aniquilen. (Ocampo: 1961, 7).

Profética y visionaria, mas también henchida de un orgullo conquistado con los frutos de la edad, en acción y en pensamiento, así hablaba Victoria Ocampo. Y sus palabras iban dirigidas no sólo a los devotos de su revista, a la “minoría cosmopolita” de la región austral. Iba encomendada a todos los lectores del sur.

## BIBLIOGRAFÍA

BELLOW, Saul (1961): “Distracciones del escritor”. En *Sur*, enero-febrero 1961, n° 268, págs. 45-60.

BORGES, Jorge Luis (1958): “Israel”. En *Sur*, septiembre-octubre de 1958, n° 254, págs. 1-2.

\_\_\_\_\_ (1960): “Alfonso Reyes”. En *Sur*, mayo-junio de 1960, n° 264, págs. 1-2.

CERVERA SALINAS, Vicente (2012): “*Sur* en el centro del siglo XX: el siglo XX en el centro del *Sur*”. Ponencia presentada en el II Encuentro Internacional “Ensayismo y Traducción en *Sur* (1945-1960)”, realizado en la Casa de Victoria Ocampo en marzo de 2012, auspiciado por la Universidad de Buenos Aires y el Proyecto de Investigación del mismo nombre. Trabajo inédito a la fecha.

GANDHI, Mahatma (1959): “Pensamientos”, en *Sur*, julio-agosto de 1959, n° 259, págs. 11-18.

- GRAMUGLIO, María Teresa (1986): "Sur en la década del treinta: una revista política" en *Punto de Vista* n° 28, Buenos Aires, págs. 32-39.
- \_\_\_\_\_ (2010): "SUR. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental", en Carlos Altamirano (dir.): *Historia de los intelectuales en América latina*. Vol II. (ed. Carlos Altamirano), Buenos Aires, Katz, pp. 192-210.
- KING, John (1986): *Sur. A study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*. Cambridge University Press.
- NEHRU, Jawaharlal (1959): "Crisis del espíritu", en *Sur*, julio-agosto de 1959, n° 259, págs. 6-10.
- NEHRU, Jawaharlal (1959): "Rabindranath Tagore", en *Sur*, julio-agosto de 1959, n° 259, págs. 18-19.
- OCAMPO, Victoria (1959): "Introducción", en *Sur*, julio-agosto de 1959, n° 259, págs. 1-5.
- \_\_\_\_\_ (1960): "Dos amigos", en *Sur*, mayo-junio de 1960, n° 264 págs. 3-9.
- \_\_\_\_\_ (1961): "A los lectores de SUR". En *Sur*, enero-febrero 1961, n° 268, págs. 2-7.
- PIGLIA, Ricardo (2000): *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Planeta.
- PEZZONI, Enrique (1986): *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana.
- REVISTA *Sur*, octubre-noviembre-diciembre de 1950, n°s 192-193-194, Buenos Aires.



\_\_\_\_\_, septiembre-octubre de 1958, nº 254, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_, julio-agosto de 1959, nº 259, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_, mayo-junio de 1960, nº 264, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_, enero-febrero de 1961, nº 268, Buenos Aires.

SARLO, Beatriz (1998): *La máquina cultura*. Buenos Aires, Ariel.

SOSNOWSKI, Saúl (ed.) (1999): *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires, Alianza editorial.

VILLORDO, Óscar Hermes (1993): *El grupo Sur*. Buenos Aires, Planeta.

WILLSON, Patricia (2004): *La constelación del Sur*. Buenos Aires, F.C.E.

## JOSÉ BIANCO, ESPÍRITU GUÍA DE LOS MEJORES AÑOS DE *SUR*

Carolina Suárez Hernán

IE Universidad

La revista *Sur* es seguramente la más importante e influyente de todas las publicadas en Hispanoamérica durante el siglo XX, pero también quizá la más discutida. José Bianco fue su jefe de redacción entre 1939 y 1960, años en los que esta ejerció una poderosa influencia en las letras argentinas e hispanoamericanas. El narrador, también excelente traductor y crítico, llevó a cabo una labor crucial en el desarrollo de la literatura argentina. Fue el encargado de introducir las novedades literarias, de contextualizar los entusiasmos de Victoria Ocampo y de equilibrar las diferentes tendencias y posturas en el interior de la publicación. Su trabajo de selección imprime a la revista un cambio sustancial y contribuye a su prestigio internacional. El debate literario creado por Bianco contribuye, por un lado, a la difusión de la literatura extranjera en Latinoamérica y, por otro, al desarrollo de ciertos aspectos de la literatura argentina.

A continuación, destacamos algunos de sus rasgos fundamentales con el objetivo de contextualizar las aportaciones de José Bianco. En primer lugar, *Sur* defiende el papel central de las minorías como protagonistas privilegiados del ámbito intelectual. En los primeros años, *Sur* fue, más que literaria, una revista de ideas en la que se publicaban ensayos sobre corrientes culturales y sobre la intelectualidad y su relación con el resto de la sociedad. En segundo lugar, en su afán de difundir el pensa-

miento de los intelectuales considerados más relevantes del momento, *Sur* aparece con un espíritu internacional y cosmopolita con la finalidad de promover la comunicación entre los distintos países a través de la literatura y de la cultura. *Sur* quiso tender puentes entre América y Europa para atesorar lo mejor de ambos continentes y llevar a cabo un trasvase. Sin embargo, el logro de esta propuesta ha sido muy discutido y ha suscitado las críticas más recurrentes hacia *Sur*, centradas sobre todo en su extranjerismo y su elitismo<sup>1</sup>.

Es conveniente señalar también que, en principio, puede considerarse que *Sur* es en algunos aspectos una revista generacional, ya que está integrada por muchos jóvenes de los años veinte que han vivido la experiencia de la vanguardia y que son en los treinta más maduros, han superado la experimentación y recobran el neoclasicismo racionalista. Sin embargo, por otro lado, *Sur* es fundamentalmente una empresa personal, la de Victoria Ocampo, y así pudo sobrevivir a las tensiones y a la pérdida de coherencia en el grupo inicial. La orientación liberal y el origen elitista de su fundadora y directora marcan profundamente el desarrollo de la revista. Victoria Ocampo es, además de liberal, europeísta y cosmopolita; *Sur* se define como democrática, antinacionalista y antipopulista y fue condenada por algunos sectores de la sociedad argentina. Se acusa a *Sur* de alejarse de la realidad social y política del momento y de servir de órgano de expresión de la oligarquía porteña. En este punto, por ejemplo, recordamos las polémicas sostenidas con la revista *Contorno* en la década de los cincuenta.

---

<sup>1</sup> Ricardo Piglia ha llegado a afirmar que *Sur* representa un anacronismo y que expresa la "crisis del sistema tradicional de legitimidad cultural", es decir, que *Sur* se adjudica un papel de legitimadora que ya no le corresponde. Ver: *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, pág. 71.

En su defensa, la revista afirma en muchas ocasiones su falta de interés en la política, declara sólo interesarse en ella cuando aparece vinculada con el espíritu y, sobre todo, cuando lo espiritual se ve amenazado. Victoria Ocampo define claramente el itinerario ideológico de la revista; a saber, el liberalismo y la oposición a todo tipo de totalitarismo como postura ética. María Teresa Gramuglio se ha ocupado de este aspecto en un artículo acerca de los comienzos de la revista: “*Sur* es la revista de la oligarquía, y en tanto tal su discurso, lo quiera o no, se pone objetivamente al servicio de esa clase” (1982, p. 32). Ahora bien, las palabras de Gramuglio acerca de la adscripción de *Sur* a la oligarquía porteña son cuestionadas por algunos autores, como por ejemplo, Leopoldo Brizuela, quien afirma que el hecho de que Victoria Ocampo procediera de la oligarquía no significa en ningún caso que ésta se sintiera representada por el proyecto de *Sur* o por su directora. Por su parte, José Bianco proviene de una tradición laica y liberal y sirvió de nexo entre Ocampo y otros grupos sociales y de opinión (2006, p. 178). Son numerosos los testimonios que narran los frecuentes desencuentros en la colaboración entre Victoria Ocampo y José Bianco. Por ello, creemos que la figura de Bianco aporta a la revista mesura y ecuanimidad en el campo de batalla que a veces fue el panorama cultural argentino. Con relación a este punto, José Bianco considera que la revista era independiente y por ello fue objeto de críticas desde todos los sectores, así mismo habla del interés moral en la política y la toma de posturas de la revista cuando lo creyó necesario (1988a, p. 370).

José Bianco ha comentado en diversas ocasiones la intención de *Sur* de juzgar los textos literarios por su calidad y su valor, al margen de la ideología y con respeto y tolerancia hacia todas las diferencias. Según Bianco, las puertas de *Sur* estaban abiertas a todos los intelectuales de valía (1988b, p. 323). La revista se concebía a sí misma como la voz de una minoría civilizado-

ra que quiere organizar el panorama intelectual y mantener las normas del decoro literario. Intentó ser siempre fiel a sus propias pautas por encima de los motivos políticos e ideológicos. La revista siempre subrayó que no existían filtros ideológicos en la selección de sus textos, sino sólo un criterio estrictamente literario. A pesar de esto, muchos fueron los autores que no aparecerían en las páginas de *Sur* y cuya ausencia ha suscitado diversas críticas.

La revista siempre había querido mantener una tendencia moral y ética, conjugada con la defensa del valor estético de la literatura, lo que en ocasiones provocó la salida a la luz de determinadas contradicciones. El miembro de *Sur* más interesado en respetar la moralidad es Victoria Ocampo; si bien parece que esta moral está teñida de una idea aristocrática de decoro y buen gusto. Por el contrario, José Bianco se queja en alguna ocasión, por ejemplo, de la ignorancia y el desprecio que muchos intelectuales habían mostrado hacia *La putaine respectueuse*, de Jean Paul Sartre, estrenada en Buenos Aires en 1956. Esta disparidad de criterios se manifiesta en la controversia entre la directora y José Bianco con motivo de la publicación de *Las criadas* de Genet en agosto de 1948. Bianco decidió publicar la obra traducida por él mismo y por Silvina Ocampo, debido a su calidad y modernidad, y Victoria Ocampo se sintió incluso ofendida por el nihilismo y la radicalidad de la obra y publicó en la revista una crítica en la que afirmaba que no se sentía vinculada moral y espiritualmente a la obra de Jean Genet.

La incorporación de José Bianco supuso un cambio de rumbo en las publicaciones. Bianco colabora por primera vez en *Sur* en 1935, en el número 10 de la revista, con un artículo titulado "La novela de Leo Ferrero". El escritor había desarrollado ya una intensa actividad de crítico literario en las revistas y, en sus colaboraciones, mostraba su posición de distancia tanto con res-

pecto a los excesos de la vanguardia como también con la narrativa realista. Bianco había manifestado opiniones compartidas con la empresa de Ocampo; por ejemplo, la visión crítica de la cultura nacional y la creencia en la necesidad de la influencia europea. En julio de 1938 comienza a trabajar en la revista, primero como secretario y después como jefe de redacción y el primer número que prepara es el 47, dedicado a Domingo Faustino Sarmiento. A partir de entonces, su labor durante veintitrés años contribuiría en gran medida al prestigio internacional de *Sur*.

José Bianco imprime a la revista nuevos rumbos; empieza a publicarse más creación literaria y se da un debate sobre la literatura de imaginación. Victoria Ocampo se inclinaba por la filosofía, los ensayistas y los pensadores morales, mientras que José Bianco se ocupaba de las obras de ficción. Este equilibrio entre las colaboraciones extranjeras preferidas por Victoria y los textos seleccionados por el jefe de redacción dependía mucho de la libre circulación de los escritores y sus obras, algo que se vio obstaculizado por la Segunda Guerra Mundial. Este escenario mundial trágico obstaculizó la llegada de contribuciones extranjeras a *Sur*, lo que sirvió de impulso a las letras argentinas e hispanoamericanas en *Sur*. En este período, predomina la literatura de creación argentina, y Borges es el autor más dinámico y original. José Bianco ha señalado en alguna ocasión que las colaboraciones de Borges justificaban por sí mismas cada número de la revista. Bianco comenta en una entrevista este nuevo cauce que quisieron imprimir a la revista:

Cuando yo entré a *Sur* me puse de común acuerdo con Victoria Ocampo que la revista publicara más literatura de imaginación, que aparecieran cuentos que trataran de evocar la realidad y no se contentaran sólo con describirla, que fueran, en suma, más allá de la mera verosimilitud sin invención (1988<sup>a</sup>, p. 369).

En este escenario, *Sur* es la impulsora del género fantástico y policial rioplatense con José Bianco como aglutinante del grupo de autores que lo desarrollaron. En principio, Bianco se impresionó con la obra de Eduardo Mallea. En un artículo que publicó en la revista en junio de 1936, titulado “Las últimas obras de Mallea”, le considera un espíritu intelectual individualista, ejemplo de cómo se puede ser verdaderamente argentino sin dar la espalda a las letras europeas y universales. Sin embargo, Bianco critica el realismo ingenuo y la falta de distanciamiento crítico con el que Mallea afronta sus personajes y los hechos narrados. Bianco es siempre partidario de una reelaboración literaria de la realidad para obtener mayor riqueza y complejidad. La literatura es capaz de alcanzar una mayor verdad que la mera descripción de la realidad.

Paralelamente, en el interior de *Sur* se constituyen dos polos opuestos en las propuestas literarias; esto es, la línea moral, ética y espiritual de Eduardo Mallea y el proyecto de Borges y su grupo, que difiere profundamente de los supuestos de Mallea. Mallea representa una poética literaria contraria a Borges en la que la estética deja paso a la ética (PASTERMAC, 2002, p. 207-208). El modelo literario de Mallea es el paradigma canónico en *Sur* durante los años treinta. Estos autores son prácticamente de la misma edad, pero Mallea es ya un maestro consagrado a quien sus contemporáneos apenas cuestionan, es el autor argentino que tiene una mayor relevancia durante los primeros años de *Sur* y quien está más cerca de los gustos e intereses de Victoria Ocampo. Borges integra el Consejo de Redacción pero representa una excentricidad en *Sur* hasta 1935, algo que podemos comprobar en el hecho de que sus textos aparecen en la sección “Notas” y sólo un ensayo sobre *Martín Fierro* aparece en el cuerpo principal

de la revista. Deducimos, entonces, que el proyecto de Borges y su grupo representa en principio una línea marginal.

No obstante, a pesar de su admiración por Mallea, Bianco pronto se dejó seducir por los textos fantásticos de Borges y se convirtió en su “compañero en la fantasía”, como el propio Borges se refiere a él en una dedicatoria que aparece en “El jardín de senderos que se bifurcan”. Durante los últimos años de la década del treinta y los años cuarenta y siempre bajo el criterio seleccionador de José Bianco, los trabajos de Borges van ocupando espacios más importantes en las secciones centrales y se va desarrollando un proceso de sustitución del paradigma malleano por la práctica narrativa del grupo de Borges y el mismo Bianco.

La figura de Jorge Luis Borges adquiere cada vez más relevancia y, como consecuencia, se reúnen en torno a él los creadores de la literatura fantástica, impulsados por las decisiones de José Bianco. La literatura realista, social y regionalista es vista con recelo por los autores de *Sur*, que abogan por una literatura arquetípica en la que prima la construcción racional y la autonomía de la ficción. Lo fantástico cobra auge a lo largo de la década de 1930 en la obra de autores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. En la década siguiente, un grupo más nutrido de escritores, casi todos vinculados a la revista *Sur*, se interesan por la literatura fantástica. Así, junto a Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, desarrollan sus relatos Santiago Dabove, Manuel Peyrou, Juan Rodolfo Wilcock, Enrique Anderson Imbert y el propio José Bianco. Bianco sirve de promotor en este momento de desarrollo de la literatura fantástica. Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares publican en *Sur* sus mejores textos desde que Bianco se ocupa de la selección. Además, Roger Caillois, teórico de la literatura fantástica, se encuentra entre los colaboradores de *Sur*.



Este grupo de escritores formado en torno a *Sur* teje una espesa red de referencias y críticas de unos hacia otros; red que constituye una opción estética que busca la autonomía de la ficción. Los prólogos, notas e introducciones suponen intercambios y miradas cruzadas en los que se van desgranando las teorías sobre la literatura fantástica y la narración policial. El desarrollo de las teorías fue una práctica de grupo que en ocasiones se asimila a los manifiestos literarios de otras épocas. Los autores observan los efectos de sus obras en sus primeros lectores, que, a menudo, son sus compañeros y amigos cercanos. Borges sorprende a José Bianco con “Pierre Menard, autor del Quijote” y a Bioy Casares con “El acercamiento a Almotásim”. Como si de un experimento se tratara, pretenden comprobar el efecto de vacilación e incertidumbre en esos primeros momentos. La complicidad con el lector, tan desarrollada y valorada por José Bianco, será uno de los elementos principales de la estética desarrollada por el grupo.

Así mismo, en 1940 Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo publican la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*, libro con cierto carácter didáctico y cercano a un manifiesto literario por su voluntad de impulsar el género. Los antólogos insisten en señalar la autonomía del género fantástico en el prólogo y en las notas introductorias. La antología combate una concepción de la literatura fantástica en la Argentina de la época así como su desprestigio; por ello, supone una nueva definición del género a partir de las inclusiones y de las exclusiones, que desconcertaron a muchos (ANNICK, 2001). Al mismo tiempo, Borges y Bioy Casares muestran su interés en la ficción policial con una serie de relatos que aparecen por primera vez en enero y marzo de 1942 en la revista *Sur*, firmados con el seudónimo de Bustos Domecq y con la compilación de la antología *Los mejores cuentos policiales*. La narración fantástica comparte con la literatu-

ra policial la condensación de las tramas y el carácter arquetípico de su construcción.

Se sucede en la década de 1940 la publicación de los textos fundamentales de este período en el que predomina la creación literaria argentina. Borges publica los cuentos que después formarían *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Ficciones*, Silvina Ocampo publica *Autobiografía de Irene*, Bioy Casares contribuye también con sus obras, se publican los textos firmados por Bustos Domecq, Manuel Peyrou presenta sus cuentos fantásticos y policíacos en la revista. En 1941, José Bianco publica *Sombras suele vestir*, que aparece en octubre en el número 85 de *Sur*. La novela fue escrita originalmente para que formara parte de la *Antología de la literatura fantástica*, pero José Bianco no la pudo terminar a tiempo y será incluida en la segunda edición de 1965. En 1943, publica *Las ratas* en la editorial de *Sur*. Todas estas obras y los numerosos artículos y notas que estos autores desarrollan en estos años configuran la opción estética y literaria que persigue la radical autonomía de la ficción y que se enfrenta a la literatura realista y psicológica representada por Manuel Gálvez y Eduardo Mallea. Así, por ejemplo, Bioy Casares escribe una nota crítica acerca de "El jardín de senderos que se bifurcan" en la que ataca las convenciones del realismo. Bioy afirma que la literatura argentina no debe ser mimética y debe proyectarse hacia el futuro y sobre la base de toda la buena literatura universal (BIOY CASARES, 1942). Del mismo modo, en *Sur*, Borges expresa sus preocupaciones centrales, la principal de ellas es resaltar la especificidad de la literatura. La reseña sobre *Las ratas* establece un programa para la narrativa argentina y destaca el valor de la influencia de la novela inglesa.

Por otro lado, puede destacarse también la importancia que tuvieron las traducciones elaboradas por los intelectuales de *Sur* para crear un ambiente literario determinado. Si la *Antología*

*de la literatura fantástica* tuvo una vocación pedagógica, debemos pensar que igualmente las traducciones de algunos autores también crearon cierta predisposición en los lectores para la recepción de la literatura elaborada por Bianco o por Borges. La extensa labor de traducción de Bianco, así como de crítica literaria, es prueba del enorme conocimiento de Bianco de la literatura anglosajona y francesa y de su capacidad para descubrir y valorar las nuevas aportaciones a la cultura. Algunos autores cuyos textos tradujo tuvieron una influencia importante sobre su concepción literaria, como es el caso de Julien Benda y Henry James. En 1945 aparecen en Buenos Aires las primeras traducciones de obras de Henry James. Emecé publica en la colección Cuadernos de la Quimera *Otra vuelta de tuerca*, traducido por Bianco, y de *La humillación de los Northmore*, traducido por Haydée Lange y con prólogo de Borges. A estas obras suceden otras traducciones que introducen en el sistema literario argentino a Henry James.

En esta línea, destacamos que, en 1949, la revista *Sur* publica tres cartas de James a H. G. Wells, traducidas por Juan Rodolfo Wilcock, con una extensa nota a pie de página en la que se apoya la vertiente literaria representada por James (WILCOCK, 1949). H. G. Wells y Henry James mantienen una disputa literaria desde que en 1914 este último publicara un texto en el que analizaba la novela inglesa y realizaba alguna crítica a Wells. Posteriormente, Wells publica la novela *George Boon, The Mind of the Race*, donde los personajes hablan sobre la literatura de James y lo acusan de ser superficial y de falta de profundidad psicológica, así como de crear ficciones sin vida. Las dos concepciones literarias forman parte del panorama literario argentino y los intelectuales del grupo de *Sur* consideran que deben situarse junto a James. Así, Jorge Luis Borges, José Bianco, Adolfo Bioy Casares y Juan Rodolfo Wilcock defienden una poética del relato en la que lo compositivo es un valor central frente al realismo o el psicologismo.

*Sur* vive una etapa de irradiación de influencia en Argentina y en Latinoamérica hasta la mitad de la década de 1950, época que trae importantes modificaciones en la intelectualidad argentina que dejan a *Sur* indefensa y, en algunos aspectos, aislada. De hecho, John King sitúa la decadencia de *Sur* a partir de 1956 y habla de su "incapacidad de reconstrucción". El peronismo no ha aportado una alternativa cultural pero ha operado una transformación social que se manifiesta en la cultura y *Sur* no se encontrará en la vanguardia del movimiento (KING, 1989, p. 207). La cultura de masas va sustituyendo paulatinamente a la cultura de élite y *Sur* no podía influir en este nuevo escenario; los miembros jóvenes de la revista no pudieron hacer que la revista cambiara de rumbo y asimilara las nuevas tendencias.

Por su parte, la revolución cubana supone un cambio profundo en América Latina y también en Argentina, donde buena parte de la intelectualidad manifiesta un desplazamiento hacia una nueva izquierda. Su repercusión es un motivo fundamental por el que *Sur* pierde influencia cultural y recaba numerosas críticas. La revista adoptó una postura antirrevolucionaria, condenó el régimen comunista, guardó silencio ante muchas cuestiones y, sobre todo, ante muchos autores. Cuba sirvió de catalizador literario y repartió premios e invitó a los escritores; la generación que poco después protagonizó el *boom* se identificó en principio con la revolución. Esta primera adhesión de los nuevos escritores latinoamericanos a la causa revolucionaria impidió que la revista pudiera incluirlos entre sus colaboradores y tuvo que limitarse a publicar algunas reseñas y aceptar algunos autores y obras concretos. La revista perdía así el rumbo de los nuevos tiempos, pero es necesario destacar que, aunque *Sur* no publicara a los autores del *boom*, sí influyó decisivamente en ellos. Así lo afirman Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes. Los escritores latinoamericanos se familiarizaron a través de la

editorial de *Sur* con tendencias literarias que fueron claves en el desarrollo de su literatura.

La revolución cubana fue precisamente el motivo que propició la salida de José Bianco de la revista después de que éste fue invitado a Cuba a formar parte de un concurso literario en la Casa de las Américas. Aunque José Bianco se preocupó por asegurar que visitaba Cuba a título personal y en ningún caso como miembro de la revista *Sur*, Victoria Ocampo publicó una nota en la que rechazaba esta visita y reiteraba que su revista no tenía nada que ver con ella. Bianco presentó su renuncia al cargo de jefe de redacción dejando a la revista sin nadie encargado de actualizar las tendencias y equilibrar las posturas. El mismo Bianco habla de la desconfianza que había surgido entre la directora y él durante los momentos previos al rompimiento final: “Victoria había comenzado a leer los originales de *Sur*, cosa que hasta entonces no había hecho. Y me di cuenta de que empezaba a tener cierta desconfianza de mí, porque yo por aquel entonces –porque entonces era otra cosa, ciertamente– era partidario de Fidel Castro” (VILLENNA, 1985, p. 11).

María Luisa Bastos ocupó el cargo de José Bianco durante unos años y posteriormente fue reemplazada por Enrique Pezoni, quien intentó la tarea de la modernización de la revista incluyendo a autores latinoamericanos más actuales. No obstante, la dificultad para asimilarse a las nuevas circunstancias expuestas y los problemas económicos hicieron que *Sur* se volviera hacia el pasado y realizara varias antologías de sus publicaciones más importantes y números especiales dedicados a autores y a distintos países. *Sur* se suspende con la publicación del número 325 de julio-agosto de 1970, pero vuelve a reaparecer con el número especial 326 dedicado a la mujer y se anuncia como bianual.

Por su parte, José Bianco continuó contribuyendo al panorama cultural con su obra literaria y crítica y como director de colecciones en la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EU-DEBA) entre 1961 y 1966. Pero su proyecto literario más importante y su mejor aportación a la cultura fueron los años que dedicó a la revista de Victoria Ocampo. De hecho, la obra de José Bianco se desarrolla en el contexto ligado a la revista *Sur* y al grupo formado por los autores que se proponen desarrollar una alternativa literaria en el panorama cultural argentino. Bianco, desde su posición en la revista, y Borges, con su creciente influencia, son el núcleo de este proyecto de autonomía literaria. La producción literaria de Bianco se caracteriza por la discontinuidad temporal y, al mismo tiempo, por una gran fidelidad interna. Así mismo, se trata de una obra poco extensa y que siempre parece estar empujada por el exterior; en cambio, su obra invisible tiene una gran importancia, la labor desarrollada durante más de veinte años en la revista *Sur*, las numerosas traducciones que llevó a cabo y los artículos y ensayos repartidos por diversas publicaciones son la prueba de una vida dedicada a la literatura y al trabajo intelectual.

### **Bibliografía**

ANNICK, Louis (2001), "Definiendo un género: la *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49: 2, pp. 409-437.

BIANCO, José (1988a), "Cuestión de oficio", *Ficción y reflexión*, FCE, México, pp. 365-371.

----- (1988b), "Sur", *Ficción y reflexión*, FCE, México, pp. 323-323.

- BIOY CASARES, Adolfo, (1942), "Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*", *Sur*, 92, pp. 60-65.
- BRIZUELA, Leopoldo (2006), "Pepe y Victoria: pasiones y tensiones de una amistad particular", Daniel Balderston (comp.): *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2006, pp. 169-179.
- GARCÍA RAMOS, Arturo (1991): "José Bianco, *Sur* y el norte de la literatura fantástica", Enriqueta Morillas Ventura, Enriqueta (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Ediciones Siruela, Madrid, pp. 235-242.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1986): "*Sur* en la década de los treinta: una revista política", *Punto de Vista*, 28, pp. 32-39.
- KING, John (1989), *SUR. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, Fondo de Cultura Económica, México, DF.
- OCAMPO, Victoria (1948), "A propósito de *Las criadas*", *Sur*, 168.
- PASTERMAC, Nora (2002), *Sur, una revista en la tormenta. Los años de formación. 1931-1944*, Paradiso, Buenos Aires.
- PRIETO TABOADA, Antonio (1992), "José Bianco: amistades literarias y proyecto de autonomía", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, pp. 121-133.
- VILLENA, Luis Antonio de (1985), "José Bianco en Madrid", *Ínsula*, 460, p. 11.
- WILCOCK, Juan Rodolfo (1949), "Tres cartas de Henry James a H. G. Wells", *Sur*, 174, pp. 38-45.

## FIGURAS DEL JARDÍN. ESTÉTICA DEL PAISAJE EN LA REVISTA *SUR* (1945-1955)

María Amalia Barchiesi

Università degli Studi di Macerata

*El jardín y el árbol figuran en primer término  
en nuestra Historia Sagrada.*

Victoria Ocampo

La revista rioplatense *Sur* (1931-70) fue un proyecto de Victoria Ocampo y de un grupo de escritores que compartieron una actitud estética determinada hacia la Argentina y su cultura. Desde esta óptica, las ideas de *Sur* acerca de la percepción y sobre todo la construcción del paisaje argentino ocuparon un lugar central en sus escritos. Este trabajo, por lo tanto, sin pretensiones de querer abarcar el amplio y ya estudiado tema del paisaje en dicha revista, se ceñirá a esa escenografía aludida del jardín, tan recurrente entre los años 1945-1955 durante la gestión peronista, en escritos de Victoria Ocampo y de dos de los escritores más paradigmáticos que publicaron en *Sur*, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges.

Partiendo de la idea de que todo jardín es de por sí el lugar de las epifanías, el espacio en el que la naturaleza se reduce a figuras, en el que sus fuerzas se insertan dentro de límites personales, en los textos examinados, como veremos, la representación



textual de dichos lugares constituyen el relato fundacional de una clase social hegemónica que rememora la apropiación de la tierra. El jardín es el paisaje encargado de poner en escena la domesticación de la naturaleza argentina y el establecimiento de sus confines, pero especialmente es la narración de la pérdida de una territorialidad y de un modo de percibirla, a través del cual el grupo *Sur* supo diferenciarse y autopresentarse como cultura hegemónica.

Como sostiene Gramuglio (2010), en calidad de minoría intelectual, la revista asumió la misión de contrarrestar la degradación de la cultura provocada por la sociedad de masas (p. 209). Victoria Ocampo, y su estrecho grupo de colaboradores ante los avances de la “barbarie” (la contaminación de la cultura por los inmigrantes o el ascenso de las masas, con el peronismo) se sintieron depositarios de los valores de la civilización (la cultura occidental europea). Más precisamente, ellos identificaban los valores esenciales argentinos con la tradición sarmientina (Sitmam 2003, p. 103). La tesis de Domingo Faustino Sarmiento “civilización y barbarie” constituyó una verdadera grilla de interpretación para los miembros de la revista, que en la década 1945-1955 aplicaron al “monstruoso”<sup>1</sup> fenómeno del peronismo.

Entre las relaciones simbólicas de conflicto cultural que la revista *Sur* entrelazó con el populismo peronista, la imagen del jardín constituye un lugar denso de significados aún inexplorado, en el cual Victoria Ocampo y sus colaboradores libraron me-

---

<sup>1</sup> Recordamos aquí que, bajo el pseudónimo Bustos Domecq, Borges y Bioy Casares escribieron el cuento “La fiesta del monstruo” (1947) para atacar al régimen peronista. El término, por lo tanto, hace referencia al epíteto empleado por los sectores anti-peronistas argentinos para identificar a Perón. Oscar Massota lo emplea así: “Perón... el cómico, el ‘monstruo’, el personaje craso, el falso, el hipócrita, el hombre de la voz, que conocía el registro de todas las infamias (citd, por King 1989, p. 188.)

tonímicamente una taciturna batalla contra esas hábiles resemantizaciones que el gobierno peronista supo operar sobre la metrópoli porteña.

En primer lugar, se hace necesario indagar sobre la premisa de cual partimos, es decir, el motivo por el cual el jardín llegó a convertirse en espacio emblemático de la oligarquía argentina, a la que pertenecía Victoria Ocampo, fundadora de *Sur*.

Adrián Gorelik en su libro *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936* (1998) refiere que en 1874 el presidente Sarmiento creó el Parque "Tres de febrero" en las afueras de Buenos Aires, en Palermo, sobre las tierras de la quinta del dictador Rosas, para sobreimprimir su modelo de civilización al de la barbarie. A la visión salvaje de una Buenos Aires federal se le opuso una visión de la ciudad como espacio público, encarnada en la idea de parque como lugar de reunión de lo pintoresco y lo sublime, de la cultura y del civismo democrático. Además de su valor catártico, el parque estará tocado por la ambición culturalista de definir fronteras con la pampa (Gorelik 31), en tanto creación humana que quiere tomar distancia de la naturaleza y crear lugar entre la nada. En dicho parque, Sarmiento va a representar el hecho simbólico de enterrar en el verde cultivado el último retoño de la antigua barbarie, se trata, como afirma Gorelik, de una acción de transfiguración y dominio cultural (p. 73).

Años después, en 1980, el que fuera intendente de Buenos Aires, Torcuato de Alvear, remodeló el parque de Palermo sobre la premisa inicial de Sarmiento: borrar la vieja imagen de la ciudad española, pero esta vez siguiendo el modelo haussmaniano parisino que se expandía por el mundo civilizado (Berjman 1998, pp. 67-69). La tipología de parque francés quedó así incorporada y justamente en 1899 el caserón de Rosas fue dinamitado y re-

emplazado por la jardinería a la francesa. De esta manera, quedó plasmada en Buenos Aires la consideración del jardín como obra de arte. En Palermo, como así también en los jardines privados que la clase pudiente comisionaba a paisajistas franceses, se manifestaba la idea de orden, elegancia, simetría; la belleza del mundo como signo de una inteligencia que lo ha ordenado. La belleza entendida como emblema de domesticación de todo lo que podía ser selvático, de indómito y de espontáneo de la naturaleza.

El parque público de Palermo, copia del *Bois Boulogne* parisino, a fines de siglo se convirtió en paseo y devino para la elite porteña escenario de sus prácticas sociales, lugar de representación y de figuración de una clase social que buscaba espacios donde reconocerse y realizar sus encuentros rituales (Gorelik, p. 56; Sebreli 2001, p. 53-60)<sup>2</sup>

Ahora bien, a los preceptos paisajísticos civilizadores y estetizantes encarnados en el parque de Sarmiento y de Alvear, espacio de recuerdos infantiles y juveniles de Victoria Ocampo y de su hermana Silvina, de Bioy Casares y de Borges<sup>3</sup>, se le suma-

---

<sup>2</sup> Según palabras de Sebreli (2011) "Con la revolución de las costumbres del siglo XIX, el ritual empezó a organizarse en forma más pomposa [...] sobre todo [en] el famoso "corso" de Palermo, las tardes de los jueves y domingos: cuatro filas de coches yendo y viniendo en un tramo de tres cuadras por la actual Avenida Sarmiento, intercambiando en cada vuelta la ubicación para que todos pudieran cruzarse, inevitablemente, con todos. La ceremonia tenía sus reglas fijas. En la primera vuelta se saludaban, en las siguientes fingían no verse, y en la última se despedían (p. 60).

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges en "La ceguera" rememora Palermo: "Recuerdo que de chico (si mi hermana está aquí lo recordará también) me demoraba ante unas jaulas del jardín zoológico de Palermo y eran precisamente la jaula del tigre y la del leopardo. Me demoraba ante el oro y el negro del tigre; aún ahora, el amarillo sigue acompañándome. He escrito un poema que

rán a partir de la década de los años veinte, otros sentidos, ya en el contexto de lo que será la revista *Sur*, a través de la mirada vectorializadora de los viajeros culturales, invitados por Victoria Ocampo a dar conferencias a Buenos Aires: Le Corbusier, Ortega y Gasset, Drieu de la Rochelle, Waldo Frank, entre otros. Las apreciaciones de Le Corbusier al divisar Buenos Aires desde su barco, son emblemáticas al respecto:

De pronto, más allá de las balizas iluminadas, he visto a Buenos Aires. El mar uniforme y plano, sin límites de izquierda a derecha, cielo argentino tan lleno de estrellas y Buenos Aires, esa ferroz línea de luz comenzando a la derecha hasta el infinito y huyendo a la izquierda hacia el infinito, a ras del agua. Nada más, salvo en el centro de esa línea de luz.

Así también, es sumamente ilustrativa la célebre impresión de Drieu de la Rochelle. Según refiere Borges:

[...] recuerdo que salimos a caminar por los arrabales de Buenos Aires. No sé si era por Chacarita, por el puente de Alsina, por Barracas, no recuerdo bien dónde, pero de pronto sentimos la gravitación de la llanura. Habíamos dejado las casas y estábamos entrando en el campo, entonces Drieu dijo una cosa que no recogió en ningún libro, pero que es la definición de la llanura, que todos los escritores argentinos hemos buscado, con la cual no hemos dado. Fue necesario que aquel normando viniera y nos la dijera. Dijo: "*Vertige horizontal*", es la expresión magnífica, una hermosa metáfora (Borges 1999, p. 331).

---

se titula "El oro de los tigres" en que me refiero a esa amistad". (O. C. II, 1989, p. 276). El bosque o el lago de Palermo son, asimismo, escenarios frecuentes en las narrativas de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares.

En suma, son miradas “a pedido” de la revista *Sur* que inspeccionan y construyen en líneas horizontales y verticales la identidad aún por definir de un paisaje argentino y rioplatense, que al ofrecer visualmente escasos puntos de fuga, rechaza la representación paisajística tradicional.

Hay una operación discursiva de anclaje del desaliñado vacío de la llanura, relacionada con las definiciones espaciales de estos intelectuales invitados por *Sur* a Buenos Aires, que parece condensarse en las escrituras de Victoria Ocampo y de Bioy Casares, mediante el empleo de una figura recurrente: la escenografía epifánica, como la tentativa de ruptura de ilusión de mimesis del referente espacial.

En la cuentística de Adolfo Bioy Casares, se advierte un explícito enjuiciamiento a los malogrados jardines argentinos de clases emergentes; en sus descripciones, hay una tendencia a verticalizar la horizontalidad del prosaico paisaje argentino, es decir, a saturar su vacío, cotejándolo con elementos de jardines arquitectónicos europeos. En el cuento “Historia prodigiosa” (*Historia prodigiosa*, 1956; *Historias fantásticas*, 1972), leemos:

[...] bajé al comedor donde estuve sentado con Lancker [...], mirando la lluvia, mirando el césped, de dibujo francés, con una fuente al centro con las gracias, rodeado por caminos flanqueados por dos leones de piedra [...], mirando eucaliptos, mirando inestables *pagodas* que formaban las últimas ramas (2000, pp. 98-99, énfasis mío).

Una operación similar observamos en el texto de Victoria Ocampo “El árbol” (1950), donde acota: “Echando la cabeza ha-

cia atrás, pues el árbol es muy alto- así se mira en el techo de la Sixtina a Dios desembrollando el caos- quedé absorta ante la estructura de su copa”(1980, p. 287).

Entre 1945 y 1955, el gobierno peronista se caracterizó por atacar los valores aristocráticos y liberales enarbolados por *Sur*, declarándose contra la oligarquía argentina. La agresión de Perón fue de índole retórica, se valió de un simbolismo y de una mitología propios (Carlos Gardel, *el descamisado, la cabecita negra*) (King 1990, p. 163). En este marco, la hasta aquí expuesta sedimentación de significados, que la elite cultural porteña atribuía a sus espacios de pertenencia, a sus modos de contemplar y describir la ciudad, se ve sacudida por los embates “retóricos” de la resemantización urbana que se llevó a cabo con la inédita presencia de masas populares, o bien con ritualizaciones de la toma de la ciudad que rememoraban el 17 de octubre, fecha clave del peronismo. La operación de resignificación es fundamental, como sostiene Anahí Ballent (2005) en su libro *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires 1943-1955*. El peronismo optó por la redistribución de los beneficios de la urbanidad, más que por la transformación radical de la ciudad (p. 37). Y el blanco de dichas operaciones urbanísticas fue precisamente uno de los lugares que simbolizaba la ciudad tradicional: la zona de los jardines de Palermo y su carácter exclusivo. El jardín zoológico y el predio ocupado por la Sociedad Rural, emblema, este último, de la oligarquía argentina, fueron, por ejemplo, objeto de proyectos urbanísticos de los gobiernos peronistas<sup>4</sup> que, si bien no se concretaron, surtieron un efecto desestabilizador en la elite. Las resignificaciones que actuó el peronismo en

---

<sup>4</sup> Según Ballent, “el más interesante como operación urbana era el conjunto a emplazarse en los terrenos del actual jardín zoológico que la gestión municipal proponía trasladar a Saavedra. Próximo a este conjunto, en el predio ocupado por la Sociedad rural se planeaba la construcción de un auditorio de la ciudad (46).

estos espacios, según Ballent, tuvieron lugar, ya sea a través de una ocupación masiva, o bien mediante “una arquitectura efímera, la de escenarios y ornamentaciones que resolvían en el plano simbólico aquello que la arquitectura oficial no había logrado transformar” (Ballent 47). La misma autora cita la valoración que hizo el intendente de Buenos Aires, Jorge Sabaté, de Palermo, en 1953:

[Palermo] ha variado más profundamente de lo que podría haber variado en su exterior [...] Ayer fue expresión de alegría de vivir de una minoría privilegiada que veía en Palermo su propio ámbito, su propia proporción, su propio jardín. Hoy Palermo, ámbito de todo el pueblo, es la proporción ideal de esta nueva argentina, es el jardín de toda la infancia de la capital federal y el de todos su hombres y mujeres liberados para siempre de privilegios y de opresiones por el peronismo y por Perón (pp. 53-54)

Tales intrusiones fueron advertidas y señaladas por el grupo *Sur* no sólo en el orden de lo estético como una violación del aura benjaminiana de sitios donde se alojaba lo pintoresco y sublime, sino también fueron interpretados y representados textualmente a nivel “háptico”. En otras palabras: estas intromisiones se transcribieron en la prosa del grupo *Sur* como la alteración de un paisaje no ya óptico, percibido exteriormente a una cierta distancia, sino de un paisaje captado interiormente, en proximidad, en contacto, es decir, como paisaje “háptico”, sentido como envoltura corporal. En otros términos: si el paisaje corresponde a la implicación del ser humano en el mundo, esto quiere decir que no está lejos de éste, en el horizonte, sino al contrario, es próximo, que está en contacto, que lo envuelve. Este contacto es más bien el conjunto de contactos con el mundo circunstante, es una experiencia física que construye el paisaje. Existe, pues, en éste

un espacio de proximidad, de contacto y de participación con su entorno exterior, compuesto de innumerables dimensiones sensoriales (sonoras, táctiles, olfativas, visuales) que interactúan en la realidad, en la cual el cuerpo se siente inmerso (Besse, pp. 14-18).

Victoria Ocampo en el número 163 de la revista *Sur*, de 1947, en sintonía con las alusiones críticas en el plano cultural o estético, que la revista generalmente hacía en sordina al peronismo por temor a la censura, escribe el artículo “Sobre pérgolas, bancos, faroles y otras hierbas”, cuyo blanco son las infelices intervenciones de los gobiernos peronistas en plazas y parques públicos argentinos que introducían una nueva estética del jardín equipado, hipertrofia y atrofia, para Ocampo, del sentido europeo del jardín elitario de representación<sup>5</sup>. A través de un capcioso sistema de hipálages, califica en su artículo de “engreída” a la pérgola “que no sabe de modestias en nuestro país por lo menos”, que exhibe “desvergonzadamente su injustificada desnudez”. Así anota en el registro estésico-corporal:

La pérgola no tiene, como el pulgón amarillo que devora las vi-  
des, un tamaño diminuto de menos de medio milímetro de largo.  
La pérgola ocupa, por el contrario, un espacio considerable. Cre-  
ce generalmente en la proximidad de los rosadales o los mirado-  
res [...] Sus postes, pilares y viguitas dominan los jardines o pla-

---

<sup>5</sup> Los juicios estéticos del grupo *Sur* sobre los nuevos jardines argentinos se extienden también a los resultados de las políticas turísticas populistas del peronismo. Un ejemplo lo constituye la descripción del parque de un hotel en el cuento de Adolfo Bioy Casares “Recuerdo de las sierras” (*Guirnalda con amores*, 1959): “salimos a la galería exterior. Quien mira desde ahí, se cree en un barco –un barco rodeado de césped seco y polvoriento- o en Versailles, ya que el jardín se extiende en varios planos, con estanques y un lago final. Paseamos por aquel Versailles de espinitos retorcidos, de chalets alternados con chozas, de pelouse de paja” (Bioy Casares 2004, p. 205).



zas en que aparecen [...], casi nunca sirven en nuestro país de sostén a enredaderas [...] exhiben, desvergonzadamente su desnudez (madera, cemento). Nunca he pasado por mojigata, pero asegurar que el impudor de las pérgolas en nuestros jardines, nuestras plazas y hasta en nuestras azoteas, me han hecho ruborizar [...].

Pero existen otras excrecencias en dichos paseos [...] Me refiero a los bancos, a los faroles y a los jarrones artísticos(?) [...] No necesitamos transformar nuestros parques y plazas (y qué espléndidos árboles tienen) en criaderos de monstruosidades.

En cuanto a los faroles, la blancura provocadora, su extraordinaria pretensión, su irremediable cursilería [...] desconciertan y entristecen al transeúnte medianamente educado [...] A la carencia absoluta de confort se agrega una singularísima fealdad. Una fealdad que en algunos casos podría calificarse de apocalíptica. Por ejemplo, la de los bancos que “ostenta” el parque independencia de Rosario. Los brazos de esos bancos están sostenidos por una especie de cariátides reducidas a un busto de mujer desnuda: pero qué busto! (Ocampo 1980, pp. 245-247)

En otro artículo “Nahuel Huapi” (1946) la escritora ya apuntaba:

No olvidemos que estamos en un país que abundan las fuentes de colores, y las pérgolas y monumentos que hacen juego con ellas. No olvidemos que estamos en un país en que las construcciones de la más perfecta cursilería nos muestran esplendorosamente lo que es el sueño de la casa propia en los ignorantes o los vanidosos (Ocampo 1946, p. 207).

Si la desnudez de carnes deformes y obscenas, según la escritora, 'dan cuerpo' a un paisaje inmaterial, anestesiado y ritualizado por las prácticas sociales de la elite, éste sin embargo parece animarse para reclamar sensorialmente a sus antiguos usuarios en una suerte de poética de las huella que los evoca nostálgicamente:

Los antiguos bancos de madera, con su buen respaldo, eran bastante confortables. Merecen que se diga de ellos lo que dijo Cocteau de un poema. "Il n'est ni beau ni laid. Il a d'autres mérites". Las niñeras podían así instalarse con sus chicos, su costura o su tejido; los estudiantes con sus libros; los viejos con sus reumatismos [...] Toda esa gente tiene a derecho a sentarse cómodamente, en un paseo público para gozar del sol y del aire, ¿no? Para eso vivimos en una perfecta democracia. ¿O en qué quedamos?

¿Qué será de esas gentes, clientes asiduos del banco de madera, obligadas ahora a sentarse sobre el mármol o alguna otra materia igualmente refrigerante? ¿Cómo habrán podido habituarse esos desdichados a la falta de respaldo y a la dureza glacial y despiadada de la marmolería? O de la piedra o la mampostería, lo mismo da (1980, p. 246).

Esta imagen de paisaje 'ergonómico', que es sentido corporalmente, a medida, aflora en los jardines de la narrativa fantástica de Bioy Casares, a los que regresa la "barbarie" (con claras alusiones al peronismo) que se había querido erradicar de Buenos Aires, con el proyecto de modernización, iniciado por Sarmiento. El parque otrora opulento de su cuento "De los Reyes futuros" (*La trama celeste*, 1948), donde animales y plantas han barrido la presencia humana, es sumamente representativo:

Con algún cansancio me interné por una avenida de árboles muy altos y coposos, con troncos oscuros, follaje nítido y flores anaranjadas que no coincidía perfectamente con mis recuerdos. Cuando cesaron los árboles comencé a reconocer el lugar, tuve la impresión de que el barrio había sido bombardeado (sin embargo, el bombardeo que ahora soportamos debe ser más fuerte que todos los anteriores )[...] Llegué, después al ruinoso paredón que lleva a la quinta Saint Remi. Desde afuera no podía apreciarse si la quinta había sido alcanzada por lo bombardeos. Caminé junto al paredón, como en un sueño de interminable cansancio [...] El estado de abandono en el que se hallaba ese hermoso y noble jardín me impresionó profundamente. No quiero decir que así – entregado, como en una selva, a insectos y plantas a la libre lucha evolutiva- el jardín pareciera menos noble o menos hermoso. Un kiosco semidestruido; un árbol cuyo ceniciento follaje se perdía en el cielo del verano, tras las hojas brillantes de la trepadora que lo ahogaba; una Diana caída; una fuente seca; un arbusto clavado en un monstruoso hormiguero, cubierto de flores amarillas y olorosas, bancos que parecían esperar en los caminos solitarios a personas de otro tiempo. [...] Veo en esa abundancia y decrepitud, en esa belleza infinitamente triste, un símbolo del transitorio reino de los hombres (pp.100-104).

Podemos afirmar que en estos jardines reales o ficticios, a título de memoria figurativa, son susceptibles de conservar las marcas y huellas de las interacciones sensoriales de los sujetos de su enunciación. En el relato *“There are more things”* (*El libro de arena*, 1975), Jorge Luis Borges, rememora este mismo paisaje: la casa y jardín de la infancia del narrador son parcialmente demolidos para moldearlos según la ergonomía del incomprensible cuerpo de un habitante llegado de las estrellas, metáfora de una ‘bestial’ clase social emergente que avanza en la periferia de

Buenos Aires. Monstruo “plural” que desmantela los espacios del recuerdo del narrador: “Lo que antes fue jardín era maleza. A la derecha había una zanja de escasa hondura y los bordes estaban pisoteados”(O.C III, p .35).

Muchos de los jardines en los relatos de Borges son resemantizaciones de aquellos felices y prolijos de la infancia argentina, el de Palermo o el de las vacaciones de Adrogué. Jardines que, ideados a fines del siglo XIX, fueron, como se dijo antes, creación de una fantasía dominadora de la naturaleza. En la ficción borgesiana, éstos se presentan destruidos o abandonados; son sitios disfóricos, nostálgicos. Encarnan la negación de la tipología de los jardines “edénicos”(Assunto 1984, p. 81) que, en cambio, exhiben la belleza de una naturaleza no corrompida, no sujeta al deterioro del tiempo. Son sitios vacíos, tristes, saturados de signos índices que hablan de una ausencia; están cargados de temporalidad. En ellos parece imponerse un nuevo orden, que los románticos llamaban “rougness”. Podemos citar el “triste jardín de fuentes cegadas” de la quinta de Triste-Le-Roy de “La muerte y la brújula” (*Ficciones*, 1944): “Lönnrot avanzó entre eucaliptos, pisando confundidas generaciones de hojas rígidas [...]; se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos” (O. C I, 1989, pp. 504-505). En otro relato de Borges, “Los teólogos” (*El Aleph*, 1949), la imagen del jardín asolado por la barbarie aparece colocada sintomáticamente en el incipit del cuento, en posición temática, en la siguiente cláusula:

Arrasado el jardín, profanados los cálices y las aras, entraron a caballo los hunos en la biblioteca monástica y rompieron los libros incomprensibles y los vituperaron y los quemaron, acaso temerosos de que las letras encubrieran la blasfemia contra su Dios que era una cimitarra de hierro (O.C I, 1989, p. 550).

En los jardines citados de Borges y Bioy, el trauma del desalojo perceptivo del propio paisaje aparece estilizado bajo la tipología romántica de lo que podríamos definir el 'jardín ruinoso'.

Recordamos aquí que para el espíritu romántico el paisaje natural puede contener en sí el signo de la presencia humana, pero se trata siempre de un signo, que no llega a incidir en la progresión de la naturaleza, ya que está incorporado, como las ruinas de antiguas construcciones, para acentuar el carácter pintoresco del paisaje natural y suscitar tétricas meditaciones sobre la caducidad de la vida y de la felicidad humana (Venturi Ferriolo 1998, p. 27). Todas las ruinas en el paisaje romántico estimulan el parangón entre un estado anterior y el presente, nos llevan a evocar tiempos y situaciones pasadas; la naturaleza a través de ellas parece retomar los sitios que la arquitectura le había robado.

En conclusión, la resignificación de los espacios afectivos y de pertenencia social, es decir, la sistemática destrucción, en el plano de lo simbólico, por parte de las estrategias políticas de Perón de un paisaje arraigado corporalmente en la elite argentina constituye, entre los años 1945-1955, para su representante cultural, el grupo *Sur*, un reiterado motivo de su prosa. El jardín más que un escenario se revela como el verdadero objeto de una disputa territorial, fuertemente enraizada en la historia de la Argentina.

De los jardines y anti-jardines evocados en los escritos que hemos tomado en análisis se desprende una poética del fracaso del proyecto finisecular de civilización y modernización de Buenos Aires, representado en el parque de Palermo. Durante los

gobiernos peronistas se vuelve alojar la temida “barbarie” sarmientina con un nuevo *sensorium*, que ‘encarnará’ la negación del sentido de representatividad del jardín de las elites, y decretara, según esta poética asumida por el grupo *Sur*, la dolorosa disolución de un paisaje argentino sentido a medida, por largo tiempo, desde su fundación.

## BIBLIOGRAFÍA

ASSUNTO, R. (1984), *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo, Novecento.

BERJMAN, Sonia (1998), *Plazas y Jardines de Buenos Aires. La obra de los paisajistas ingleses 1860-1930*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.

----- (2007), *La Victoria de los jardines. El paisaje en Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Papers editores.

BESSE, Jean-Marc (2010), “L’espace du paysage. Considerations teoriques”, en Laura Puigbert, Agata Losantos y Gemma Brechtcha (ed.), *Teoría y paisaje. Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, Barcelona, Universitat de Pompeu Fabra, pp. 8-24.

BIOY CASARES, Adolfo (1948/1990), *La trama celeste*, Ed. P. L. Barcia, Madrid, Clásicos Castalia.

----- (1972/2000), *Historias fantásticas*, Madrid, Alianza/ Emecé.

----- (1959/2004), *Guirnalda con amores*, 2da ed., Buenos Aires, Emecé.

BORGES, Jorge Luis (1999), *Borges en Sur*, Buenos Aires, Emecé.

----- (1989), *Obras Completas I*, Buenos Aires, Emecé.

----- (1989), *Obras Completas II*, Buenos Aires, Emecé.

----- (1989), *Obras Completas III*, Buenos Aires, Emecé.

GORELİK, Adrián (1998/2010), *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*, 2da. ed. Buenos Aires, Universidad de Quilmes Editorial.

GRAMUGLIO, Maria Teresa (2010), "Sur. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental, en Carlos Altamirano (ed.) *Historia de intelectuales en América latina. II. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz editores 2010, pp. 192-210.

KING, John (1989), *SUR. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. México, Fondo de cultura económica.

OCAMPO, Victoria (1946), *Testimonios III*, Buenos Aires, Sudamericana.

----- (1950/1980), *Soledad Sonora*, Buenos Aires, Sudamericana.

SEBRELI, Juan José (1964/2011), *Buenos Aires vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Sudamericana.

SITMAN, Rosalie (2003), *Victoria Ocampo y Sur*, Buenos Aires, Lumiere.

VENTURI Ferriolo, M. (1998), *Giardino e paesaggio dei romantici*, Milán, Guerini e associati.

## LAS REVISTAS DE ABELARDO CASTILLO

Elisa Calabrese

CELEHIS- UNMdP

Lo que voy a exponer aquí trata sobre un trabajo llevado a cabo hace algunos años, en rigor, en el 2006, sobre un material hasta el momento inaccesible: las revistas culturales que dirigió el escritor Abelardo Castillo (San Pedro, 1935), convertidas en objetos de culto para memoriosos, pues se hablaba de ellas fervorosamente pero no se las encontraba en ninguna biblioteca ni repositorio público o privado, excepto que algún coleccionista tuviera algunos ejemplares. No me propongo repetir lo escrito sino describir en qué consistió el proyecto de recuperarlas, cómo se hizo posible y quiénes participamos en él, sintetizando algunas de las características fundamentales que las tornaron relevantes. Mi interés se despertó cuando traté de hallar algunos números al estar escribiendo sobre la narrativa de Miguel Briante –un autor “secreto” por no explorado críticamente- cuya breve pero fulgurante trayectoria se inicia cuando gana un concurso literario organizado y patrocinado por la más importante y duradera de las revistas de Castillo: *El escarabajo de oro*. Me importaba consultarlas por el contexto de los debates que signaron con una fuerte marca el horizonte de las décadas de los '60 y '70; entre ellos, la discusión sobre el compromiso en literatura, gestado a la sombra de Sartre y la revisión entre los intelectuales, de la relación entre la izquierda y el peronismo, eran lugares fundamentales. Sólo puede encontrar dos ejemplares en la Biblioteca Nacional, ambos en pésimo estado.



Así las cosas, por intermedio de una colega, me conecté con Abelardo Castillo y surgió la idea de recuperar ese material, pues el escritor quería, para sus revistas, el mejor destino posible: para él, que fueran conservadas por una institución pública. Este deseo debe ser enfatizado, por ciertos sucesos que rodearon los comienzos del proyecto y que más allá de la anécdota, vale rescatar. En efecto, pasaron casi veinte años desde la aparición de el último número de la tercera revista de Castillo, en 1986, sin que nadie pensara en recuperarlas, ni siquiera alguno de los escritores que, así como Briante, surgieron de sus concursos en la década de los años '70, para luego tornarse famosos. Ahora bien, apenas presentado el proyecto al concurso de la Agencia de Promoción Científica -entidad estatal que promueve el incremento de la investigación otorgando financiamiento a los mejores proyectos presentados- una universidad privada argentina, quien al tener un convenio con una importante universidad norteamericana, conocida por comprar y recopilar primeras ediciones, cartas de autores, y todo tipo de documentos inéditos, tiene recursos sobrados, envió un representante al domicilio de Castillo para ofrecerle comprar los derechos de autor por una importante suma. Quiero decir, en honor al escritor y para mi suerte, que privilegió el compromiso contraído conmigo, por tratarse de un profesor de una universidad pública, aunque como es evidente, no le reportara ningún beneficio económico.

El proyecto inicial de hacer un libro crítico y la reproducción facsimilar de las revistas se modificó debido a los costos que hacían imposible reproducir semejante cantidad de material; la alternativa de una antología no nos convencía pues a la obligada arbitrariedad selectiva se sumaba que el objetivo no era -como en una antología literaria- ofrecer una muestra que diera cuenta de la calidad estética, sino recuperar íntegramente un material culturalmente significativo de un momento histórico y del campo intelectual que le era propio. Finalmente, decidimos reproducir

las revistas en un CD que las incluyera íntegramente y a ello se sumó el proyectado libro crítico, editado por mi colega Aymar de Llano y yo misma, cuyos artículos estuvieron a cargo de los miembros de nuestro grupo de investigación y de nosotras mismas. Procesamos las revistas una a una, distribuyendo su contenido en varias categorías temáticas tales como cine, teatro, literatura, poesía, y por supuesto, política, pero también tomando en cuenta los formatos, así artículos, editoriales, entrevistas. Fue una tarea engorrosa y difícil, pues hubo que hacer una “traducción”; es decir, para recuperar todo el material en un CD, una profesional de la informática diseñó una base de datos *ad hoc* cuya estructura está compuesta por una serie de campos definidos desde el punto de vista bibliotecológico, basado en reglas preestablecidas, a fin de facilitar su carga, recuperación y posterior consulta. Debemos pensar que las revistas tienen una composición y un armado artesanales, que no solamente corresponden a un momento histórico donde estas convenciones, fruto de las herramientas informáticas, no existían, sino que de por sí, están pensadas para exigir un esfuerzo al lector porque son anticonvencionales, vanguardistas y plenas de humor. Puedo resumir las características fundamentales que las hacen un auténtico ejemplo de espacio cultural alternativo, de esta manera: 1. No tenían ningún apoyo económico estatal ni privado; sólo se solventaban con las suscripciones de sus lectores y con el producto de su venta en quioscos, lo cual les otorgó dos condiciones: la libertad total de expresión, pero también la frecuencia irregular de sus números. 2. Su índole vanguardista se expone en el diseño de las revistas, sus caricaturas y dibujos, tanto como en la disposición enrevesada de los artículos, notas y entrevistas; así, un artículo puede empezar en la página 3, seguir en la 14 y concluir en la contraportada. Cuando un lector se queja en una carta de esa dificultad de lectura, la redacción le contesta que pretenden un lector inteligente, lo cual era en efecto así poniendo de manifiesto una época que valoraba la lectura por encima de la imagen y confiaba en el

carácter democratizador del conocimiento. 3. El cine ocupa un espacio tanto o más grande que la literatura misma, pero no el comercial de entretenimiento, sino el llamado cine de autor; así, se comentan las producciones de detrás de la Cortina de Hierro (y se las arreglaron para entrevistar a algunos de sus directores) o la *nouvelle vague* francesa, de cuyos directores y escritores Simone de Beauvoir opina que son “anarquistas de derecha”. 4. El contraste logrado a veces entre el humor y un contenido políticamente denunciante, filosófico, político o epistemológico. Una sección característica a este respecto, recibe el nombre de “Grillerías” y con tono que va de la ironía a la sátira, remite a un contexto culturalmente rico, variado y polémico, plagado de alusiones a personajes de época y con un registro de conversación casi privada, pues involucra el diálogo o el debate entre los grupos de jóvenes intelectuales y artistas del momento. 5. El rasgo dominante: la actitud polémica que indica un clima cultural donde se debatía constantemente y permite advertir las relaciones entre las diversas publicaciones, algunas muy efímeras. Así, por ejemplo, la revista se funda porque Castillo y Liberman se separan de *Gaceta literaria*, órgano cultural del Partido Comunista que dirigía Pedro Orgambide; como muestra de lo dicho, aparece una importante polémica sobre un libro también él controvertido: *Realismo y realidad en la literatura argentina*, de Juan Carlos Portantiero. Puede seguirse por ello, el derrotero de la red tramada por esas relaciones entre las revistas de los grupos de izquierda, tanto como la exclusión explícita de algunas: el caso paradigmático es *Sur* a la cual ni se la menciona, pues para la mirada de los responsables de las publicaciones que comento, constituía el paradigma de la cultura liberal burguesa. 6. El predominio de una conciencia latinoamericanista, ideológicamente centrada en el antiimperialismo, que valora y propagandiza los nombres significativos de la literatura latinoamericana y nacional. Son escritores “faros” para ellos Sábato, Cortázar, Fuentes o Roa Bastos, entre otros igualmente importantes. En política, el ardiente cu-

banismo manifiesto en la cerrada defensa de la Revolución cubana es un elemento fundamental.

Tal vez unas palabras de introducción a Castillo serán quizá útiles para ubicar a mis oyentes, dado el curioso caso de que este escritor vastamente leído, premiado y activo en el campo cultural desde su juventud, ha sido un soslayado por la crítica académica. Ofreceré algunos datos imprescindibles. En 1959, publica su primer cuento, "Volvedor", que gana un concurso propiciado por la revista *Veá y Lea* con un jurado que hay que destacar, pues lo integraban Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Manuel Peyrou. Ese mismo año, junto con Arnoldo Liberman, Humberto Constantini, Oscar Castello y Víctor García Robles funda la primera de las revistas culturales que nos interesan ahora, *El Grillo de Papel*, de la que aparecerán seis números, pues al estar vigente, durante la presidencia de Arturo Frondizi, el llamado Plan Conintes, que procedió a censurar varios órganos de difusión cultural con tendencia izquierdista, es clausurada la imprenta Stilcograf donde se estampaba la revista, pero no obstante, ya en esta temprana época trascendió en los círculos de lo que serían las neovanguardias de los sesenta, formaciones de intelectuales jóvenes que constituyeron las *élites* esclarecidas tanto en arte como en política. Para sintetizar la trayectoria de Castillo, elijo mencionar lo más significativo: en noviembre de 1961, la editorial Goyanarte de Buenos Aires publica el libro de cuentos *Las otras puertas* que obtuvo el premio "Mención única" (premio publicación) de Casa de las Américas, con un jurado integrado por nombres que lo dicen todo: Juan Rulfo, José Bianco, Guillermo Cabrera Infante y José Antonio Portuondo. Ese mismo año, aparece en Buenos Aires su tragedia *El otro Judas*, que se estrena en el teatro Los Independientes, espacio que hacía honor a su nombre por su tendencia contestaria y *under* y que era frecuentado por las mencionadas formaciones de las vanguardias sesentistas: estudiantes, artistas plásticos, noveles cineastas y teatris-

tas. Para que se imagine el escenario de época, todo este movimiento cultural tenía lugar en dos o tres manzanas del centro de la gran ciudad donde se concentraron en ese período, instituciones y espacios culturales fundamentales para ello: la vieja sede de la Facultad de Filosofía y Letras, la llamada Manzana de las Luces, donde se encontraba el Instituto Di Tella –revolucionario en plástica- y varios teatros independientes que representaban obras de autores no comerciales, como es el caso de Bertold Brecht o Ionesco.

En 1962, *Las otras puertas* se publica en Cuba en edición de la Casa de las Américas y Castillo recibe la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). En 1963, obtiene su galardón más importante hasta el momento: su obra de teatro *Israfael*, en cuatro actos, basada en la vida de Edgar Allan Poe, merece el Primer Premio Internacional de Autores Dramáticos Latinoamericanos Contemporáneos del Institute International du Theatre, UNESCO, París. El jurado era de gran prestigio internacional y estaba integrado entre otros, por Eugène Ionesco. No me extenderé sobre lo que resta mencionar de su cuentística y dramaturgia; sólo quiero enfatizar que su primera novela, *El que tiene sed*, aparecida en 1985 y premiada con el gran premio Municipal, es a mi juicio, una de las mejores de la literatura argentina: Castillo se mueve entre lo experimental y una singular modulación del realismo psicológico, que podría compararse, sin desmedro, a *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes –para dar un solo ejemplo de lo que denominamos “nueva novela latinoamericana”- pero que se inscribe en la estela de las producciones deudoras del existencialismo francés, aunque cruzadas con los flujos de un amplio horizonte de lecturas que nutren la novelística de nuestro subcontinente.

Las tres revistas que fundó y dirigió –*El grillo de papel* (1959-1960), *El escarabajo de oro* (1961-1974) y *El Ornitorrinco*

(1977-1986)- tienen características particulares, en especial la última, como ya se verá, pero hay una condición en común y es constituirse como un espacio de cultura alternativa. Lo alternativo se caracteriza por su índole hostil a cualquier propuesta alienante, se sitúa en oposición al *establishment* y aspira a modificar la realidad, mientras cuestiona los abordajes autoritarios, chauvinistas, etnocéntricos o neocoloniales (Biagini 2004:11). La primera de ellas comienza precisamente el año en que termina *Contorno*, la publicación a la que hay consenso crítico en atribuir varias condiciones fundamentales que modificaron el campo intelectual: una mirada sesgada por la política en su consideración de los procesos culturales y las producciones literarias, que desplaza el tradicional punto de vista filológico en la práctica crítica; la incorporación del psicoanálisis en la interpretación de la literatura y la dominante influencia del Sartre de *Qué es la literatura* donde propicia un arte comprometido. Si bien no se discute esta marca sartreana en los jóvenes contornistas, no alcanza la intensidad de las revistas de Castillo, verdaderos órganos difusores de la idea de intelectual gestada por el francés. No es fácil sintetizar cómo entienden el compromiso los jóvenes que componían la revista, en especial porque el propio Sartre, a lo largo de su trayectoria intelectual, muestra la evolución de su pensamiento, siempre atento a las transformaciones del horizonte histórico: así, por ejemplo, luego del Mayo Francés de 1968, la previa noción de intelectual como conciencia crítica de la sociedad no tiene ya lugar una vez advenida la revolución. Los datos cuantitativos también puede ser útiles a este respecto: baste consignar que la primera de las revistas de Castillo, *El grillo de papel* conoció solamente seis números en los que aparecen veinticuatro entrevistas; el único entrevistado que se reitera es Sartre, al que se le consagran cuatro diálogos y su presencia permanece a lo largo de la vida de las tres publicaciones. Intentaré ordenar los rasgos fundamentales de esta cuestión. En primer lugar, destaco dos conceptos fundamentales del filósofo: la simbiosis entre ética y esté-

tica y la libertad como condición inherente al ser humano. Desde el inicio de la primera revista, en el editorial –protocolo siempre a cargo de Castillo y a veces, junto con sus colaboradores más cercanos: Liberman en la primera época, Heker más tarde– que en contraste con lo que es de uso, los firma– se sostiene: “...creemos que el arte es uno de los instrumentos que el hombre utiliza para transformar la realidad e integrarse a la lucha revolucionaria...” (*El grillo...*, año 1, nº 1: 2) pero también se destaca la especificidad estética con las palabras que definen la literatura como “una actividad creadora”. Recorro a un editorial –entre los muchos que podría elegir– para mostrar las tensiones de la noción de compromiso literario a la que se adhiere. Aparece en *El Escarabajo...*, año 2, nº 5, febrero 1962, titulado “Literatura o tipografía”. Si por una parte es, como muchos otros, una denuncia de la censura, pues recuerda la clausura de varias revistas literarias, lo cual expone que el intelectual –tal como quería Sartre– lejos de refugiarse del mundanal ruido en la torre de marfil, debe intervenir y opinar desde el torbellino mismo de las convulsiones mundanas, por otra parte, Castillo reitera una frase ya escrita en ocasión del cierre de su primera revista: “Ignoro si, como quería Mallarmé, el mundo ha sido hecho para llegar al libro, pero estoy seguro de la inversa: los libros han sido, son y serán escritos para llegar al mundo” (24). La relación arte/vida, ideologema característico de las vanguardias está aquí expresada como libro/mundo y es una forma de aludir nuevamente al compromiso, pero a la vez se enfatiza la calidad estética e intelectual como único justificativo del escribir. Se expone así la utopía que condensa la ideología literaria de estas revistas a lo largo de todas sus épocas: la calidad estética e intelectual es la única garantía de calidad humana, por ende, un humanismo socialista debe sostener la creencia de que esa característica es la condición de posibilidad necesaria y suficiente para el valor político.

Pero la noción de compromiso sufre una vuelta de tuerca en los setenta. En principio porque –ya lo dije– el mismo Sartre, luego del mayo francés del '68, ya no plantearía la misión del intelectual como conciencia alerta, sino la cuestión de su lugar en una sociedad sin clases. El eje de la reflexión se desplaza de acuerdo con la nueva agenda de problemas, el debate epistemológico es fundamental y reitera la discusión inicial que el marxismo sostuvo con el estructuralismo, debido a su inmanentismo que condicionaba el abandono de lo histórico. También puede advertirse que el debate se nuclea en torno de la utilidad de la literatura y hasta se menciona a algunos escritores que alegan haberla abandonado por ser inútil para la revolución; es el caso de Piglia, quien sostuvo, en una mesa redonda organizada por *El escarabajo...* que el cuento es un género reaccionario, a lo cual Liliana Heker, irónicamente apunta que hasta el momento, Piglia sólo había escrito cuentos. La revista, por el contrario, se mantiene fiel a la literatura y en su editorial del número 42, abril de 1971, declara:

Somos escritores y aspiramos a una sociedad menos arbitraria que la que nos tocó vivir. No sabemos si nuestros cuentos, dramas o poemas transforman de algún modo el mundo. Pero sí sabemos que la sociedad a la que aspiramos no prescindirá de la literatura.

Más allá de estas anécdotas que actualmente pueden provocar asombro, puedo simplificar la cuestión de esta manera: en los '60, la discusión pasaba por el esteticismo versus contenidismo, o, si se prefiere, arte formalista frente a arte comprometido; en los '70, el dilema es si debe seguirse en la práctica literaria o dejarla a favor de la militancia política. Esta nueva agenda, a nivel de lo nacional, se centra como tema crucial para las izquierdas en el debate sobre el peronismo, aspecto sobre el que no tengo espacio para extenderme, pero que separa las aguas entre



las denominadas "izquierdas tradicionales" y la llamada "nueva izquierda".

Para terminar, unas palabras respecto de la tercera de las revistas, *El Ornitorrinco*, que aparece en plena noche dictatorial, en 1977. Al respecto, si sostuve que la crítica no se había ocupado de las publicaciones de Castillo, debo rectificarme en lo que respecta a *El ornitorrinco...*, pues su consideración ocupa un espacio en el trabajo que José Luis de Diego dedica a la recepción de Arlt en la Argentina, para cuyo propósito revisa las siguientes revistas: *Los Libros*, *Nuevos Aires*, *Crisis*, *Literal*, *El Ornitorrinco* y *Punto de Vista*. De Diego señala un viraje de la revista de Castillo, con el que modificaría su tradición sartreana; es evidente que tal transformación, que el crítico lee como una despolitización provocada por la dictadura, hace pasar de la idea de literatura "al servicio de" hacia la predominancia de lo estético. (De Diego 2001: 145-146). Más allá de esa posible lectura, así como de la incongruencia que el crítico advierte como avance de tal eclecticismo en los cambios de los epígrafes, donde se incorporan a Oscar Wilde y a Nietzsche, sería justo también recordar, como me interesa hacerlo ahora, que en la página 3 del número 9 (enero-febrero de 1981), la dirección firma un editorial sobremanera riesgoso, cuyo título es: "Otras cuestiones del lenguaje". Me limitaré a citar un pasaje que considero suficiente para advertir la posición de la revista. Escribe Castillo:

De cómo hay momentos en que un lenguaje empobrecido (porque la libertad del hombre que lo articula se encuentra restringida) parece recuperar por sí mismo ciertas palabras y las recarga de sentido: las vuelve amenazantes. Hoy, en la Argentina, alguien podrá utilizar la expresión "derechos humanos" para exhibir qué amplio es su espíritu, pero lo más probable es que, sin proponérselo, hable de otra cosa... (p. 3).

Lo transcripto es parte de un extenso artículo del mismo tono, que introduce el tema del poder del lenguaje para recordar que se acerca la fecha -10 de diciembre- donde se conmemora el día de los derechos humanos y para participar en este recordatorio, la revista reproduce en la página que sigue, las solicitadas publicadas en diarios en agosto y diciembre de 1980, donde se reclama por los desaparecidos. Respecto de los firmantes, la editorial aclara: "No importa que apenas se vean las firmas. Se sabe que firmaron los mejores, y se nota que son muchos." Esta transparente declaración creo que posibilita entender también por qué la revista amplía su staff de colaboradores incorporando algunos que no pertenecen a una militancia declarada: creo que el imperativo del momento, más que los debates entre diferentes posiciones de la izquierda, indican que ha pasado a ser existencialmente determinante, además de una obsesiva angustia ante el constante peligro, toda manera de posible resistencia a la dictadura, condición que la crítica atribuye, con justicia, a *Punto de vista*, fundada en 1978, pero que omite respecto de la revista de Castillo.

## BIBLIOGRAFÍA

- CALABRESE, Elisa y AYMARÁ DE LLANO (editoras). (2006). *Animales dabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Editorial Martín.
- DE DIEGO, José Luis. "Arlt y los setentas". Boletín /9 del Centro de Teoría y Crítica literaria. Facultad de Humanidades y artes. Universidad Nacional de Rosario, diciembre 2001.

JAMESON, Frederic (1997). *Periodizar los sesentas*. Córdoba: Alción editora.

SOSNOWSKY, Saúl (compilador). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Bs.As.: Eudeba, 1988.

TERÁN, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Punto-sur.

## CICLÓN: UNA NUEVA LÍNEA LITERARIA, ENTRE DISIDENCIA Y LITERATURA MODERNA

Julie Corsin

Universidad de Castilla La Mancha

El objeto de mi presentación va a girar entorno a la revista cubana *Ciclón*. El problema de una revista tan prestigiosa y conocida, es que hubiera podido tratarla en varias de las líneas de investigación propuestas para el congreso: “publicaciones emblemáticas” o “editores, autores, traductores” por las labores de José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera. Finalmente, me decanté por “relaciones panamericanas y transatlánticas”, porque precisamente así nació *Ciclón*: una discusión transatlántica sobre un poema de Juan Ramón Jiménez, entre uno de los directores emblemáticos de la revista *Orígenes*, José Lezama Lima, y el futuro director de *Ciclón*, José Rodríguez Feo y dos de los más famosos poetas de la Generación del 27: Jorge Guillén y Vicente Aleixandre. Estas relaciones panamericanas y transatlánticas siguieron presentes a lo largo de los años de vida de la revista: 1955- 1957 y 1959.

*Ciclón* se puede estudiar a través de las siguientes pautas: la disidencia de *Ciclón* contra *Orígenes* en sus apuestas y reivindicaciones literarias, la literatura moderna no solamente europea presente en la revista, la nueva perspectiva echada sobre autores antiguos y “clásicos”, y la presencia de la joven generación literaria cubana. También vamos a destacar su labor sobre autores considerados como transgresores, y su recuperación de la narrativa. Todo eso es lo que constituyó *Ciclón*, su originalidad y su

prestigio a través de los tiempos. Fue claramente una disidencia de la “revista-madre”, con quien acababa de entrar en conflicto. No eligieron el símbolo del Eolo soplando por casualidad: querían cambiar la situación cultural cubana, situarla en un plano internacional, pero en las antípodas de la tranquilidad y la beatitud de *Orígenes*, eso sí como un ciclón: con fuerza, brutalidad, agresividad y originalidad.

### **Ciclón, entre disidencia y renovación**

*Ciclón*, desde el primer número en enero de 1955, puso unas nuevas pautas para desmarcarse claramente de *Orígenes* y defender su visión de la literatura. Por fin, Rodríguez Feo y más tarde Virgilio Piñera, llegaron a ser los dirigentes de su propia revista, y pudieron dar rienda suelta a sus gustos y deseos. La influencia de Virgilio Piñera en esta nueva revista no fue despreciable: desde la importancia dada al teatro hasta la elección de los autores, el gusto por un cierto tipo de literatura, hasta el espíritu libre, rabioso e iconoclasta de la revista. Hay quien dice que *Ciclón* muestra la verdadera personalidad de Piñera, su rastro y sus rasgos de carácter fundamentales. A lo largo de sus quince números (de enero de 1955 a enero-marzo de 1959), la revista desplegó una alta calidad literaria, a través de los artículos, cuentos y opiniones que la compusieron, y que formaban parte de la defensa de una cierta visión de la literatura: más moderna, por no decir vanguardista en ocasiones, más rupturista, polémica y abierta, a veces agresiva. Dicen que *Ciclón* fue una revista que chocó mucho algunos sectores de la población cubana.

Pero no fue la principal diferencia entre las dos revistas. En su famoso primer editorial, “Borrón y cuenta nueva”, *Ciclón* se autodefine como antítesis de *Orígenes*. Es entonces preciso saber

lo que era *Orígenes*, por lo menos en las grandes líneas, para entender lo que era *Ciclón*, y ver por qué se consideraba una revista “disidente”.

Los origenistas eran ante todo un grupo de poetas con gustos y deseos compartidos y una visión en común. No contaban entre ellos de ningún gran prosista (excepto el futuro Lezama Lima, que entonces todavía no lo era). *Orígenes*, con sus cuarenta números, era una revista de corte clásica, tranquila, académica, más conservadora, más pegada a las tradiciones. Su propósito principal era buscar la autenticidad de la expresión cubana, construir una visión, una tradición poética y una cultura altamente cubana, a partir de la herencia cultural española criolla, y entablar un puente con la cultura universal. La religión y sobre todo el catolicismo forman parte importante de esta tradición que quieren crear. Defienden una fe humanista, al contrario del existencialismo que entonces era la corriente de pensamiento de moda. Propugnaban, además, “el arte por el arte”, lejos de todo fin social y de toda propaganda. La revista se creó también como alternativa, contra la “cultura” promovida por la república decadente de aquel entonces. Consiguieron así la creación de una tradición poética, con una interiorización del paisaje insular, una profusión de imágenes, un fuerte vínculo con el pasado, la defensa del arte por el arte, el elitismo en la poesía, el culto a los antepasados (criollos), por lo cual se le ha acusado a veces de un “etnocentrismo occidentalista” (Echevarría, 1993, p.37). Los origenistas ahondan en los orígenes de la poesía y buscan las raíces de lo cubano a toda costa. Eso sí, se preocupan por la nueva poesía extranjera, sobre todo la norteamericana, e intentan establecer vínculos con ellas, a través de las relaciones de José Rodríguez Feo. Hay que destacar, por ejemplo, la presencia de poetas como Wallace Stevens en la revista. Pretenden poner esta nueva cultura y tradición cubana en el centro de la poesía universal. Era por lo tanto una revista más bien conservadora, no estaban en la

provocación ni en la caída de lo tabúes, sino en la investigación y la difusión de una tradición poética propia.

*Ciclón* fue todo lo contrario. Fueron dos intenciones totalmente distintas. No se trató de un grupo como tal, en el sentido de que no tenían aspiraciones comunes. No deseaban, como *Orígenes*, crear una tradición poética, ni ahondar en sus raíces patrióticas. No defendían una visión común de la literatura, ni de lo nacional. Tampoco querían establecer una estética: “*Ciclón* fue una revista formada por un grupo de apasionados literatos que ni siquiera tenían similares cánones ideológicos o cánones esteticistas definidos” (López, 1996, p.107). Significó una apertura y una pluralidad de puntos de vista. *Ciclón* se acerca más a un desorden destructivo, que quiere romper, sacudir, provocar, pelear. Lo esencial de su espíritu era la provocación y la capacidad de sorprender. Crearon la revista en un afán de ruptura proclamada con *Orígenes*, para borrar *Orígenes*. Deseaban ir en contra de la estructura clasista, con un tono distinto, polémico, sarcástico y una diversidad cultivada a lo largo de cada número, lejos de la homogeneidad de la visión de los origenistas, para poner al día la literatura cubana. Tenían una manera bien distinta de ver la cultura y la literatura. En ella, encontramos de todo, desde el surrealismo más novedoso, a las vanguardias más diversas. Autores polémicos, visiones modernas de autores “intocables”, todo en un espíritu provocador e inquieto, en ruptura con los esquemas establecidos y hasta entonces defendidos. Nada de cultura oficial, bienpensante, burguesa o tradicional, o de productos de masa destinados a complacer el régimen. Fue más bien una revista creada contra la debilidad cultural, y para defender una Cultura y un Arte distinto de lo que se daba entonces en la república enferma y corrupta de Batista. Y así lo dice el propio Piñera:

*Ciclón*, entre otras muchas más cosas, significó el baluarte, el reducto contra ese aspecto de la dictadura que hacía representar

por el Instituto de Cultura y por su adocenado director Guillermo de Zéndegui. En las páginas de *Ciclón* queda constancia de las batallas sostenidas contra esa cultura oficial bastitiana, que aspiraba a convertir a los escritores en ciegos, sordos y mancos. (Piñera, 1996, p.76)

Unas nuevas aficiones, un deseo de ruptura y de chocar la moralidad burguesa, es lo que hacía la diferencia entre *Orígenes* y *Ciclón*: las ganas de presentar unos autores transgresores, iconoclastas, inquietantes. Si desplegaron este abanico de autores poco dogmáticos fue ante todo para defender su propia visión de la literatura:

Las diferencias entre las dos revistas *Orígenes* y *Ciclón* son sensibles, y que la última propone un sesgo de ruptura o de abierta iconoclastia sobre todo gracias a la fundamental intervención de Piñera. A ello se puede añadir que esta diferencia se imprime también sustancialmente en la elección de los colaboradores, en la atracción y el gusto por los textos o los comentarios de los autores de la vanguardia más pura, o el surrealismo más eficaz, es el caso de Alfred Jarry, Calvert Casey, Jean Genet, o Witold Gombrowicz. (Barrionuevo, 1999, p.632)

*Ciclón* fue una revista coherente consigo misma, tanto en los textos que se escribían, que se pedían para publicar, como en los colaboradores que eligieron. Fue coherente en el atrevimiento “por primar en ella la total libertad de expresión, la locura, el absurdo, el surrealismo o el sexo” (Cervera - Serna, 2008, p.136). Estas características se encuentran también en la obra de Piñera, lo que denota su influencia fundamental. *Ciclón* fue Virgilio Pi-



ñera y su locura<sup>1</sup>, añadiendo la gestión seria de Rodríguez Feo. Estas características de *Ciclón* serían paralelas también a la vieja rivalidad de Piñera con Lezama Lima. El primero se quejaba de no poder publicar mucho en *Orígenes*, pero en el fondo no deseaba publicar mucho en ella. Criticaba en sus ensayos la visión idílica de Lezama, Cintio Vitier y su grupo, y se enfrentaba a ellos cada vez que podía. “Piñera reclama su desdén por el esteticismo, lo que nos configura su propio camino disidente frente a la égida que Lezama imponía por esos años” (Barrera, 2008, p.286). Su estética existencialista rompe totalmente con la concepción origenista. Piñera siempre fue perseguido por esta amistad/enemistad con su mejor enemigo; hasta llegaron a las manos. El Flaco y el Gordo, el surrealismo fantástico contra lo barroco, unidos sin quererlo durante toda la vida. Es cierto que *Ciclón* fue creado también en este espíritu de revancha de Piñera, deseoso de imponerse frente al maestro Lezama. Estaba ansioso de tener por fin la posibilidad de defender su propia visión de la literatura y que ésta llegase a los lectores e intelectuales a través de la revista. Aprovecha el cisma origenista para tener su oportunidad, y presentar la literatura que le plazca. Según José Prats Sarríol, una de las metas de la creación de *Ciclón* era “herir a Lezama, [...] molestarlo a él y a sus más cercanos colaboradores, como Cintio Vitier, Fina García Marruz y Eliseo Diego” (1996, p.136). Y es cierto que con *Ciclón*, Piñera “hace ver lo anticuado de [la] línea poética [de *Orígenes*], situada dentro de un subjetivismo sentimental vigente en la época de la visita de Juan Ramón Jiménez”<sup>2</sup> (Barrionuevo, 1999 p.625). En esta batalla literaria, el testimonio de Antón Arrufat es bastante esclarecedor: “nuestra actitud literaria quebraba su sistema poético, ponía en crisis sus eras imaginarias. Una vez me dijo: “Ustedes nunca aceptaron lo que

---

<sup>1</sup> Al respecto se pueden leer los testimonios de Manuel Díaz Martínez, Ezequiel Vieta y Beatriz Maggi en *Tiempo de Ciclón*.

<sup>2</sup> La visita de Juan Ramón Jiménez se dio en 1936.

quise hacer. Yo quería una ciudad de poetas, un estado poético. Entender la cultura como una coral, y ustedes resultaron voces disonantes, negándose a entrar en la ciudad.” (1996, p.97)

Entonces, más allá del cisma entre Lezama Lima y Rodríguez Feo, de la incomodidad y rebelión de Piñera contra los origenistas y de la afición para otro tipo de literatura más moderna y más transgresora, ¿por qué podemos hablar de *Ciclón* como revista disidente de *Orígenes*? En primer lugar era una generación distinta de la *Orígenes*. *Ciclón* tenía la colaboración de la joven generación de escritores cubanos, que se crió de una manera más abierta al mundo y a la modernidad, y con otro tipo de literatura. Como dice Antón Arrufat, “era una generación interesada en la literatura de habla inglesa, y en segunda, en el cine y en el teatro” (1996, p.96). Lejos de los gustos de Lezama Lima. Este interés por la narrativa, por el cine, por el teatro es manifiesto en la revista. Muchos colaboradores, poetas, destacaron más por su narrativa, como Piñera y Severo Sarduy por ejemplo. *Ciclón* no pasó a la posteridad por la poesía allí presente, sino bien por su recuperación de la narrativa, sus ensayos, su teatro, y las opiniones allí defendidas:

*Ciclón*, al contrario de *Orígenes*, no era una publicación hecha por poetas. En su equipo figuraban varios poetas, y lo hemos seguido siendo, pero no era una revista esencialmente de poesía. En ella había narradores, dramaturgos, críticos. [...] No era una generación influida exclusivamente por la poesía española y francesa, como fue la de *Orígenes*, ni tampoco una generación de teóricos de la poesía. La relación pintores-poetas, clave en ellos, no se dio en *Ciclón*. Prevalcieron, más bien los nexos entre cine y literatura. (Arrufat, 1996, p.97)

Según el propio José Rodríguez Feo, *Ciclón* “confió siempre en los jóvenes talentos que agrupó en sus páginas, cuyos conceptos sobre lo que debía ser la literatura diferían de los de la generación de *Orígenes*. Y así dio a conocer escritores que nunca tuvieron la oportunidad de publicar en *Orígenes* por ser muy jóvenes como Antón Arrufat, César López, Severo Sarduy, Roberto Branly, Luis Suardíaz, Manuel Díaz Martínez, Calvert Casey y Rolando Escardó, entre otros” (1996, p.74). Y a los que podemos añadir Guillermo Cabrera Infante, Rine Leal, Luis Lastra, Luis Marré, Humberto Rodríguez Tomeu, Fayad Jamís, José Triana, etc. Constituyeron el equipo de colaboradores de *Ciclón*, y formaron una nueva generación literaria de importancia conocida como la generación de los 50. Permitieron a la revista ser lo que fue. Hay que destacar varias cosas en la elección de esta joven generación como colaboradores de la revista: alejarse de *Orígenes*, constituir un equipo nuevo, plantear una nueva literatura lejos de los cánones defendidos por los origenistas, y abrir la cultura al extranjero al mismo tiempo que recibían lo que se hacía fuera. Desde el primer editorial “Borrón y cuenta nueva”<sup>3</sup>, anuncian su propósito de dejar fuera a *Orígenes*, su estética, y de proponer algo nuevo, tanto en los colaboradores como en las propuestas literarias. Con *Ciclón* Rodríguez Feo quería “no conformar a los jóvenes a nuestra imagen y semejanza, sino provocarlos, espolearlos, hacerlos distintos a nosotros, nuevos guerreros que al dejarnos tendidos en el campo del honor harán nuestra gloria más duradera.” También muestra el deseo de “apartar a los jóvenes de Lezama” (Prats Sariol, 1996, pp.135-136). Pero además de la rivalidad, hay que ver el proceso natural de una generación literaria que reemplaza a otra, y con ella, una nueva estética literaria: “El final de la revista *Orígenes* y el comienzo de *Ciclón* fue el síntoma de que una nueva generación intentaba encontrar un lugar en la poesía a través de caminos más varia-

---

<sup>3</sup> *Ciclón*, “Borrón y cuenta nueva”, vol.1, no.1, enero, 1955, pp.22-23

dos.” (Barrera, 2008, p.596). Carmen Ruiz Barrionuevo ve en ello un “signo de los nuevos tiempos” donde “la literatura de *Ciclón* [es] representativa del presente revolucionario.” (2004, p.48)

Además de este rechazo de la tradición literaria que representaba *Orígenes*, *Ciclón* se destaca por sus propuestas personales y novedosas acerca de la literatura. Importantes son los artículos presentes en la famosa sección “Barómetro”, donde además de ajustar las cuentas con los origenistas y con todo aquel que no estaba de acuerdo con su visión de la Cultura, reseñaban libros, obras de arte<sup>4</sup> y estrenos teatrales<sup>5</sup>. Estas críticas constituyeron una novedad para la época, de hecho fue una de las primeras revistas en hacerlo en Cuba. Pero esta sección de la revista hace ver la rivalidad de las dos publicaciones, y la postura tomada en *Ciclón*: alabanza a sus propios autores y crítica a los origenistas, por ejemplo la crítica de Antón Arrufat del poemario *Canto Llano* de Cintio Vitier<sup>6</sup>, y que no constituye el único ejemplo:

La sección Barómetro, dedicada a reseñas y notas, incluyó [...] alabanzas a *La Carne de René* de Virgilio Piñera y críticas demolidoras contra la *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*, editada por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación. [...] Otras reseñas polarizan el Barómetro. José Rodríguez Feo contra *Gradual de laúdes* de Ángel Gaztelu. [...] El mismo número trae una reseña de Virgilio Piñera contra *El amor original*, poemario de

---

<sup>4</sup> Podemos citar por ejemplo una reseña de Carlos D. Bayon, “Matisse o la mano que piensa” (en *Ciclón*, vol.1, n°4, julio de 1955, pp.55-59) un artículo de Rodríguez Feo sobre la pintura cubana, “El dilema de nuestra pintura” (en *Ciclón*, n°2, vol.2, marzo de 1956, pp.84-85)

<sup>5</sup> Por ejemplo, el de Carmen Jones de Otto Preminger, por Virgilio Piñera en “Un experimento feliz”, (en *Ciclón*, vol.1, n°4, julio de 1955, pp.59-60) o la de “Las Criadas” de Jean Genet, por Humberto Rodríguez Tomeu (en *Ciclón* vol.1, n°1, enero de 1955, p.44)

<sup>6</sup> *Ciclón*, vol.2, n°3, mayo de 1956, pp.53-55

José A. Baragaño, aunque reconoce el talento del joven poeta. Más tarde será Eugenio Florit quien recibe reseña -de Antón Arrufat- contra su *Asonante final y otros poemas*. Del otro polo las alabanzas: Niso Malaret elogia los *Cuentos Fríos* de Virgilio Piñera; Rine Leal elogia *Falsa Alarma* de Virgilio Piñera. (Prats Sariol, 1996, pp.137-138)

Otra diferencia con *Orígenes* fue marcada por los editoriales que se situaban en la parte central de la revista, destacando por sus hojas amarillas, aunque fueron tres diseminados a lo largo de los quince números. *Orígenes* nunca trató temas de política. Sin embargo, Rodríguez Feo y Piñera no eran demasiado comprometidos pero destacaron por ser ferozmente antibatistianos y enfrentarse a él. Los tres editoriales los firma José Rodríguez Feo. El primero, "Cultura y moral", aparece en noviembre de 1955. Critica la dictadura de Batista y la situación política en que vivía el país. Aparte de los continuos abusos por parte del gobierno, critica la situación de la cultura en el país por la falta de apoyo del Estado y la censura que ejerce sobre la cultura dicha "no oficial":

En un momento en que la vida del artista se hace más precaria, por no decir insostenible, es menester señalar los peligros que amenazan su supervivencia. [...] Frente a ese estado de cosas que refleja el concepto falso y demagogo que de la cultura tienen los organismos oficiales, está la obra de los verdaderos artistas cubanos. [...] El día en que el artista tenga que vivir según una moral oficial y ajustar su creación a los dictados de una cultura oficial, perecerá el arte y la cultura<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> *Ciclón*, « Cultura y moral », vol.1, n°6, noviembre de 1955, pp.38-39

Vemos que varios años antes de la Revolución, el Arte y la Cultura tienen que ser oficiales, de buen gusto, y alabar al régimen. Censuran y prohíben lo que no les conviene, lo que está fuera de los cauces oficiales. La cultura marginal no tiene derecho en la Cuba de Batista, empezando por *Ciclón*. Por lo tanto, se trata de un editorial muy valiente por parte de Rodríguez Feo, que no teme las represalias del régimen. No será la única salida de la revista contra los políticos. Un segundo editorial sigue en la misma línea de defensa de la Cultura contra la política. Se trata de "La neutralidad de los escritores"<sup>8</sup>, que aparece en el último número de *Ciclón*, el famoso número rojo, en 1959. Pero hacía ya dos años que no se publicaba la revista, desde junio de 1957, como protesta contra Batista. Y así lo explica Rodríguez Feo: "en los momentos en que se acrecentaba la lucha contra la tiranía de Batista y morían en las calles de La Habana y en los montes de Oriente nuestra juventud más valerosa, nos pareció una falta de pudor ofrecer a nuestros lectores simple literatura". Según José Prats Sariol, el editorial

denuncia la complicidad con el régimen de los asesores del Instituto Nacional de Cultura: Rafael Suárez Solís, Gastón Baquero, Rafael Marquina, Francisco Ichaso, Alfonso Roselló, Manuel Millares Vázquez y Salvador Bueno; y a los intelectuales que el 25 de febrero de 1958, recibieron en el Palacio Presidencial, de manos de Batista, la Orden del Mérito Intelectual "José María Heredia". (1996, pp.136-137)

Y Rodríguez Feo se preguntaba: "¿Pueden estos escritores merecer ahora el respeto de nuestras juventudes revolucionarias cuando no tuvieron entonces el civismo de retirar su colabora-

---

<sup>8</sup> *Ciclón*, "La neutralidad de los escritores", vol.4, n°1, enero-marzo de 1959, pp.31-37

ción intelectual a la obra cultural del régimen depuesto?" En este sentido, la revista fue muy valerosa, porque pocos criticaban el régimen de Batista, y pocos denunciaban a los intelectuales que apoyaban al gobierno en su tarea de censura y de ablandamiento de la cultura nacional. Este editorial es también

una respuesta a la creación del Instituto Nacional de Cultura; y si es el texto donde de modo más explícito Rodríguez Feo se posiciona contra el proyecto político y cultural del bastistato, también es aquél en el que se acerca a *Orígenes*. El editorial gira en torno al lugar de paria que el artista ocupa en Cuba, un lugar reforzado y fomentado por el Estado cuando al asumir el rango de protector de la cultura pone al frente de la institución a periodistas de segunda categoría, en lugar de a intelectuales de reconocida trayectoria. (Kanzepolsky, 2009, p.150)

Aunque se acerca a una definición del artista compartida por *Orígenes*, *Ciclón* da un paso adelante publicando editoriales sobre política, cuando su "revista-madre" nunca lo hizo. La publicación tenía este matiz mucho más político, y no dudó en ponerse en peligro o dejar de publicar cuando la situación del país lo reclamaba. Y aunque muchos de sus colaboradores recibieron críticas por no ser comunistas, por revelarse con menos compromiso de lo que se hubiera podido esperar, la revista fue alabada por haber ofrecido una apertura política y una pluralidad entre sus colaboradores cercanos, además de una multiplicidad de puntos de vista. Por otro lado, cubrieron un período realmente interesante de la historia cubana, de la república de Batista hasta la exaltación revolucionaria de 1959. Varios colaboradores eran comunistas y la apoyaron, otros no. Muchos dejaron el país y otros se quedaron, pero todos fueron abiertos a la divergencia, a la multiplicidad de opiniones políticas, a la apertura y al crisol

de ideas distintas, lo que constituyó la esencia de *Ciclón*. Ser antibatistianos fue un punto común entre todos ellos. Constituye otra diferencia con *Orígenes*, una revista mucho más homogénea en las opiniones políticas, muchos menos radical, donde sus colaboradores eran todos católicos, y no opinaban de política en la revista.

Hubo una nota, más corta, que podemos integrar en este matiz político de *Ciclón*. Se trata de "Duelo en España"<sup>9</sup>, donde José Rodríguez Feo critica el cierre de la revistas *Índice* e *Ínsula*, mostrándoles su apoyo, y a todos los intelectuales españoles callados y represaliados por el franquismo. Se sitúa contra la censura y defiende la libertad de expresión de la literatura española contra Franco así como lo hizo para defender la literatura cubana contra Batista.

Aparte de estas incursiones en lo político y la reseña crítica, hubo otras diferencias con *Orígenes*, que hacen de *Ciclón* una revista disidente en la práctica. Además de poner énfasis sobre una literatura de corte moderno y que suponía una verdadera propuesta original, lo verdaderamente novedoso de *Ciclón* fue el abanico de autores extranjeros que publicaron y la literatura que proponían. La diferencia entre *Orígenes* y *Ciclón* no sólo radica en la definición de la cubanidad, en el espíritu, sino también en la visión distinta de la literatura a través la presencia de esos autores transgresores.

### **Una literatura moderna e internacional**

*Ciclón* fue una revista pionera en proponer literatura nueva a sus lectores, en adecuación con su tiempo. Formó parte de las

---

<sup>9</sup> *Ciclón*, « Duelo en España », vol. 4, n°1, enero de 1956



propuestas novedosas que destacaron a *Ciclón* frente a *Orígenes*, aunque esta última no sólo se centraba en poetas cubanos, también publicaban autores prestigiosos universales, sobre todo en el ámbito de la poesía: “en *Orígenes* se publicarían traducciones de trabajos de los más importantes escritores e intelectuales de América y Europa como Anaïs Nin, T.S. Eliot, Wallace Steven, Dylan Thomas o Albert Camus.” (Cervera - Serna, 2008, p.46) Pero no era literatura moderna lo que proponía *Orígenes*. Dieron a conocer cierto tipo de literatura que no era de la misma índole que la de *Ciclón*. Entre los poetas publicados por *Orígenes*, tenemos a Louis Aragon, Paul Claudel, W.H. Auden, René Char, Juan Ramón Jiménez, o incluso Georges Braque, pero no eran sinónimos de modernidad, sino que estaban publicados dentro de la estética defendida por los origenistas: de corte clásico. Y al contrario de los gustos de Piñera por una literatura escandalosa y existencialista, Lezama Lima tenía gustos muy barrocos y muy tradicionales, autores renovadores pero de siglos pasados, en contraposición a la literatura de su siglo:

Los grandes poetas que admiró –Góngora, Valéry, Rilke, Claudel-, no eran poetas modernos. Góngora, un clásico del Siglo de Oro, Valéry, Rilke y Claudel, poetas derivados del simbolismo francés del siglo XIX. No serían ellos quienes podían expresar la vida moderna, el capitalismo crepuscular, la soledad en compañía de las inmensas metrópolis, el vacío humano de las urbes actuales. (Arrufat, 1996, p.100)

La literatura que propuso se considera lo más original de *Ciclón*, y es por lo que ha pasado a la posteridad: autores extranjeros que pertenecían a las últimas tendencias de la literatura universal, los que ahora están considerados como “los grandes” de la literatura del siglo XX. Fueron autores transgresores, reno-

vadores de la tradición, que rompían tabúes. Muchos representaban la vanguardia en sus países respectivos y dejaban como caducos a sus predecesores. Es en eso donde radica la diferencia con *Orígenes* y la esencia de *Ciclón*. Proponían realmente una literatura moderna, culta, universal y disidente. Tenían “una aspiración a la modernidad y se situaron dentro de determinadas coordenadas de las corrientes europeas y norteamericanas, básicamente” (Pogolotti, 1996, p.84)

Estas colaboraciones europeas y panamericanas se deben a dos motivos: los gustos en literatura de Virgilio Piñera, y sobre todo los contactos y viajes de José Rodríguez Feo. Este último se crió fuera de Cuba, frecuentó las universidades más prestigiosas de Estados Unidos, donde encontró muchos autores e intelectuales (Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Francisco Ayala, Luis Cernuda, y Pedro Salinas por ejemplo) y pronto se forjó una formación intelectual y crítica muy sólida, así como un excelente criterio artístico, en arte y en literatura. De procedencia burguesa, siempre se interesó por las vanguardias, el progreso, y tenía una visión que no era la de un burgués cubano de esta época, incluso en política. Por lo tanto, no fomentó su cultura en Cuba, sino en Estados Unidos y en sus frecuentes viajes en Europa, para reunirse con los más variopintos escritores, y eso mucho antes de *Ciclón*<sup>10</sup>. Lejos de un Lezama Lima que casi nunca dejó su isla, José Rodríguez Feo pasó la suya viajando. Las dos revistas, cada una en su tiempo, le deben todas esas colaboraciones y muchas traducciones. A *Orígenes*, llevó todo lo que América contaba de poetas. Para *Ciclón*, hizo colaborar más a sus relaciones europeas. Así la presencia de la Generación del 27 y del 36 se deben a Rodríguez Feo, y su labor trajo lo mejor y lo más novedoso de la literatura europea: Jorge Guillén, Dámaso Alonso (“ A

---

<sup>10</sup> Rodríguez Feo comparte sus viajes y encuentros en *Mi correspondencia con Lezama Lima (1945-1953)*

un río lo llamaban Carlos”), Luis Cernuda (“El Retraído”, “El poeta” ), Vicente Aleixandre (“Paseo con D. Miguel de Unamuno”)<sup>11</sup>, pero también Blas de Otero (“En el principio”), Rafael Morales (“La gran avenida”), José Hierro (“Recuerdo”), Emilio Prados, José Luis Cano (Oda a una muchacha desconocida”), o Julián Marías. También permitió la presencia de autores italianos (por ejemplo Pier Paolo Pasolini), y franceses como el terrible Jean Genet, Raymond Queneau (“Filósofos y vagos”)<sup>12</sup>, Pierre Bettencourt (“Gana la locura”)<sup>13</sup>, Jean Cocteau, Robert Merle, Henri Michaux, etc.

Si la parte transatlántica fue más la labor de Rodríguez Feo, la parte panamericana le tocó sobre todo a Virgilio Piñera. Dicen que “el trabajo de Virgilio Piñera fue tan importante y decisivo que a partir del número 4 de 1955 su nombre figura como secretario de la revista. El gran prestigio que *Ciclón* obtuvo de inmediato se debió a las colaboraciones que él envió desde Buenos Aires.” (Rodríguez Feo, 1996, p.74) Sus tres estancias en Buenos Aires le permitieron llevar a la revista toda la escuela literaria argentina de la época: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, José Bianco, Silvina Ocampo, Manuel Peyrou, pero también Vicente Barbieri, Héctor A. Murena, Rodolfo Wilcock, Eduardo Mallea y sobre todo el escritor polaco Witold Gombrowicz, y su polémico “Contra los poetas”. Gracias a su labor, algunos de estos escritores publicaron en Cuba por primera vez: es el caso de Borges, Cortázar, Bioy y José Bianco, lo que dice mucho de la importancia de *Ciclón*, de sus relaciones y del estado de la narrativa en Cuba. La escuela mexicana (Octavio Paz, Alfonso Reyes) participó también gracias a los jóvenes colaboradores que se trasladaron allí. Varios se fueron de Cuba para

---

<sup>11</sup> *Ciclón*, vol.2, n°2, marzo de 1956, pp.41-42

<sup>12</sup> *Ciclón*, vol.1, n°4, julio de 1955, pp. 7-9

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp.43-47

vivir en el extranjero, y eso antes de la Revolución. Ellos también, aparte de su propia producción literaria, mandaban colaboraciones de escritores de todas partes, y artículos sobre lo que pasaba en el mundo de la Cultura. Contribuyeron sin duda al cosmopolitismo de la revista y a su apertura a la literatura universal. Así, Antón Arrufat escribía desde Nueva York, Fayad Jamís desde París, Rolando Escardó desde México, José Triana desde Madrid, Ambrosio Fornet también desde Nueva York y Madrid. Eso dio mucha vida a la revista, y por esta razón incorporaba lo más nuevo de todas las tendencias de la literatura mundial. Si las relaciones de Rodríguez Feo y Piñera permitieron colaborar con autores consagrados, la estancia de la joven generación colaboradora fuera de Cuba permitió el descubrimiento de nuevas tendencias y de nuevos autores, y gracias a las traducciones y reseñas, tuvieron su espacio en la revista. *Ciclón* puso mucho empeño en hacer descubrir autores nuevos para la época:

En *Ciclón* aparecieron por primera vez en castellano varios escritores raros, poco conocidos y divulgados, partidarios de la *pataphysique*: Julien Torma, Malcolm de Chazal, Pierre Bettencourt, Marcel Bixiaux... [...] A la lista, bastante curiosa, podrían sumarse los nombres de Passolini, Quasimodo, Ungaretti... Los franceses Robert Merle y Raymond Queneau, los españoles Cernuda, Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral... Tales nombres aparecían junto a escritores jóvenes de mi generación. (Arrufat, 1996, p.99)

En *Ciclón* queda constancia la labor de recuperación de la narrativa. Constituía la mayor parte de la revista, llegando a ser lo más valorado y lo más destacable. Fue donde más se apreció el gusto por esta literatura nueva, que rompía con las normas. *Ciclón* hace muestra de los más diversos y modernos cuentistas, los que están considerados ahora como los renovadores del género,

los que han dado su nobleza al género corto. Varios maestros del cuento publicaron allí, como por ejemplo Julio Cortázar y sus "Historias de cronopios y famas", Miguel Ángel Asturias y "Cadáveres para la publicidad", o Rodolfo Wilcock, con "La noche de Aix", o el propio Piñera, con "El Gran Baro" y "El Muñeco". Eso aleja mucho *Ciclón* de los planteamientos defendidos por *Orígenes*. *Ciclón* hizo una apuesta para publicar narrativa, frente al dominio de la poesía. Quería publicar a los que se libraban de la tradición literaria, los que superaban los planteamientos tradicionales, los que asaltaban las normas para proponer una literatura novedosa, que rompían con la tradición, para hacer avanzar el Arte y la sociedad, con tal de estar tildados de escandalosos. Se hizo el portavoz de esta nueva cultura moderna no tradicional, a veces inquietante. La literatura defendida en *Ciclón* nada tenía que ver con la estética defendida en *Orígenes*: "en su política editorial, fue sin duda una revista opuesta a lo que representaba *Orígenes* porque puso más énfasis en la narrativa y la crítica que en la poesía. [...] Fue también una revista más agresiva en sus ataques contra los valores burgueses de una clase corrompida y decadente" (Rodríguez Feo, 1996, p.74).

Al lado de lo que consideraban como la mejor literatura de ficción, el género ensayístico tuvo su espacio en la revista, con reseñas, ensayos y traducciones por ejemplo de Erich Auerbach ("El triunfo del mal en Pascal"), y de su discípulo Harry Levin ("La puerta del marfil", sobre el sueño en la literatura), los ensayos de y sobre Sigmund Freud (en un número aniversario enteramente dedicado al psicoanalista), o de autores latinoamericanos como Ernesto Sábato ("¿Crisis de la novela o novela de la crisis?"), o Carlos Mastronardi ("Algunos rastros argentinos"). También reseñaron el libro de Czeslaw Milosz, *El pensamiento cautivo*. En eso destacó también *Ciclón*, quedando también representativo de estas relaciones europeas y americanas por los flujos de ideas filosóficas, filológicas, literarias, estéticas y políticas que

se intercambiaron. Tenían interés por la corriente existencialista, que vivía sus horas de gloria en Europa. Por primera vez, Cuba tenía un verdadero espejo de lo que pasaba al nivel artístico en el Viejo Continente y en el resto de América, y a su vez *Ciclón* estaba en el centro de la cultura europea, gracias a la resonancia que tuvo en sus círculos intelectuales. Fue un intercambio recíproco, por el que se enriquecían mutuamente.

*Ciclón* publicó en Cuba una cantidad de material hasta entonces desconocido. Contó con el respecto de muchos intelectuales de varios países, y permitió situar la cultura cubana en la cultura universal. Pero en todo lo que proponía *Ciclón* llegaba la polémica. Uno de sus propósitos era provocar para poder hablar de temas hasta allí considerados como tabúes. Cada autor elegido, cada opinión defendida, cada artículo tenía que engendrar la discusión y el descubrimiento. Cada número tenía que dar un golpe a la moral burguesa que aborrecían. Bastan, por ejemplo, un artículo de Jorge Luis Borges poniendo en tela de juicio al filósofo español José Ortega y Gasset, en "Nota de un mal lector", o una reseña de Cabrera Infante sobre Ernest Hemingway ("El viejo y la marca")<sup>14</sup> para desencadenar intensos debates.

Tan polémicos como los editoriales les fueron buena parte de los ensayos y textos de ficción. Ellos muestran la beligerancia, tanto como la indiscutible calidad. [...] La universalidad de la revista y su sentido de absoluta contemporaneidad tiene pruebas irrefutables: desde un texto de Robert Merle sobre Oscar Wilde, hasta uno de Victoria Ocampo sobre la casa de Lawrence en Clouds Hill; desde la conferencia de Witold Gombrowicz "Contra los poetas" [...], hasta excelentes poemas de Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale y Salvatore Quasimodo; desde narraciones de José Bianco hasta los textos de Jorge Luis Borges o María Zambrano o

---

<sup>14</sup> Los dos en *Ciclón*, vol.2, n°1, enero de 1956.

Guillermo de Torre, José Ferrater Mora y Juan Marichal; desde poetas españoles como Vicente Aleixandre, Blas de Otero, José Hierro, Rafael Morales, José Luis Cano, hasta la presencia de los Cronopios y Famas del inolvidable Julio Cortázar... La enumeración es sencillamente impresionante. Basta agregar nombres como César Fernández Moreno o Pier Paolo Pasolini, André Malraux o Miguel Ángel Asturias, Lionel Trilling o Carlos Barral, Octavio Paz o Jaime Gil de Biedma... Y no olvidar que todas las colaboraciones y traducciones eran inéditas y gratuitas, casi en su totalidad desenfadadas y contestarias, aunque la proporción en los textos de ficción, sobre todo en los poemas, se invierta. (Sariol, 1996, pp.138-139)

Pero hay quien discuta este matiz escandaloso de *Ciclón*, empezando por el propio Rodríguez Feo. Según varios testimonios, sólo un sector muy conservador de la población estaba conmocionado por lo que publicaba *Ciclón*: sólo "la gente muy católica, la gente muy moralista criticaba a *Ciclón*" (Marré, 1996, p.119). Pero, según él, gracias a las locuras de *Ciclón*, la cultura cubana dio pasos de gigantes, porque dio "a conocer lo que se había escrito y publicado en otros lugares desde hacia muchísimo tiempo". Otros, al contrario, la consideran como muy polémica, y asimilan su actitud a la de la *beat generation* o de los *angry young men* ingleses<sup>15</sup>. Lo cierto es que, polémica o no, la revista, tan fértil en colaboraciones, dio a conocer a tantos autores que recibió elogios de, entre otros, Octavio Paz y Francisco Ayala.

Estas actitudes subversivas también dieron lugar a revisiones de autores clásicos tanto europeos como americanos o cu-

---

<sup>15</sup> Al respecto se puede ver el testimonio de Antonio José Portuondo en *Tiempo de Ciclón* y su artículo «Itinerario estético de la Revolución cubana», en *Unión*, nº3, 1975, pp.4-27.

banos. Se dio en la sección “Revaluaciones”, y a lo largo de varios artículos o reseñas de la revista. Los ciclönistas querían derribar de su pedestal a varios autores, revisando además a algunos otros para darles de este modo una segunda vida. Las nuevas miradas sobre Oscar Wilde, Walt Whitman<sup>16</sup>, Freud, Emilio Ballagas, Rubén Martínez Villena o incluso Macedonio Fernández, son buen ejemplo de ello. El enfoque de los textos y la nueva interpretación que hacían chocaron mucho en la época. Por ejemplo, publicaron por primera vez al Marqués de Sade en español, con *Los 120 días de Sodoma*, en el primer número de *Ciclón*. Este es un buen ejemplo del deseo de romper esquemas, de atacar la moral, de escandalizar a los religiosos. La obra de Sade es sobre todo conocida por su ateísmo, revolucionario en su época, su violencia, y las perversidades sexuales que describe. Entendemos así mejor porque Piñera puso todo su empeño en publicarlo. Podemos ver en esta publicación una influencia europea, porque en el mismo momento que Piñera publica Sade por primera vez, en Europa, el autor, condenado al olvido y al anatema por el tabú que representaba, volvía a redescubrirse. Durante todo el siglo XIX, su obra literaria fue ocultada, hasta el principio del siglo XX, donde empezaron a rehabilitarla algunos autores y editoriales volviendo a descubrirlo como precursor del erotismo. Este primer número, que planteaba por primera vez la difusión de cuestiones sexuales, le valió a Rodríguez Feo una llamada de atención por parte de las autoridades, dando comienzo así a sus relaciones tan problemáticas.

Otro debate vinculado a la temática sexual fue promovido por el artículo de Virgilio Piñera sobre Emilio Ballagas<sup>17</sup>. Piñera se propuso reinterpretar al poeta en busca del “sentido homosexual oculto” (Arrufat, 1996, p.101) de su poesía arguyendo que

---

<sup>16</sup> *Ciclón*, vol.1, n°4, julio de 1955, pp.46-54

<sup>17</sup> *Ciclón*, vol.1, n°5, septiembre de 1955, pp.41-50



era el método seguido en Europa, y que no era la exclusividad de los europeos de interpretar así la literatura. El artículo de Piñera constituyó una respuesta al prólogo de Cintio Vitier en la *Obra poética* póstuma de Emilio Ballagas. Donde Vitier ve angustia frente a la religión y una lucha para llegar a Dios, Piñera habla de su crisis de identidad sexual, de la lucha interna del poeta para aceptar y combinar sus múltiples identidades: hombre casado, padre de familia y homosexual. Un secreto a voces, y una ocasión para rebatir la estética defendida por Vitier. Una vez terminada la aventura de *Ciclón*, esta polémica siguió en *Lunes de Revolución*, donde, a la publicación de un texto de Lezama Lima, "Gritémosle: ¡Emilio!"<sup>18</sup>, Piñera contesta con el artículo "Permanencia de Ballagas"<sup>19</sup>, y entra otra vez en una lucha de interpretación con los origenistas. La discusión continúa con Enrique Saínz en *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, donde defiende el prólogo de Cintio Vitier pero atribuye los artículos de Piñera no a una motivación literaria, sino a su viejo rencor contra Vitier, y a su rivalidad que empezó en 1943. Se adscribe también a la visión defendida por Vitier en su prólogo. Este artículo es uno de los más famosos de la revista, pero también uno de los más olvidados y poco releídos, ya que desde entonces es el prólogo de Vitier que acompaña la mayoría de las ediciones sobre Ballagas. La polémica ha llegado hasta hoy en día: frente a las opiniones de Saínz, críticos como Norge Espinosa Mendoza, o Daniel Balderston defienden el artículo de Piñera, su validez literaria, y como antecedente de la lucha de la causa *gay* en Cuba:

Reducir los aportes fundacionales de este ensayo al trasfondo de una pelea barrioterica es querer anularlo. "Ballagas en persona" produce una vibración que la literatura cubana, y la del continente, demoraría algunos años en atender. Y por lo demás, es una

---

<sup>18</sup> *Lunes de Revolución*, n°26, 14 de octubre de 1959, pp.2-3

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 3-5

excelente carta de presentación del mejor estilo piñeriano, tal y como el prólogo de Vitier es un ejemplo que retrata con buen pulso los hallazgos y manías del autor de *Canto llano*. Si Vitier hace un prólogo cuyo tono recuerda el de un sermón (y lo digo sin acento despectivo); Piñera increpa, se agita, retuerce sus párrafos con teatralidad a fin de demostrar su tesis: se compromete con la materia que discute atreviéndose incluso a ironizar, cosa que Vitier casi nunca hace: la teleología pareciera carecer de sentido del humor. (Espinosa, 2007)

Más allá de estas discusiones, los artículos de *Ciclón* muestran su voluntad de rescatar el sexo, entre otros temas, como preocupación literaria y social, frente a la espiritualidad siempre defendida por *Orígenes*. Esta tendencia se inscribe en la labor de renovación que quería hacer *Ciclón*, de trabajo de memoria y de puesta al día. Retomar los autores del pasado para hacer de ellos renovadores de la literatura nacional, es algo que hizo siempre Europa con muchos de sus autores. Fue una revista imprescindible en Cuba. Dio a conocer allí autores fundamentales de la literatura universal, y fue un verdadero vínculo de intercambio entre Europa y las Américas. Tuvo un impacto sobre la visión de la literatura que allí se tenía, pudiéndola hacer avanzar dando a conocer un número increíble de autores: patafísica, surrealismo, existencialismo, género fantástico, lo absurdo, todo está en *Ciclón*. También fue el paso necesario y natural de una generación a otra, de una estética a otra, y de un régimen a otro. Y como dijo Severo Sarduy, *Ciclón* fue “la revista más importante del idioma; también la más osada, la más subversiva, la que de modo más hondo se interrogó sobre la esencia de lo cubano, sobre el fundamento de la nacionalidad”. (Sarduy, 1996, p.132) Y ya no se puede borrar a *Ciclón*. Merece su espacio entre las revistas pres-

tigiosas que revolucionaron el mundo de la literatura, al lado de *Orígenes*, pero por razones distintas.

## BIBLIOGRAFÍA

ARRUFAT, Antón, (1996), en Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Ed. Unión, pp.92-104

BARRERA Trinidad (2008), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III, Madrid, Cátedra

BARRIONUEVO RUIZ, Carmen, (1999), "Virgilio Piñera en Ciclón", en Joaquín Manzi, *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, Tomo I, Poitiers, URA CNRS, pp.625-634

BARRIONUEVO RUIZ, Carmen, (2006), "Orígenes, trayectoria de una revista y de un grupo", en Guadalupe Fernández Ariza, *Literatura Hispanoamericana del siglo XX, Memoria y Escritura*, Málaga, Servicio de publicaciones e intercambio.

CERVERA Vicente, SERNA Mercedes, (2008), *Cuentos Fríos, El que vino a salvarme*, Madrid, Cátedra

ECHEVARRÍA, Roberto González, (1993), *De donde son los cantantes*, Madrid, Cátedra

ESPINOZA MENDOSA, Norge, (2004), "Performing Ballagas: cuerpo y deseo en una polémica cubana", *La Habana Elegante*, n°39

KANZEPOLSKY, Adriana (2009), "La razones de la literatura", *Crítica*, revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla, vol. XXXI:133, pp.143-151

- LOPEZ, Cesar, (1996) en Robert Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Ed. Unión, pp.105-113
- MARRÉ Luis, (1996), en Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Ed. Unión, pp.119-122
- PIÑERA, Virgilio, (1996), en Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Ed. Unión, pp.75-77
- POGOLOTTI, Graciela, (1996), en Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Ed. Unión, pp.83-85
- PRATS SARIOL José, (1996), en Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Ed. Unión, pp.133-139
- RODRÍGUEZ FEO, José, (1996), en Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Ed. Unión, pp.71-74
- SARDUY, Severo, (1996), en Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Ed. Unión, p.132

## LA REVISTA *LIBRE* EN LA ENCRUCIJADA: ENTRE LA AUTONOMÍA ESTÉTICA Y LA REVOLUCIÓN POLÍTICA

Jaume Peris Blanes

Universitat de València

La breve existencia de la revista *Libre* coincidió con uno de los momentos de mayor tensión y conflicto vividos en el seno del campo cultural latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. La revista, publicada en París en los años 1971 y 1972, consiguió reunir a algunos de los escritores latinoamericanos de mayor prestigio internacional (Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez) con miembros destacados del exilio español (Juan Goytisolo, Jorge Semprún) y colaboradores de talla europeos y norteamericanos (Jean Paul Sarte, Jean Genet, Susan Sontag).

Juan Goytisolo fue, sin duda, el principal valedor del proyecto y quien lo puso en marcha tras encontrar una inmejorable fuente de financiación en Albina de Boisruevray, joven adinerada e identificada ideológicamente con la izquierda revolucionaria<sup>1</sup>. La revista contó, a propuesta de Gabriel García Márquez, con Plinio Apuleyo Mendoza como jefe de redacción, y con Grecia de la Sobera como secretaria, y tuvo su sede en un estrecho local

---

<sup>1</sup> No hay duda de que la recurrencia al mecenazgo chocaba con la ambición de modernización cultural de *Libre* –lo ha subrayado Claudia Gilman (vide. 1996)-, pero a pesar de todo suponía la posibilidad de prescindir de tutelajes partidarios y de evitar ser identificada con algún proyecto político concreto.

parisino, en el 26 rue de Bièvre, a pocos metros del Sena. Sin embargo, el altísimo prestigio literario de sus editores y colaboradores no sirvió para consolidar un proyecto editorial que solamente consiguió publicar cuatro números y que, para muchos de sus integrantes, constituyó un sonoro fracaso.

El fracaso de un proyecto editorial y creativo de tal envergadura debe explicarse como un síntoma del estado tensional de la literatura latinoamericana a principios de la década de los 70. Tensión, en primer lugar, entre diferentes ideologías literarias en pugna y entre diversas formas de entender la naturaleza de la producción literaria. Pero sobre todo, y en segundo lugar, tensión entre diferentes concepciones del rol del intelectual y de su función posible en los procesos revolucionarios. No por casualidad, buena parte de los conflictos de la 'familia intelectual latinoamericana' tuvieron como objeto la diferente posición que cada intelectual mantuvo con respecto a la revolución cubana.

La revolución cubana había producido una transformación global en la cultura latinoamericana, erigiéndose en referente fundamental de los intelectuales de izquierda y amplificando las expectativas de cambio social y cultural que éstos habían encarnado durante las décadas anteriores (Franco 2003, pp. 119-158). Y en ese contexto eufórico se había producido un intenso debate sobre la propia función de la cultura latinoamericana y el intelectual que modificó sustancialmente sus representaciones y su valor en todo el continente.

Al principio de los años sesenta el concepto sartreano de 'compromiso' sirvió para aglutinar y legitimar posiciones intelectuales muy diferentes; sin embargo, la reflexión sartreana carecía de un programa de acción concreto más allá de unas mínimas directrices de adhesión política que no involucraban necesariamente las competencias específicas del escritor. Por ello, las res-

puestas a los interrogantes que abría la politización de la escritura no fueron homogéneas. En líneas generales, y siguiendo la propuesta de Claudia Gilman, pueden detectarse dos grandes lecturas al problema del compromiso, que poco a poco fueron consolidándose como dos concepciones casi antitéticas de la literatura: una de ellas interpretó el compromiso desde una clave realista y la otra desde lo que podríamos llamar una perspectiva neo-vanguardista.

Los defensores del compromiso de la obra en clave realista acentuaron el poder comunicativo y la influencia de la obra de arte sobre la conciencia de los lectores. Los defensores de la tradición de la ruptura [vanguardistas] afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política; planteaban como su tarea la de hacer 'avanzar' el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía 'avanzar' las condiciones de la revolución, y también formulaban que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo (Gilman, 2003, p. 144).

En la segunda mitad de los sesenta, sin embargo, las exigencias revolucionarias fueron ejerciendo una presión cada vez más intensa sobre los escritores, y en poco tiempo la figura del escritor comprometido fue sustituida por la del escritor revolucionario, que debía asegurar en el espacio de la acción política su compromiso con la causa revolucionaria. En ese nuevo contexto, cada vez más virulento, la capacidad transformadora de la producción cultural se vio seriamente cuestionada, y los intelectuales se vieron presionados para trasladar a una acción práctica su compromiso con la revolución. Surgió poco a poco lo que se ha dado en llamar un imaginario anti-intelectual, que cuestionaba la eficacia y la capacidad performativa de los intelectuales, en com-

paración con la de la lucha armada. La muerte del Che Guevara en 1967 vino a acentuar esa comparación entre los hombres de acción y los intelectuales y a apuntalar la escalada y la consolidación del imaginario anti-intelectual en Cuba.

En ese contexto, aquella línea de escritores, que de acuerdo a la clasificación anterior, podríamos definir como neo-vanguardistas, vio seriamente cuestionada su concepción de la literatura y su paridad jerárquica con la serie política. Lo que el imaginario anti-intelectual deslegitimaba era precisamente aquello en lo que se fundaba su posición estética y epistemológica: las competencias específicas del escritor como factor de transformación social.

### **El nacimiento de *Libre* entre 'el cabildeo y el compromiso'**

En ese ambiente cultural enrarecido, de crisis de la figura del intelectual, surgió la revista *Libre*, con la intención no disimulada de disputar la hegemonía cultural a la revista cubana *Casa de las Américas* (Gilman 1996, p. 11). Es por ello que, en diferentes momentos, se le acusará de continuar el lugar cultural que había desempeñado *Mundo Nuevo* (Mudrovic, 1997): reivindicar la autonomía del discurso literario en el momento en que se sentía amenazada por la politización extrema del campo cultural e, incluso, en el caso cubano, por su subordinación a un proyecto político concreto.

Goytisoló, la cabeza visible del proyecto, escribiría años más tarde un famoso texto sobre *Libre*, cargado de amargura (1986, pp. 155-198), en el que señalaba que el objetivo fundamental de la revista había sido la 'desmilitarización' de la cultura latinoamericana y el 'apoyo crítico' a Cuba (p. 158). Sin duda, la



cuestión cubana se halló siempre en el centro, pero Goytisolo subrayaba, además, la cercanía del proyecto con otros procesos políticos contemporáneos:

“nos pusimos de acuerdo en la orientación y opciones de *Libre*: apoyo a la experiencia socialista de Allende y movimientos de liberación de América Latina; sostén crítico a la revolución cubana; lucha contra el régimen franquista y demás dictaduras militares; defensa de la libertad de expresión dondequiera que fuese amenazada; denuncia del imperialismo americano en Vietnam y soviético en Checoslovaquia” (1986, pp. 177-8).

Sorprende un poco que, al definir las opciones de *Libre*, Goytisolo aludiera, fundamentalmente, a su posicionamiento ante los conflictos políticos del momento, sin vincularlo con una determinada visión de la escritura literaria, ya que esta iba a desempeñar un rol crucial en su desarrollo. Pero no por casualidad, la realidad cubana iba a tener un papel central en su argumentación. Efectivamente, con relación a Cuba se proponía un doble movimiento: en primer lugar, evitar su aislamiento cultural, propiciando en diálogo entre Cuba y la izquierda europea no comunista; en segundo lugar, reforzar la posición de aquellos intelectuales que, en el interior de Cuba, luchaban por la libertad de expresión y la democratización.

Efectivamente, en la constitución del proyecto fue fundamental definir una posición con respecto a Cuba. La posible inclusión de Guillermo Cabrera Infante en la nómina de colaboradores llevó a una tirante discusión entre, por un lado, Goytisolo y Vargas Llosa, a favor de incluirlo, y, por el otro, Julio Cortázar, que interpretó su presencia como una provocación a las autoridades cubanas. Es por ello que, años después, Goytisolo sinteti-

zaría así el ambiente de tensión en el que nació la revista: “Libre nació fruto del cabildeo y el compromiso” (1986, p. 160). Curiosamente, esa tensión interna en el interior del grupo no derivaba de sus ideologías literarias, sino de posiciones estratégicas diferentes ante el problema cubano<sup>2</sup>.

En mayo de 1971, cuando el primer número de la revista se hallaba listo para la imprenta, estalló en Cuba el ‘caso Padilla’ y, con él, se llegó a un punto máximo de cuestionamiento de la autonomía literaria por las instituciones culturales cubanas. Como es sabido, algunos de los editores de *Libre* fueron actores principales en la polémica internacional con las autoridades cubanas, tanto por firmar las cartas acusatorias contra Fidel Castro como por ser los destinatarios de los ataques verbales del líder revolucionario, que en el I Congreso de Educación y Cultura (30 de abril 1971), les tachó de “basuras” y “locos de remate”, llevando a un punto límite un conflicto que, sin embargo, se había fraguado mucho antes.

En un gesto que revelaba la importancia del problema, la revista *Libre* decidió retrasar la salida del primer número hasta otoño e incorporar en él un dossier completísimo con todos los documentos sobre el caso Padilla. El dossier, de más de cincuenta páginas, incluía su texto autoinculpatorio y la transcripción de la ceremonia de ‘autocrítica’, así como las reacciones de intelectuales, escritores y autoridades políticas de América Latina; entre ellas, las de los propios editores y colaboradores de *Libre* que destacaban por su diversidad e incluso, en algunos casos, por su directa oposición: desde la denuncia directa de Vargas Llosa hasta el ambiguo poema de Cortázar y el razonamiento exculpatorio

---

<sup>2</sup> En la *Historia personal del boom*, de José Donoso y, especialmente, en el apéndice de María Pilar Donoso “El boom doméstico” (1998, pp. 139-206), puede hallarse un detallado relato de las circunstancias que rodearon la creación de la revista en la casa de Cortázar en Saignon.

de García Márquez<sup>3</sup>. La revista trataba, pues, de situarse editorialmente en un espacio de equilibrio entre posiciones muy diversas; pero desde el primer número se hacían bien visibles las divergencias internas que atravesaban al grupo de intelectuales que la habían ideado.

El índice del primer número, de septiembre<sup>4</sup>, octubre y noviembre de 1971, es sintomático de esa posición de negociación y tensión interna, pero también de construcción de una estrategia argumentativa coherente destinada a instalar una ideología literaria determinada en el campo cultural latinoamericano. De forma curiosa, tras la presentación de los editores, el número se abría con una serie de textos del Che Guevara, algunos de ellos inéditos, presentados por Carlos Franqui (I, pp. 6-18). Se trataba de textos diversos sobre el valor, sobre la moral revolucionaria e incluso una carta dirigida a Fidel Castro. Pero todos ellos se inscribían en el terreno de la reflexión política, no en el ámbito de la crítica cultural o el pensamiento literario.

En ese mismo número, se publicaba, en una impresionante serie de inéditos, *Lugar llamado Kindberg* de Cortázar (I, pp. 46-50), fragmentos de *Terra Nostra* de Fuentes (I, pp. 51-63) y del *Mono gramático* de Paz (I, pp. 64-66), así como un estudio de Vargas Llosa sobre *El novelista y sus demonios* (I, pp. 38-45). La apues-

---

<sup>3</sup>Escribiría con gran dureza, años más tarde, Goytisolo: "La entrevista de Julio Roca a García Márquez es un prodigioso ejercicio de saltimbanqui cuyo virtuosismo impone la admiración ya que no el respeto. Pero la palma de lo deleznable y grotesco corresponde -ahora como entonces- a la famosa *Policrítica en la hora de los chacales*" (1986: p. 192). Puede hallarse un análisis detenido de la respuesta de Cortázar en Peris Blanes (2009).

<sup>4</sup> En 1990, se reeditaron los cuatro números de Libre en una edición facsimilar conjunta de El Equilibrista en Méjico y Ediciones Turner en Madrid, con introducción de Plinio Apuleyo Mendoza. Para este trabajo se ha consultado dicha edición, pero en las referencias consignamos, tras cada cita, el número del volumen y página originales.

ta era clara: todos esos escritores eran, en la época, también reconocidos por sus ensayos políticos, sus textos sobre cultura y sociedad y sus argumentos sobre literatura y política; pero sin embargo, la revista recogía únicamente su vertiente creativa, y en su dimensión más despolitizada. *Libre* sellaba así una de sus líneas de sentido fundamentales: los políticos escribían de política y los escritores creaban ficciones o crítica literaria.

Esa separación era solidaria, en realidad, de una concepción de la relación entre literatura y política que venía de lejos, pero que *Libre* trató de consolidar en el momento en el que sus integrantes sintieron que estaba en peligro. Una concepción según la cual la literatura y la política constituirían series paralelas y autónomas, pero no subordinadas la una a la otra: al igual que la vanguardia política debía hacer avanzar la sociedad, la vanguardia literaria debía hacer avanzar las técnicas y procedimientos de la literatura.

En ese sentido, la publicación de los textos de Che Guevara no debe llevarnos a engaño: no se trataba de asumir su crítica a los intelectuales ni la necesidad de un nuevo tipo de cultura en el que la intelectualidad no tendría lugar, sino de todo lo contrario. Sus textos eran utilizados para subrayar la autonomía del campo literario en el momento en que esta estaba siendo seriamente amenazada, del modo más evidente posible: separar radicalmente la esfera política de la esfera literaria en la propia elaboración de los índices de cada número. Una forma eficaz y simbólicamente productiva de subrayar la profesionalización y especialización discursiva de los creadores literarios, y su renuncia a subordinar su productividad a las exigencias de la esfera política.

## Hacia una revolución crítica e integral

El primer número de la revista incorporaba una presentación en la que se exponían los puntos centrales del programa intelectual de la revista. En primer lugar, el texto aludía a la necesidad de crear un espacio de circulación cultural transcontinental, situando el problema de la atomización de los mercados culturales en un lugar central de su proyecto.

La balcanización latinoamericana, mantenida a toda costa por el imperialismo y los regímenes a su servicio (y también, desgraciadamente, por un nacionalismo a ultranza) hace que ninguna revista publicada en un país latinoamericano llegue en cantidades apreciables al público de los otros países; confiamos en que la fórmula de *Libre* permita propagar ampliamente la obra de nuestros escritores (I, p. 2).

Se trataba de una aspiración bien lógica, pues el mercado cultural era la base del capital cultural de los autores que encabezaban el proyecto de *Libre*, frente al capital fundamentalmente político que sostenía el prestigio de aquellos con quienes se jugaban la hegemonía (Gilman 1996, pp. 11-2).

En segundo lugar, la introducción aludía a la necesidad de plantear de un 'modo crítico' la exigencia revolucionaria que había ganado al conjunto de la cultura latinoamericana en los últimos años.

Las circunstancias existentes en América Latina y en España reclaman con urgencia la creación de un órgano de expresión común a todos aquellos intelectuales que se plantean de modo crítico la exigencia revolucionaria. *Libre*, publicación trimestral de financiación absolutamente independiente, dará la palabra a los

escritores que luchan por una emancipación real de nuestros pueblos, emancipación no sólo política y económica, sino también artística, moral, religiosa, sexual (I, p. 2).

¿Qué significaba, en ese contexto, el componente crítico de la experiencia revolucionaria? Las últimas líneas del párrafo daban una pista para entenderlo: la revolución no debía darse únicamente en el terreno político, sino en todas las esferas de la vida social e individual. Más allá de la declaración de principios que implicaba unificar en un mismo sintagma la revolución política y la revolución sexual, ese fragmento debe entenderse como una crítica implícita a la deriva represiva de la revolución cubana y de los regímenes socialistas de la órbita soviética. Dicho de otro modo: la libertad de expresión, la libertad sexual y la libertad individual no debían ser subordinadas a las exigencias de la revolución estatal.

No hay duda de que el editorial de *Libre* estaba incidiendo, de esa manera, en uno de los debates centrales de la intelectualidad latinoamericana de la época: el que atañía a la relación entre la práctica revolucionaria y las libertades individuales. La oposición implícita que ese planteamiento diseñaba frente a las autoridades cubanas abría la puerta a otra forma de leer la revolución posible, que encontraba un eco en la amplia cobertura que *Libre* dio a tres procesos políticos muy concretos: el caso de la Unidad Popular chilena, que había llegado al poder por la vía democrática en 1970; el caso del MAS venezolano, que abogaba por una vía no insurreccional para llegar al poder ; y el caso de Jorge Semprún –que era miembro del consejo de redacción y coordinaría el segundo número de la revista- y Fernando Claudín –a quien se entrevistaba ampliamente en el segundo número-, que se habían enfrentado a la dirección del PCE en el exilio, buscando una

nueva estrategia que rompiera con la influencia soviética en el partido. Esa triple filiación, además, subrayaba una de las apuestas más claras de la revista *Libre*: la lucha contra el sistema capitalista debía ir acompañada de una lucha por la libertad de expresión en el interior de los países socialistas.

En la actual división del mundo en bloques rivales, *Libre* se propone luchar contra la injusticia fundamental del sistema capitalista, particularmente en su bárbara explotación del tercer mundo, así como ha de luchar por la libertad de expresión y la auténtica democracia toda vez que le parezcan amenazadas dentro de cualquiera de los países socialistas. *Libre* se propone una labor revolucionaria en todos los planos fundamentalmente accesibles a la palabra: el 'cambiar el mundo' conforme al propósito de Marx, y el 'cambiar la vida' según el anhelo de Rimbaud (I, p. 2).

Esa última frase resumía de un modo contundente las aspiraciones más profundas de *Libre*. La elección de Rimbaud para aludir a la revolución vital y no, por ejemplo, a Marcuse o a cualquiera de los filósofos de la liberación en boga a principios de los setenta, tenía un sentido estratégico muy coherente con lo anteriormente expuesto. Si la filosofía económica y política era el espacio adecuado para repensar las relaciones sociales y ofrecer alternativas al capitalismo, la literatura aparecía conceptualizada como el espacio específico para redefinir las coordenadas vitales.

La literatura, a través de un icono de la experimentalidad poética como Arthur Rimbaud, aparecía como un espacio con leyes específicas, diferenciado del pensamiento político por su funcionamiento pero que, en realidad, era un espacio constitutivamente político, en la medida en que su objetivo fundamental era modificar la existencia. Ese era, pues, un hábil procedimiento

para intervenir en el debate sobre la performatividad del trabajo intelectual, que estaba siendo cuestionado en buena parte de los debates culturales en América Latina. Por un lado, señalaba la paridad jerárquica entre Marx y Rimbaud, resaltando la especificidad de sus propuestas y la no subordinación de la una a la otra. Por otro, subrayaba el potencial transformador de la literatura experimental, cuyo objetivo era, en última instancia, modificar la realidad y la experiencia del mundo de los lectores.

Frente a esa propuesta de una integralidad revolucionaria, que atravesara todos los ámbitos de la vida, se aludía como contraste a la estrechez de miras de buena parte del campo cultural, al que se acusaba de burocratizado y que, por tanto, interpretaba la experimentación literaria y vital como una amenaza a la militarización cultural.

En nuestro tiempo resulta muy difícil hacer una revista abierta a las formas más variadas y avanzadas de creación; automáticamente surge el reproche de 'eclecticismo', cuando no de 'escapismo', por partes de sectores cuya idea del compromiso del escritor tiene siempre algo de castrense, cuando no de burocrático (I, p. 2).

### **Literatura y política: esferas paralelas pero no subordinadas**

El segundo número de la revista, coordinado por Jorge Semprún (diciembre de 1971, enero y febrero de 1972) daba un nuevo giro en esa redefinición de la relación entre la esfera literaria y la esfera política. Tras el dossier sobre el caso Padilla que centraba el número anterior, ahora la revista encargaba a una serie de politólogos un debate sobre "Libertad y socialismo" que implícitamente trataba de resituar la problemática del intelectual



con respecto al Estado. Si en la polémica que siguió al 'caso Padilla' los escritores profesionales habían desempeñado un rol crucial, ahora *Libre* encargaba a profesionales del pensamiento político que abordaran desde sus presupuestos la relación entre los procesos revolucionarios y la libertad de expresión. El cuestionario al que debían responder era el siguiente:

- a) ¿Debe exigírsele al escritor de un país socialista que sus libros tengan un contenido revolucionario específico o reflejen al menos en cierta manera positiva la nueva realidad política y social en la que vive? ¿Debe reconocérsele una libertad previa de creación sin ninguna suerte de exigencia previa?
- b) El marxismo-leninismo reconoce la conveniencia de la crítica y el debate como medio de superar las contradicciones que vayan presentándose en una sociedad socialista. ¿Hasta dónde puede llegar la libertad de crítica? ¿Las instituciones existentes ofrecen medios válidos para que esta pueda ejercerse?
- c) Teóricos marxistas advierten un fenómeno (...): el excesivo centralismo administrativo, que asfixia la iniciativa de la clase obrera en la gestión de la economía y consolida el poder de la burocracia (...). Formas de represión y autoritarismo, que a falta de mejor denominación se conocen como stalinismo, son expresiones típicas de tal situación. Se observa también que las tendencias represivas propias de la burocracia tienden a entrar en conflicto con los sectores intelectuales, cuya formación y nivel de cultura los hace más sensibles a los problemas de la democratización socialista. ¿Cuál es su concepto sobre esta apreciación?

- d) En el terreno legal, ¿existen definiciones aceptables del delito contrarrevolucionario y procedimientos adecuados para juzgarlo? (II, p. 4).

Como puede verse, a pesar de orientación teórica, las preguntas aludían implícitamente al conflicto de los intelectuales con las autoridades cubanas, y a la posibilidad de redefinir la práctica intelectual revolucionaria a partir del concepto de 'libertad de creación'. Los cuatro intelectuales consultados -Fernando Claudín (II, pp. 5-8), Carlos Franqui (II, pp. 9-10), Salvador Garmendia (II, pp. 11-12) y Freddy Muñoz (II, pp. 13-16)- mantuvieron posturas diferentes ante el problema e incluso uno de ellos, Salvador Garmendia, impugnó claramente las preguntas, tachándolas de equívocas y manipuladoras: "El tono burocrático de la encuesta se espesa hasta la repelencia..." (II, p. 12). Además de esa variedad de posicionamientos, que la revista no ocultó, había dos elementos muy significativos en ese debate.

En primer lugar, la voluntad de pasar de la inmediatez del caso práctico a una reflexión teórica sobre la relación entre el proceso revolucionario y el rol de los intelectuales. No había, por parte de la revista, voluntad de zanjar una crisis que, sin duda, había acarreado a sus integrantes una importante tensión con el campo cultural latinoamericano que, en muchos casos, había derivado a una ruptura definitiva con algunos círculos intelectuales de gran prestigio. Ello indica hasta qué punto la redacción de la revista entendía el conflicto entre Estado y libertad de creación como uno de los puntos críticos fundamentales que debía abordar el socialismo internacional.

En segundo lugar, el desplazamiento de la discusión hacia la esfera de la filosofía marxista implicaba, también, un despla-

zamiento en la naturaleza de sus actores: el prestigio de los nombres convocados se debía más a su activismo político marxista que a su creatividad artística, salvo en el caso especial de Garmendia. Esa apuesta por la especialización discursiva tenía su confirmación en los textos sobre literatura, los firmados por Juan Goytisolo (II, pp. 33-41) o Ángel Rama (II, pp. 41-47) y en una interesante recopilación de textos creativos -Blanco White (II, pp. 47-78), Severo Sarduy (II, pp. 89-99), Daniel Moyano (II, pp. 104-107), Carlos Barral (II, pp. 79-88)-. Esa disposición era, pues, coherente con la idea de establecer, en el interior de la revista, dos series diferenciadas, relacionadas pero no subordinadas, entre la literatura y la política. Los escritores hablaban de literatura y los politólogos y filósofos de política<sup>5</sup>.

Aunque este aspecto fuera primordial no se trataba, únicamente, de la organización del índice: a pesar de la especialización profesional y discursiva de sus colaboradores, casi todos ellos incidían en una idea fundamental, nuclear en la ideología literaria que, no sin contradicciones ni tensiones estaba contribuyendo a expandir y consolidar la revista *Libre* desde su mismo título: la necesidad de libertad y experimentación creativa como condición necesaria para el advenimiento de una verdadera transformación social. Si las intervenciones de Claudín y Franqui, en el dossier político, habían hecho hincapié en esa idea desde el punto de vista de la organización social, Juan Goytisolo

---

<sup>5</sup> Solo el texto de Carlos Fuentes sobre "La disyuntiva mexicana" (II, pp. 21-32) impugnaba, en el segundo número, esa dicotomía. En cualquier caso, su repaso de los efectos socio-culturales de los acontecimientos de 1968 incorporaba un importante arsenal de referencias literarias y culturales y su análisis se articulaba, en buena medida, sobre una serie de metáforas muy literaturizadas. Se trataba, sin duda, de un artículo político y sobre política, pero escrito en un tono muy diferente al de los desarrollos teóricos de los politólogos convocados en el mismo número.

lo reafirmaba desde el punto de vista del análisis literario, en su artículo 'La novela española contemporánea' (II, pp. 33-40):

Tanto la praxis de los formalistas rusos como el desenvolvimiento de la lingüística a partir de la publicación póstuma de los cursos de Ferdinand de Saussure nos enseña que las palabras no son los nombres dóciles de las cosas sino que forman una entidad autónoma, regida por sus propias leyes. (...) Cuando la vida entra en la literatura se convierte a su vez en literatura y hay que juzgarla como tal. Por eso, si hablamos de 'novela social española' y pretendemos juzgar el valor de sus frutos no por su relación con las restantes obras del género sino en la medida en que reflejan aspectos interesantes de la sociedad española contemporánea, esto, mediante un recurso a hecho heterogéneos al hecho estudiado, rompemos 'la jerarquía de valores de la estructura objeto de nuestro estudio' (II, p. 33).

En ese y otros textos críticos anidaba una ideología literaria muy definida y que separaba tajantemente el objeto de estudio 'literatura' del objeto de estudio 'política y sociedad'. No se trataba de negar las relaciones entre literatura y sociedad, ni entre literatura y política, sino de establecer que el hecho literario era, en sus propias características internas, una acción política, y que por ello la acción más radical que podía darse en el terreno literario era la experimentación consciente con los propios formantes de la escritura:

La literatura en tanto lenguaje, es siempre, entre otras muchas cosas, un hecho social, y aún aquel sector de ella caracterizado por el propósito de centrar la atención, no sobre lo designado, sino sobre el mismo signo mismo no puede prescindir totalmente de las funciones de representación, expresión y llamada inheren-

tes al lenguaje común. Pero conviene no perder de vista el axioma de Eikembaum cuando, oponiéndose a los abusos de la crítica histórica y sociológica, precisaba que 'el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que las distingue de cualquier otra materia' (Goytisolo II, p. 33).

En 1971, en pleno debate sobre la relación entre literatura, intelectual y revolución, las palabras de Goytisolo suponían una crítica directa y apenas solapada a las figuraciones del intelectual promovidas por los aparatos culturales cubanos y esgrimidas, en cierta medida, por la revista de *Casa de las Américas*. Constituía, pues, un intento explícito de disputar la hegemonía cultural a esta no tanto en el terreno puramente político como en el de la ideología literaria y la conceptualización del hecho literario y la función del intelectual.

### **Un cierre melancólico: *Libre* como metonimia del campo intelectual**

El tercer número de la revista, coordinado por Teodoro Petkoff y Adriano González León y correspondiente a los meses de marzo abril y mayo de 1972, ahondaba aún más en esta idea, a través de dos bloques principales, uno de literatura y otro de discusión política.

El bloque literario lo abría una entrevista de Plinio Apuleyo Mendoza a García Márquez, (III, pp. 4-15), que giraba casi exclusivamente sobre temas literarios y biográficos, influencias literarias y procesos de escritura. Casi al final, sin embargo, aparecía como problema el conflicto entre su adhesión al socialismo

y su actitud crítica con respecto a la Unión Soviética<sup>6</sup>, pero la entrevista no daba demasiado espacio a la problemática del rol del intelectual ni su relación con los aparatos revolucionarios, que había sido motivo de reflexión en los números anteriores. Le seguía una entrevista a Jorge Luis Borges (III, pp. 16-21) y un artículo de Freddy Téllez sobre “Lezama Lima o el juego de la escritura” (III, pp. 22-27). Lezama y Borges constituían, sin duda, ejemplos de escritura que, en el convulso contexto de 1972, suponían una apuesta declarada por una ideología literaria neovanguardista, muy alejada de los presupuestos culturales defendidos por los aparatos revolucionarios.

El bloque político lo constituían cuatro artículos sobre el proceso revolucionario-militar peruano (III, pp. 35-44 y 44-52), el neocolonialismo en Puerto Rico (III, pp. 53-70) y la renovación del marxismo en Venezuela (III, pp. 29-34). En ningún momento se aludía, pues, a la situación en Cuba, aunque sí indirectamente a la burocratización de los procesos revolucionarios. Efectivamente, el artículo de Pompeyo Márquez sobre el MAS se titulaba explícitamente “Del dogmatismo al marxismo crítico” (III, pp. 29-34) e incluía una reflexión pormenorizada sobre el dogmatismo del comunismo venezolano y la emergencia de dinámicas aperturistas en los partidos comunistas latinoamericanos. Se trataba de una lógica implícita presente desde el primer número de

---

<sup>6</sup> Contestaba García Márquez a una de las preguntas: “Lo que pasa es que esos trueques sin escrúpulos son apenas síntomas de un sistema que se parece cada vez menos al socialismo. Pero a pesar de eso yo sigo creyendo que el socialismo es una posibilidad para América Latina, y que hay que tener una militancia más activa. Yo intenté esa militancia en los comienzos de la revolución cubana, y trabajé con ella, como recuerdas, unos dos años, hasta que un conflicto transitorio me sacó por la ventana. Eso no alteró en nada mi solidaridad con Cuba, que es constante, comprensiva y no siempre fácil, pero me dejó convertido en un francotirador desperdigado e inofensivo” (III, p. 14).

*Libre*: la reflexión sobre los proyectos del MAS venezolano o la Unidad Popular chilena permitían llevar a cabo una crítica implícita de la burocratización y militarización cultural cubana sin tener que nombrarla directamente.

El cuarto y último número<sup>7</sup> seguía, en grandes líneas pero con una notable excepción, la lógica del tercero. Coordinado por Mario Vargas Llosa, contaba con tres grandes bloques de artículos. El primero, dedicado a la creación literaria, incluía textos inéditos de Bryce Echenique (IV, pp. 12-31), Fernando del Paso (IV, pp. 32-45) y Salvador Garmendia (IV, pp. 46-49). El segundo, dedicado a artículos ensayísticos, incorporaba una reflexión sobre el Inca Garcilaso (IV, pp. 51-57), sobre las Panteras Negras (58-62) y otra sobre la pornografía (IV, pp. 63-68). El tercero, un dossier sobre la liberación de la mujer (IV, pp. 79-112) en el que Rosana Rossanda, Susan Sontag, Marta Lynch, Françoise Giroud, Blanca Varela y Jean Franco respondían a un cuestionario de la revista. Ese dossier rompía con la lógica de la separación entre politólogos y escritores diseñada en los números anteriores, recurriendo a figuras públicas híbridas, prestigiosas en tanto escritoras y en tanto pensadoras.

Pero, sobre todo, el número se abría con una extensa entrevista a Jean-Paul Sartre (IV, pp. 3-11), una de las figuras faro en el panorama cultural de los sesenta y setenta y uno de los grandes referentes de la reflexión sobre el intelectual en la que la revista trataba de incidir. Su presencia era, sin duda, una vuelta al debate sobre la función del intelectual que había dominado el primer número pero que parecía haber desaparecido en el tercero, como fruto de las tensiones vividas por la revista. La entrevis-

---

<sup>7</sup> En la nómina de colaboradores de ese número ya no constaron Julio Cortázar ni Francisco Urondo, como resultado de las tensiones cada vez más evidentes entre el grupo de intelectuales que habían apoyado la creación de la revista.

ta a Sartre suponía, además, un conjunto de reflexiones de gran valor, algunas de las cuales entraban en franca contradicción con la línea de intervención defendida por la revista.

Por una parte, el Sartre del momento estaba profundamente desencantado del proceso soviético y denunciaba la burocratización del partido y del Estado y su profunda desconexión de las masas trabajadoras. Esa apreciación sintonizaba, sin duda, con la crítica a los partidos comunistas tradicionales que venía propugnando la revista desde su nacimiento. Pero por otra parte, y en cuanto a la función del intelectual, Sartre proponía lo siguiente:

En todo caso, el intelectual es un hombre del pueblo como cualquier otro. No tiene por qué aislarse. Debe estar movido por los mismos sentimientos que los demás. Si el número de alojamientos, por ejemplo, es insuficiente, no basta denunciar la política oficial; es mucho más interesante ocupar de hecho los departamentos vacíos. Hay, pues, formas de acción concretas en las que el intelectual puede participar. En el caso de los alojamientos que cito, puede promover las ocupaciones forzosas, permanecer en el sitio ocupado si hay riesgo de desalojo policial, etc... (IV, p. 9).

Ese planteamiento chocaba directamente con la reivindicación de las competencias específicas y profesionales del escritor que la revista había llevado a cabo desde el principio. Y buena parte del razonamiento de Sartre iba a ir en esa dirección:

Pienso que el intelectual revolucionario, en un país que ha hecho la revolución, puede, en un momento dado, hacer a favor de ella algo más útil que escribir novelas o poemas. Desde el punto de vista del revolucionario, el éxito de la revolución cuenta por encima de cualquier cosa. Un hombre que pueda decir: he contribuido a hacer una sociedad revolucionaria, tiene razón de estar



más satisfecho que aquel que ha escrito un buen poema. Son cosas completamente distintas, de acuerdo, pero de todos modos, en la medida en que lo real prima, es preciso ponerse ante todo a la disposición de la sociedad, lo que no excluye, naturalmente, el derecho a la crítica (IV, p. 9).

Como puede verse, la intervención de Sartre apuntaba en sentido diametralmente opuesto a la línea de argumentación que había sostenido la revista desde su creación y, de un modo indirecto, se alineaba con algunos de los planteamientos anti-autonomistas contra los que *Libre* estaba explícitamente luchando<sup>8</sup>.

La presencia en su último número de este texto revela, al menos, dos cosas. En primer lugar, que la experiencia de *Libre* tuvo lugar en un ambiente intelectual de lucha contra el dogmatismo y alimentado por una seria voluntad del diálogo que le llevaba, incluso, a integrar en sus páginas argumentos absolutamente contrarios a las tesis defendidas por la revista. En segundo lugar, que en el espacio tensional en el que se articuló la propuesta de *Libre*, las posiciones en el debate sobre el rol del intelectual eran móviles, sujetas a la coyuntura y muy difíciles de definir y que un mismo intelectual podía defender, en momentos

---

<sup>8</sup> En el tramo final de la entrevista y siguiendo esa línea de argumentación, Sartre se refería, requerido por sus entrevistadores, al caso Padilla: “Estoy demasiado lejos de los acontecimientos para darles un juicio definitivo. Tengo la impresión, sin embargo, de que ciertos hechos como el ‘affaire Padilla’ revelan un control de la cultura que no existía cuando yo estuve allí. Había una forma de auto-censura, de la cual se me hablaba, pero no esta especie de descomposición cultural que parece advertirse hoy, esto es, el que haya podido ocurrir una escena como la autocrítica de Padilla sin que la gente prorrumpiera en carcajadas” (IV: p. 10).

diferentes, posiciones casi opuestas de la relación entre el trabajo cultural y la práctica revolucionaria<sup>9</sup>.

Esa situación de tensión permanente y de creciente virulencia condicionó al proyecto de *Libre* desde el exterior, convirtiéndolo en blanco de críticas y de una importante presión, pero también desde el interior. Efectivamente, la conflicto de posiciones con respecto al rol del intelectual y, especialmente, con respecto a la política cultural cubana, convirtió a la redacción de la revista en un espacio de negociación continua que no solo acabó con las relaciones de amistad entre muchos de sus colaboradores sino con la posibilidad de articular un proyecto crítico y estético que pudiera disputar la hegemonía cultural de la izquierda a la revista *Casa de las Américas*. Explicó con amargura Goytisolo:

Los cuatro números que aparecieron (...) contienen sin duda creaciones y ensayos valiosos y encuestas y entrevistas ejemplares: pero, asimismo, textos y artículos fruto evidente de un compromiso cuya lectura actual me avergüenza. Dichos acomodados y parches resultarían a la postre inútiles (1986, p. 194).

La experiencia de aquellos meses de *Libre* me reveló así que el alto grado de conciencia artística de alguno de mis colegas no correspondía necesariamente con el de su rigor intelectual y moral (1986, p. 197).

---

<sup>9</sup> Era, sin duda, el caso de Sartre, que anteriormente se había convertido en el gran referente de la 'escritura comprometida' señalando que la palabra literaria era en sí un modo de acción y que, por tanto, la forma más eficaz de intervención cultural era la propia escritura literaria. Sin embargo, a finales de los sesenta había cuestionado sus propios postulados y puesto en cuestión la efectividad de la acción cultural en el contexto de la práctica revolucionaria.

Ese conflicto interno, que atravesó la historia de la revista de principio a fin, fue el que, en buena medida, determinó el fracaso del proyecto y el que unido a ciertas dificultades materiales, llevó al propio Goytisolo, a Plinio Apuleyo Mendoza y a Mario Vargas Llosa –quienes habían llevado la batuta del proyecto en los últimos números- a decidir su cierre tras la publicación de sus cuatro únicos números<sup>10</sup>. Pero más allá de las contingencias coyunturales a las que el proyecto se enfrentó, podemos leer su trayectoria como una condensación metonímica de buena parte de las tensiones que antenazaron al campo literario latinoamericano a finales de los sesenta y principios de los setenta. Y, claro, como una exploración de las condiciones de enunciabilidad crítica y estética en un momento de conflicto en torno a la figura, la función y el rol a desempeñar por los intelectuales y los actores culturales.

---

<sup>10</sup> Así lo explica Juan Goytisolo: “Las crecientes dificultades causadas por los gastos de impresión y envío a Hispanoamérica, la prohibición de venta en España y demás regímenes dictatoriales, el boicot cubano, las disensiones internas y nuestra manera artesanal y un tanto chapucera de llevar las cosas se agravaron a lo largo de 1972 hasta acabar con *Libre*. Las ofertas de ayuda económica que recibimos suponían el abandono de nuestra independencia y, de mutuo acuerdo, Vargas Llosa, Plinio y yo preferimos liquidar la revista. Después de casi dos años de esfuerzos, tensiones, discordias, éxitos fugaces y abundantes reveses, tuvimos que admitir con melancolía que nuestra ambiciosa aventura había sido un fracaso” (1986, p. 195).

**BIBLIOGRAFÍA:**

DONOSO, José (1998), *Historia personal del boom*. Madrid, Alfaguara.

FRANCO, Jean (2003), *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona, Lumen.

GILMAN, Claudia (2003), "Intelectuales 'libres' o intelectuales 'revolucionarios'. El caso de la revista *Libre*: política y cultura sobre un campo minado". En *Le discours culturel dans les revues-latino-américaines de 1970-1990. América. Cahiers du CRIC-CAL* 15-16, pp. 11-20.

Gilman, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, S.XXI.

GOYTISOLO, Juan (1986), "El gato negro de la rue de Bièvre" *Los reinos de Taifa*. Barcelona, Seix Barral, pp. 155-198.

MUDROVICIC, María Eugenia (1997), *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

PERIS BLANES, Jaume (2009), "La *Policrítica* de Cortázar: la autonomía de la literatura ante las exigencias de la revolución" *Hesperia: Anuario de filología hispánica* 12/ 2, pp. 89-105.

SARRIÀ BUIL, Aránzazu (2005), "*Libre* (1971-1972): más allá del exilio español" *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel* (Jean-Michel Desvois, ed) Burdeos, Université Michel de Montaigne, pp. 475-488.

VVAA (1990), *LIBRE. Revista de crítica literaria (1971-1972)*. Edición facsmilar. Madrid / Méjico, Ediciones Turner / El equilibrista.

## VIAJE REDONDO. POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA EN LA REVISTA VUELTA

Jorge Ortega

CETYS Universidad (México)

Constituida en 1976 y desaparecida en 1998, *Vuelta* fue a lo largo de sus veintidós años de rodadura un espacio de comunión de las literaturas románicas y en particular de la hispánica, consecuente con el origen del proyecto y la nacionalidad de su fundador, el poeta mexicano Octavio Paz. Así, tanto autores de América Latina como de España convergieron durante un par de décadas en las páginas de *Vuelta* y contribuyeron a estimular la conversación transatlántica en torno a los dilemas literarios e ideológicos de la modernidad. Al paso del tiempo habrán de incorporarse a su consejo de colaboradores poetas y narradores de lengua castellana de variado código postal, perfilando la vocación iberoamericana y cosmopolita que es uno de los rasgos ecuménicos de *Vuelta*. Debido seguramente a la filiación lírica de su principal guía, Paz, uno de los géneros privilegiados de la revista fue el de la poesía. De este modo, Luis Rosales, Carlos Barral, Felipe Benítez Reyes, Guillermo Carnero, José Carlos Cataño, Antonio Colinas, Rafael José Díaz, Aquilino Duque, Jaime Gil de Biedma, Pere Gimferrer, Juan Malpartida, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Esperanza Ortega, Juan Luis Panero, Jorge Rodríguez Padrón, Andrés Sánchez Robayna, Jenaro Talens, José Ángel Valente y José Miguel Ullán, entre otros, alimentaron en distintas proporciones el mapa de la poesía en español prefigurado en *Vuelta*. Esta comunicación se propone explorar las di-

menciones de esa aportación, no sin detenerse en la función de puente entre las sensibilidades peninsular y mexicana, donde las figuras de Ramón Xirau y Tomás Segovia, poetas de ambas orillas, representaron un papel destacado.

Desde mediados de los sesenta Octavio Paz había entrevistado la posibilidad de esta sociedad literaria de ultramar. En una carta dirigida al mencionado Segovia y firmada en Nueva Delhi en mayo de 1965 le confiesa: “Siempre soñé con una revista que uniese a unos cuantos escritores de lengua española y que fuese un ejemplo para mucha gente —un ejemplo de lealtad y fidelidad” (2008, pp. 47-48). En verdad la empresa no cristalizará sino hasta 1971, cuando Paz instituye *Plural*, órgano de arte, crítica y literatura financiado por el diario mexicano *Excélsior* a la sazón encabezado por el connotado periodista Julio Scherer. A la mitad del tramo hubo una tentativa por condensar ese anhelo editorial, la revista *Libre*, pasajero esfuerzo que aglutinó a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa, Severo Sarduy, Tomás Segovia y otros más. Por razones ideológicas —en concreto por la comprometida simpatía de algunos de esos nombres con el régimen castrista, que entonces protagonizaba el penoso episodio del “caso Padilla” — Octavio Paz interpone desde un principio distancia con *Libre* y por ello *Plural* encarna con mayor completud el primer avatar de la tribuna que el poeta avizoró con anterioridad para América Latina y el otro lado del mar, fundiendo aquellas latitudes hacia las cuales Paz venía tendiendo lazos de amistad y discusión en torno a la poesía, el análisis sociológico y político, la libertad creadora.

Así, para José María Espinasa “*Plural* fue una de las últimas revistas que intentó con éxito la circulación de nuevas propuestas entre los países de habla española” (2011, sección Literatura, ¶ 16), considerando que “[Octavio] Paz había manifestado

en varias ocasiones la necesidad de reconstruir la lengua como patria y reconectar a España con Latinoamérica, contacto interrumpido casi en su totalidad después de la guerra civil de 1936 y la dictadura de Franco” (2011, sección Literatura, ¶ 16). En efecto Paz quiso asistir lo que Espinasa denomina el “factor hispanoamericano”, pero esta inclinación estratégica de la visión paceana estaba más allá de lo estrictamente literario o humanístico y hallaba arraigo en la simiente vital de Paz: aparte de ser nieto de andaluces —“Mediasidonia y Cádiz son la tierra de mis abuelos maternos”, revela a Pere Gimferrer (1999, p. 63)—, viaja a España en 1937 y participa en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas celebrado en Valencia, una experiencia que a decir de Jorge Volpi le permite adoptar “una conciencia que lo llevará a tomar su propio rumbo” (2008, p. 20), el del espíritu combativo y la absoluta soberanía del genio poético, amén de otras variantes colectivas de albergar y defender la autodeterminación del pensador y del artista. No exagera Joan Brossa al apuntar, en el deceso de Octavio Paz, que se trataba de “una de las personas que entendía la tradición no como una herencia sino como una conquista” (1998, p. 16). Conquista de una lengua —habría que acentuar— y sus poderes imaginativos y socializadores. Tanto *Plural* como *Vuelta* aspiran a través de Paz a esos ideales humanos e intelectuales. La universalidad hispánica de *Vuelta* empieza a forjarse entonces desde los albores de las andanzas y los horizontes de su director.

Si bien el número 24 de *Plural* —octubre de 1973— se consagra al estado de la literatura española y es coordinado por Gimferrer y Julián Ríos, algunos de los antecedentes más remotos de las predilecciones ibéricas de Octavio Paz se remontan precisamente a la época de adhesión a la causa republicana y del exilio en México. Como lo ha señalado Volpi, “a la luz de los años quizá la experiencia más enriquecedora de la visita de Paz a España sea su contacto con los escritores españoles de su genera-

ción" (2008, p. 20). Apoyado en las investigaciones de Guillermo Sheridan y Anthony Stanton, Jorge Volpi alude al grupo de *Hora de España*: Manuel Altolaguirre, Juan Gil-Albert, Rafael Dieste, Ramón Gaya, Emilio Prados, Arturo Serrano Plaja, Antonio Sánchez Barbudo y María Zambrano, por evocar a unos cuantos que arriban a México como transterrados y colaboran en uno de tantos medios animados por Octavio Paz en su juventud, *Taller*, que confunda junto al poeta Efraín Huerta. A la par, de acuerdo con las indagaciones de Volpi en su artículo sobre el tema, al fin de "corresponder al entusiasmo que los españoles sienten hacia su obra, Paz le dedica un poema a Serrano Plaja, 'El Barco' y, ya en México, publica, en julio de 1938, una antología de la poesía española moderna titulada 'Voces de España. Homenaje a los poetas españoles en el segundo aniversario de su heroica lucha' (2008, p. 20). La selección aparece como suplemento en la revista *Letras de México* e incluye textos de Rafael Alberti, Antonio Aparicio, Altolaguirre, Luis Cernuda, Gil-Albert, Miguel Hernández, José Moreno Villa, Prados, Serrano Plaja. Más que un gesto de generosidad, la divulgación que Octavio Paz verifica de la poesía de la península es, como se aprecia, un resarcimiento de su memoria genealógica, una apuesta estética y un reflejo de su concepción integral del acervo lírico del idioma.

En esta tesitura, cabe invocar la pertinencia con la que Malva Flores ha reconocido el relieve que cobró en *Vuelta* la recepción crítica del bagaje poético iberoamericano, visto no como un santuario de herencias sino como una realidad cultural sujeta a la reinterpretación y el debate. Frente al supuesto aire conservador de las predilecciones del proyecto, Malva Flores alerta: "No deben desdeñarse, sin embargo, los valiosos afanes de la revista por hacer viva y visible la tradición" (2011, p. 112). Y añade: "Sin duda el motor que impulsó estos esfuerzos fue la convicción de Paz sobre el diálogo imperioso con nuestra historia literaria" (2011, p. 112). El canon al que Octavio Paz se remitía



no era sólo de índole nacional o continental; su estirpe descansaba en la poesía castellana toda sin distinción de comarcas o periodos. En una misiva a Pere Gimferrer en el ocaso de los sesenta aceptará que “tiene usted mucha razón en señalar mi relación con la tradición española. Siempre he afirmado que nuestra literatura es una, aunque se divida en dos vertientes (la europea y la americana)” (1999, p. 17). Faltaba todavía un lustro para el lanzamiento de *Plural* y un decenio para el de *Vuelta*, pero ya se divisa en tal perspectiva la dimensión unitaria y diversa de lo hispánico que auspiciarán los índices de esta segunda publicación. Al término de la misma carta, Paz recapitula: “A mí me parece indispensable la comunicación entre España y nosotros (también con Brasil y Portugal). Es lo que llamaría la política de supervivencia” (1999, p. 18). Octavio Paz está consciente de que incluso por motivos tácticos conviene que México y España, España y América, concurren para hacer perdurar una tradición lingüística que sea un punto de encuentro, una zona franca de congregación y discrepancia, una instancia para el intercambio dialéctico en pos de la continuidad de una cultura.

Dicho esto, la poesía española fue en virtud de las inquietudes y el temperamento de Paz un repertorio consustancial a la esencia internacionalista de *Vuelta*, principalmente a su fusión hispánica, aunque no provinciana. Por algo Mario Vargas Llosa comentó alguna vez que, dentro o fuera de México, la revista “ha sido una ventana magnífica de lo que ocurría en otras regiones culturales del mundo” (Perales, 1994), agregando que “tanto en *Plural* como *Vuelta* se ha traducido mucha poesía, ensayo, relatos del inglés, del francés y de otras lenguas, como el alemán y el italiano” (Perales, 1994). De hecho, hacia la década de los setenta Octavio Paz solicita a André Malraux interceder para conseguir en Francia el apoyo oportuno para materializar la empresa con la que sueña en la India, donde reside como embajador de México, según relata a Tomás Segovia: “*Sur* dio a conocer la literatura

européa de su tiempo, especialmente la francesa y la inglesa; ahora se trata de algo distinto: de hablar con los franceses y, en general, con los europeos” (2008, p. 146). Por ello uno de los propósitos centrales de Paz gestado en *Plural* y que detona plenamente en *Vuelta* es, como se lo dice a Gimferrer, “convertirla en un lugar de confluencia de los escritores latinoamericanos y españoles —no en el sentido de un museo de notabilidades sino en el de un espacio en el que se desplieguen las corrientes vivas, lo mismo en el campo de la poesía y la ficción que en el de la crítica literaria, artística, filosófica y política” (1999, p. 34). En resumen, Octavio Paz quiso ver en las letras románicas de la península no exclusivamente un ejercicio de recuperación de la tertulia inteligente con España tras la muerte de Franco sino también la puerta natural a Europa a expensas del pretexto más natural: la identidad idiomática y las concomitancias históricas compartidas por España y América Latina.

La ascendencia ibérica de Paz, su solidaridad y simpatía con la causa republicana y su reconocimiento en el acervo lírico castellano. Estos y otros aspectos de igual peso moral van a apuntalar la filiación panhispánica de *Vuelta* inmune a cualquier brote de casticismo, asumiendo en las variantes del común denominador que es la base dialectal los múltiples ángulos de mira para releer el pasado, descifrar el presente y tantear el futuro desde un faro único. No se equivoca Malva Flores al subrayar que “No sólo porque varios miembros de *Vuelta* fueron hijos del exilio español o porque Paz tuviera un contacto fraterno con muchos intelectuales de la península, sino porque la verdadera patria era la lengua, la literatura europea que tomó su lugar en los cimientos de la revista fue la española” (2011, p. 105). Y especifica: “A la hora de hacer este recuento, es necesario recordar la importancia de *Diálogos* —publicada por Ramón Xirau en El Colegio de México— para las dos últimas revistas de Octavio Paz, pues en su lectura podemos encontrar no sólo afinidades litera-

rias sino también una forma de escuchar el latido de la cultura” (2011, p. 105). Flores enfatiza que es “el propio Xirau quien desde el primer número de *Vuelta* estableció el sitio de la literatura española en la publicación, al reflexionar sobre la poesía de Emilio Prados” (2011, p. 105). Esos integrantes del proyecto a los que alude Malva Flores son José de la Colina, Tomás Segovia y Ramón Xirau, pero a partir de agosto de 1986 se incorporan al consejo de colaboración Jaime Gil de Biedma, Pere Gimferrer, Juan Goytisolo y José Miguel Ullán; posteriormente Antonio Deltoro y Gerardo Deniz, uno descendiente de refugiados y el otro nacido en Madrid y afincado con sus padres en México desde 1944.

La incursión de la poesía española en *Vuelta* se da, pues, al calor de estos antecedentes. Sucede por oleadas generacionales y de manera selectiva. No es la respuesta a una convocatoria abierta; el nuevo espacio conducido por Paz es en buena medida una reverberación de sus relaciones y preferencias y, como ahora en las opciones de las redes sociales, una posibilidad de participación tanto para sus amistades literarias como para las amistades de sus amistades. La afluencia de la poesía española a la revista se consume conforme los autores invitados por Paz se tornan a la vez una fuente confiable para atraer a cuentagotas otros colaboradores potenciales. Poniendo de lado a Tomás Segovia y Ramón Xirau, o a José de la Colina —niños o jóvenes del exilio republicano que acompañarán siempre a Octavio Paz a lo largo de la existencia de *Plural* y de *Vuelta*, secundados por José María Espinasa, Antonio Deltoro y Francisco Segovia, que vendrán después—, el primer poeta rigurosamente ibérico, o sea, radicado en España, que se incorpora a la reducida nómina peninsular de autores de *Vuelta* es Pere Gimferrer, editor de Paz en Seix Barral, amigo personal suyo y escritor afín a la poética del premio Nobel. Gimferrer será para Octavio Paz una especie de filtro de los contenidos españoles aparecidos en *Vuelta*, tal como sucedió antes en *Plural*. No obstante, irán sumándose paulatinamente a la

empresa poetas adicionales con los que el director entabla, al margen de Gimferrer, un vínculo literario, profesional o fraterno. Es el caso de Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral, a los que Paz envía saludos desde mediados de los sesenta en su comunicación epistolar con Pere Gimferrer.

Durante el lustro inicial de *Vuelta* destilan en su índice, además de Gimferrer, los poetas José Ángel Valente, Gil de Biedma, Andrés Sánchez Robayna y Barral. Es finales de los setenta, principios de los ochenta, y la poesía de la promoción ibérica de medio siglo es ya dueña de la madurez y del poco o mucho prestigio que posee en España y América. Predomina las voces de la designada escuela de Barcelona. Hay que englobar ahí a Juan Goytisolo, que exceptuando su condición de narrador y ensayista interviene sistemáticamente en la revista desde 1977, igual que Pere Gimferrer; de hecho, el asunto de las tempranas entregas de Goytisolo confirma la orientación de *Vuelta*, las preocupaciones de sus escritores y la naturaleza retroalimentaria de la publicación. Por ejemplo, el texto con que debuta Juan Goytisolo lleva por título "Marginalidad y disidencia: la nueva información revolucionaria", y luego, al correr del tiempo, reseñará libros de poesía de Gimferrer, José Miguel Ullán y Sánchez Robayna, quien aun más que Pere Gimferrer escapa del rango de edad de Barral, Gil de Biedma y Goytisolo. Son, por cierto, Gimferrer, Goytisolo y Sánchez Robayna los más asiduos colaboradores peninsulares de *Vuelta*; los siguen Juan Malpartida, José Ángel Valente y José Miguel Ullán. A la generación del medio siglo les sobrevendrán en la revista, en el primer lustro de los ochenta, Luis Rosales, Jorge Rodríguez Padrón, Aquilino Duque, Ullán y Juan Antonio Masoliver; y, en la segunda mitad de ese decenio, Malpartida, Juan Luis Panero y Guillermo Carnero. Ya en los noventa, el segmento terminal del proyecto, se incorporarán Antonio Colinas, Felipe Benítez, Rafael José Díaz, José Carlos Cataño, Esperanza Ortega y Jenaro Talens.

Hubo, como se ve, cinco promociones biológicas de la poesía española desembocando en *Vuelta*. Resumiendo, la del 36, con Luis Rosales; la del medio siglo y anexos, con Barral, Gil de Biedma, Valente, Aquilino Duque y Masoliver Ródenas; la de los Novísimos y coetáneos, con Gimferrer, Carnero, Ullán, Rodríguez Padrón, Colinas, Talens; la de los nacidos en los cincuenta, con Sánchez Robayna, Esperanza Ortega, Miguel Casado, José Carlos Cataño y Juan Malpartida; y, finalmente, la de los más jóvenes de la escena lírica de la España de los noventa, con Felipe Benítez, Jordi Doce y Rafael José Díaz. Sin embargo, en los últimos números el lector pudo acudir a recensiones sobre poemarios de Alfonso Alegre Heitzmann o Carlos Ortega, aparte de las novedades en el ramo comentadas por Miguel Casado, Jordi Doce o Rafael José Díaz. A excepción de Juan Goytisolo, Miguel Casado y Jordi Doce, todo este colectivo de poetas de varias generaciones compartió al menos un poema de su autoría en la revista, lo cual invita a deducir que en el transcurso de los veintidós años del itinerario de *Vuelta* habrá desde colaboradores circunstanciales de nacionalidad española hasta otros que destaquen por su consistencia. Entre los primeros cabe ubicar a Felipe Benítez, José Carlos Cataño, Esperanza Ortega, Jorge Rodríguez Padrón, Jenaro Talens, cuyo acercamiento o contribución a la revista fue apenas tangencial y casi azaroso, mientras que el del resto es producto de un trato sostenido, a juzgar por la regularidad de las entregas, desprendidas de una fructífera coyuntura y no de un compromiso puntual. También es verdad que hay los que llegan tarde, como Talens, que difunde en *Vuelta* siete breves poemas el mes que fallece Paz, abril de 1998, y, por ende, la temporada en que desaparece la revista.

Como sea, esta convergencia de voces de diferentes estratos generacionales embona hasta determinado punto con la expectativa que Octavio Paz guardaba sobre la necesidad del relevo generacional y el compás de apertura transcontinental de la

publicación. En 1989, al recapacitar acerca de su devenir en el contexto de Hispanoamérica, Paz enfatizó que “Otra idea importante es que han colaborado distintas generaciones, y cada vez en nuestra revista colabora gente más joven” (Perales, 1999-2000, p. 16). Y, ponderando el giro adoptado por *Vuelta* desde sus inicios en afán de ocupar un vacío en lo que a revistas literarias no condicionadas se refiere, recordaba que “Desde el siglo XVII ha habido una gran tradición de escritores hispanoamericanos, con el gran desprendimiento de la cultura española, de ilustrados españoles, de liberales argentinos” (Perales, 1999-2000, p. 16). Nuevamente Octavio Paz cerraba filas alrededor de la vocación sinfónica de *Vuelta* en cuanto a su rol integrador del pensamiento demócrata de los países hispanoparlantes, abarcando naturalmente a España, que ya a mediados de los sesenta, en el tercio conclusivo de la dictadura franquista, experimenta mutaciones positivas en el campo de la propagación de la literatura y la contracultura. Se afinan firmas editoras independientes que facilitan el tráfico de obras poéticas y narrativas en ambas orillas del Atlántico. La aparición en México de *Vuelta* en diciembre de 1976, a muy poco de haberse cumplido el aniversario luctuoso de Franco, viene a representar para la poesía española propalada en *Vuelta* un espacio de complicidad en la restauración de su visibilidad en la órbita hispana, situación de la que además se benefició la publicación, ya que así justificaba su denodado cosmopolitismo.

La principal observación inferida al revisar y cotejar los poemas que los escritores peninsulares divulgaron en *Vuelta* es que más allá de las diferencias formales, discursivas o actitudinales que mediaron entre sus respectivos textos puede estimarse la hegemonía de un estilo y de un gusto. Las entregas de Jaime Gil de Biedma, que nunca fueron poemas sino ensayos sobre el género lírico, encajan en los intereses temáticos de Octavio Paz. En su debut —septiembre de 1978— se ocupa de Luis Cernuda, de

quien Paz se encarga en *Cuadrivio*, de 1965. Asimismo, en su última contribución —octubre de 1993— José Ángel Valente cita y dilucida al poeta de *La realidad y el deseo* en la reproducción impresa de la conferencia “Poesía y exilio” ofrecida en El Colegio de México en el marco de un coloquio sobre poetas transterrados desarrollado ahí. Igualmente, la impresión de la edición crítica de *Arde el mar*, colección de poemas de Pere Gimferrer, asiduo colaborador de la revista, da pie —enero de 1996— a una aproximación panorámica de la obra del poeta catalán en un artículo signado por Juan Antonio Masoliver y titulado “Pere Gimferrer y el compejo de Rimbaud”. En esa semblanza literaria *Arde el mar* es el “libro que cambió el rumbo de la poesía española para incorporarla definitivamente a la modernidad” (1996, p. 54) y Gimferrer “uno de nuestros últimos humanistas” (1996, p. 54). En paralelo, aunque en la frecuencia del paratexto, Juan Malpartida, una de las voces ibéricas más cercanas a *Vuelta*, dedica su penúltimo poema en la revista —octubre de 1994— a otro de los grandes amigos y participantes de la casa: Andrés Sánchez Robayna.

Así pues, al margen de la semejanza de poéticas que involucrara la afluencia de autores españoles en *Vuelta*, todos parecen concentrarse en torno a la aglutinadora figura de Paz y participar con él de la ponderación del bagaje lírico occidental. En otra de sus colaboraciones —enero de 1985— Gil de Biedma discurre sobre sus deudas y avenencias con la poesía medieval y renacentista en castellano, catalán y provenzal en una disertación inspirada en el afable magisterio de Gabriel Ferrater. Como se entrevé con algo de suspicacia o apurando la especulación, la publicación sirve a los poetas ibéricos para legitimarse con el lector hispanoamericano a través de un medio de circulación de indiscutible reputación que se forja y sigue ampliamente en México y el resto de la América hispana. Pero hay que decir que se trata de la certificación latinoamericana de sólo una fracción, tendencia o grupo de la poesía española del momento. En la me-

dida que la revista extiende e introduce sus tentáculos en España, los poetas de la península que se muestran favorecidos con la franquicia de la curiosidad, la incumbencia o la disposición de Octavio Paz, alma de la publicación, adquieren simultáneamente una oportunidad excepcional para encarnar lo que para el caudillo que habitaba en Paz constituía la versión más lograda de la poesía contemporánea y emergente de aquél país. Dos movimientos: aprovechando la oscilación del péndulo, los poetas españoles de *Vuelta* se redescubren y revaloran en el vaivén intercontinental de la revista y, de este modo, se reivindicán frente a propios y ajenos de España y América.

*Vuelta* fue durante cuatro lustros una suerte de aduana de la poesía española conocida en México. No resulta desorbitado pensarlo. Debido a las habituales crisis económicas de los setenta, ochenta y noventa, contados eran los que podían cruzar el mar y abastecerse de las primicias de la estación en las estanterías de Barcelona, Madrid, Sevilla o Valencia. Para la generalidad *Vuelta* supuso el único balcón al pensamiento y la literatura extranjeros de actualidad. Y al revés. En la etapa de la transición democrática española *Vuelta* significó para algunos poetas de España un auténtico pulmón intelectual, como lo atestiguó Juan Malpartida en el vigésimo aniversario del proyecto: “la revista mexicana me sorprendía siempre por su rigurosidad, su cosmopolitismo nunca decorativo, su afán de búsqueda, su difícil alianza, nunca resuelta pero siempre presente, entre textos políticos, sociales y literarios. Finalmente pero en primer lugar, su decidida inclinación por la poesía” (1997, p. 50). Y advertía: “a pesar de su preocupación por temas mexicanos no es una revista anclada a una geografía” (1997, p. 50). Asimismo, al merecer *Vuelta* el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades en 1993, Pere Gimferrer emitió su juicio, no exento, claro está, de gratitud hacia la que en más de un sentido fungió como su universidad literaria: “tanto el *Plural* dirigido por Octa-



vio Paz como la posterior *Vuelta* [...] ha constituido en mi vida personal una presencia constante y en el ámbito general un espacio privilegiado de diálogo cultural interdisciplinar” (1993, p. 84). Y resolvía: “sólo comparable en mi opinión al representado en su día por la *Revista de Occidente* en la época de Ortega y Gasset o en el ámbito francés por la gran época de la ‘Nouvelle Revue Française’ (NRF)” (1993, p. 84). Situar *Vuelta* como sucesora de una renombrada estirpe de revistas literarias del Mediterráneo era sumarse, para mayores señas, a la canonización institucional de la poesía que ahí se editaba.

El selectivo trasiego de poetas españoles vivos a las páginas de *Vuelta* es indisoluble de los afectos estéticos de su capitán y el potencial que éste avizoró en determinados autores de la península como reforzadores de esas convicciones, por un lado, y, por el otro, como animadores de la poética de tintes formalistas, metafísicos, experimentales y culturalistas que congloba el programa poético de Octavio Paz. Esta sintonía de predilecciones y correlaciones entre la revista y los poetas de España se refleja en la crítica indirecta, y a veces directa, que se depara a la corriente adversa o al tipo de expresividad de planteamientos hipotéticamente opuestos a los que exalta el criterio poético de *Vuelta*. En su ensayo “Soledad, arrecife, estrella. Notas para discutir sobre la poesía española actual” —aparecido en marzo de 1995— Miguel Casado coloca el dedo en la llaga: “Reproducir acríticamente los modelos, ampararse en un repertorio de autoridad han sido gestos repetidos a lo largo de la historia y de ellos proceden el arte académico y la solicitud cortesana” (1995, p. 47). Y tras poner en duda la vigencia de ese ambiguo tradicionalismo que hizo escala en “la poesía social de los 50”, Casado explicita su examen: “La formación dialectal que hoy se conoce en España como *poesía de la experiencia* suma a las lacras habituales de todo *dialecto poético* otra heredada de su origen en la línea Campoamor-Cernuda-Otero-Biedma: tener su núcleo en el lenguaje nor-

mal de uso" (1995, p. 47). Y sentenciaba aclarando que "No es que sea imposible la escritura poética en el terreno del lenguaje de uso [...] Pero para alcanzarlo es preciso insertar en el lenguaje de uso una cuña crítica que lo escinde y separa de sí radicalmente, conciencia de la que participaba el propio Cernuda" (1995, p. 47). *Vuelta* inducía así, en voz de sus colaboradores ibéricos, el paradigma de casa, y su balance de la lírica peninsular de la actualidad lo efectuaba mediante las filias y fobias de aquéllos.

*Vuelta* se convierte eventualmente en una sede alterna de esa guerra fría que han venido alimentando desde la mitad de la anterior centuria las designadas poesía de la experiencia y del pensamiento. Es evidente que *Vuelta* se decanta por esta segunda y utiliza sus planas para que críticos y poetas de España, protagonistas o cómplices de esa pugna, diriman la cuestión valiéndose de la tribuna conferida por Octavio Paz, irrefutable partidario de la poesía del pensamiento. En un escrito a Gimferrer de 1966, un decenio antes del lanzamiento de la revista, el poeta mexicano le confía que "Creo, por ejemplo, que para usted el lenguaje no es algo dado —como ocurre con la mayoría de los poetas españoles— sino algo que debemos rehacer cada día. Algo que inventamos diariamente y que diariamente nos inventa" (1999, p. 13). Sin que lo sepa nadie más que el destinatario de la misiva, Paz anticipa la línea editorial de la publicación, la clase de texto poético con que se identifica y le concierne propagar. No es descabellado suponer que ciertos autores españoles congregados en *Vuelta* y convocados gradualmente por su director hasta articular un grupúsculo de poetas de primer orden —Gimferrer, Malpartida, Sánchez Robayna, Ullán— se hayan formado prácticamente con la consolidación de la revista. Otra comunicación que Paz remite a Gimferrer la primavera de 1967 esclarece todavía más, por la vía negativa, su percepción de las cosas: "Yo veo en la actual poesía española dos notas que no son modernas: el sentimentalismo y el didactismo —juicios sobre el mundo y expresio-

nes sentimentales” (1999, p. 20). Pero, para fortuna de su lector, *Vuelta* tensó el arco y en aras de la calidad literaria —territorio de la objetividad donde pueden conciliarse los antagonismos— difundió junto a José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna, Jenaro Talens, José Miguel Ullán o Rafael José Díaz voces divergentes como las de Jaime Gil de Biedma, Aquilino Duque, Juan Luis Panero, Luis Rosales, Guillermo Carnero y Felipe Benítez.

Como sea, el conjunto de poemas y prosa crítica sobre el género difundidos en *Vuelta* y firmados por los autores de la península reserva sus matices. Las entregas de Carlos Barral lo retratan un poeta equidistante a la vivencialidad y el intelectualismo, esquivo a las taxonomías, lo cual aplica también, al menos a efectos del material divulgado en *Vuelta*, para la poesía de Juan Antonio Masoliver, Pere Gimferrer, Juan Luis Panero y Guillermo Carnero, lo que sugiere reconocer la deliberada intención de la revista por captar y reflejar una visión poliédrica de la poesía iberoamericana, acorde con la idea de pluralidad, y, quizá lo más relevante desde la perspectiva de las individualidades, la de visualizar una curva evolutiva en la factura y el contenido de la creación poética de quienes registraron la más alta cantidad de colaboraciones, que son Gimferrer, Sánchez Robayna, Malpartida, Valente, Ullán y Masoliver Ródenas. La poesía de Gimferrer transita de una composición manierista vaciada en moldes clásicos o alusivos a ellos a un texto depurado de ademanes modernistas que deriva parcialmente en la solución neobarroca, ganando densidad semántica y aligerándose de masa verbal. La progresión de la poesía de Sánchez Robayna comporta un camino a la inversa: de la inquietud experimentalista que prescindía de la puntuación y se confiaba a los susurros del flujo de conciencia, el poeta canario habrá de pasar de una partitura evanescente, desprovista de cohesión formal y vigor expresivo, a un poema que va recuperando gravedad y volumen al condensar en

los patrones cultos del verso y de la estrofa, sólo que imprimiéndoles brevedad, frescura y ligereza.

El más radical de los escritores ibéricos que comparten su poesía en *Vuelta* es José Miguel Ullán. Esto en cuanto a su fidelidad a una apuesta enunciativa personalísima en la que conviven diversas interpretaciones encontradas del hecho poético, mismas que coinciden en un texto que se difracta hasta el hermetismo, postulando implícitamente la noción del poema tal un palimpsesto a imagen y semejanza de la incredulidad o el estupor de la mirada frente al fenómeno poetizado. Sin bordear lo ilegible, como en Ullán, los poetas Carlos Barral y Pere Gimferrer se acercan por instantes a esa zona cifrada a través de una dicción y un léxico volcados a eludir los hábitos coloquiales o preestablecidos a fin de afianzar la expresión poética en locuciones inesperadas, por forzadas que se antojen. Toda proporción guardada, José Ángel Valente, Antonio Colinas, Juan Malpartida, Jenaro Talens, José Carlos Cataño, Esperanza Ortega y Rafael José Díaz escriben desde el cuadrante de la atemporalidad, la estampa del recuerdo no fechado, la exploración interior, los páramos del silencio, la contemplación de la naturaleza y una efusión amorosa que aplica para formular la experiencia mística como la erótica. Pero el poeta que tal vez simboliza un punto de equilibrio de los vínculos de la poesía ibérica con *Vuelta* es Juan Luis Panero, quien residió en México, viajó por sus tierras y pudo comulgar de la estimación de Octavio Paz, que le imprime en el fondo editorial de la revista, en 1996, el poemario *La memoria y la piedra*, del cual escribió en *Vuelta* el crítico mexicano David Medina Portillo — febrero de 1997 — que “nada más alejado de la chata confianza, de la efusión tosca que confunde [...] emotividad por sentimentalismo, acierto poético por ‘sinceridad’” (1997, p. 43). Parecía que la polémica regresaba a las andadas. Sin embargo, antes de redondear su nota, Medina Portillo sopesa la contribución de la vertiente lírica peninsular que divulgaba *Vuelta* y saluda “en los

poemas de *La memoria y la piedra* a una de las voces que sostienen la vigencia, la salud de la actual poesía española” (1997, p. 43). El círculo se cerraba.

A la par de la difusión de poemas españoles en *Vuelta*, hay que recalcar una dinámica no menos reveladora de esta retroalimentación. Desde los números iniciales el comentario de las primicias transatlánticas fue una de las formas que asumió la simbiosis. La rutina se acentuó mientras se consolidaban los nexos con la península y crecía la nómina de poetas colaboradores de esta latitud. Los poetas de origen ibérico se implicaron tanto al ser reseñados por terceros de otra nacionalidad como por sus pares españoles. Si *Vuelta* incitó la recensión de los poemarios de los colaboradores de ultramar, lo llamativo es que hayan sido autores españoles los que reseñaran las novedades de su país. De igual manera, se dio que estos mismos poetas comentaran títulos mexicanos o extranjeros de otro idioma. Así, Rafael José Díaz reseñó *Vislumbres de la India* de Octavio Paz —enero de 1996—, *Siete días de ayer* de Claude Esteban —febrero de 1997—, *Escenarios* de José Emilio Pacheco y Vicente Rojo —abril de 1997—, y *Diálogo en la sombra* de Jordi Doce —julio de 1998—, quien a su vez comentó *Cartas desde el edén*, de Charles Tomlinson —junio de 1998— y *Hora rasante*, de Juan Malpartida —enero de 1998—, poeta que reseña la antología española *La nueva poesía (1975-1992)*, de Miguel García Posada —julio de 1996— y *El canon occidental*, de Harold Bloom —mayo de 1996. También, Miguel Casado comenta una reedición de *De fusilamientos*, de Julio Torri —noviembre de 1996— y el poemario *Lo excelso y lo raro*, de Carlos Ortega —marzo de 1998; y la crítica de *La mujer automática*, libro del mismo Casado, es redactada por Nilo Palenzuela —febrero de 1998. Las notas se incrementaron conforme *Vuelta* se aproximaba al desenlace y se deterioraba la salud de Paz. Los contactos se habían duplicado y la revista mantenía una comunicación

intergeneracional con la poesía española que proyectaba en México y Latinoamérica.

Entre las promociones restantes el hábito de la recensión entre poetas que demanda la conjunción de habilidades pensativas y creativas, una combinación no justamente abundosa o común entre las sensibilidades líricas pero sí afín al perfil escritural de Octavio Paz, se tiene que Andrés Sánchez Robayna reseñó *Graons* de Ramón Xirau —mayo de 1980—, *Breve antología de autores españoles* de Francisco Rico —noviembre de 1981—, mientras que el propio Sánchez Robayna era comentado por Juan Goytisolo con *Sobre una piedra extrema* —abril de 1996—, quien además reseña, de Pere Gimferrer, *L'espai desert* —agosto de 1977— y *Mascarada* —mayo de 1998—, y de José Miguel Ullán *Soldadesca* —octubre de 1979. Por su lado, Juan Antonio Masoliver comenta *Los viajes sin fin* de Juan Luis Panero —julio de 1993. Igualmente, próximo a la desaparición de la publicación David Medina Portillo reseña *Canto rodado* de Juan Malpartida —julio de 1996—, *Sombra y materia* de Alfonso Alegre Heitzmann e *Hilo solo* de Esperanza Ortega —septiembre de 1996—, y el ya referido *La memoria y la piedra* de Juan Luis Panero —febrero de 1997. Aparte se encuentran la crítica del venezolano Gustavo Guerrero a *La inminencia (Diarios 1980-1995)* de Andrés Sánchez Robayna —abril de 1997—, y ensayos de José Miguel Ullán sobre Severo Sarduy —abril de 1998—, de Victoria Combalía sobre Joan Brossa —julio de 1998— y un razonado obituario de Ángel Crespo signado por Sánchez Robayna —marzo de 1996. En fin, entrecruzamientos de una tierra y otra, lecturas de España en México y revisiones de Hispanoamérica desde la empatía ibérica, lecturas de España por España desde suelo americano. A este repertorio de datos sobre la recepción de *Vuelta* de un relevante episodio del acontecer poético de Iberoamérica hay que recordar, aunque fuera del ámbito poético, los comentarios de Juan Antonio Masoliver a la obra de Vicente Molina Foix, Javier Tomeo y Álvaro

Pombo, o los de Christopher Domínguez a la de Masoliver; o bien, las amenas, divertidas y sabias entregas de Fernando Arrabal y Fernando Savater que espolean los contenidos de la etapa terminal de la revista.

Para concluir, hay que repetir que si la magnitud del alcance de *Vuelta* descansa en su fomento de la poesía casi por completo en la influencia de Octavio Paz, artífice de la empresa, la fortuna que tuvo la lírica española contemporánea depende por lo tanto de los lazos humanos y literarios que los poetas de la península sostuvieron con el escritor mexicano. Más que un trato institucional, la presencia y conexión española nace y se conserva a partir de las simpatías y el provecho que Paz columbra y concreta con los autores de España, cultivadores de una poesía que el fundador de la publicación procuraba enaltecer y reforzar en función de las confluencias con su poética. En el fondo *Vuelta* fue un campo de lucha y un caballo de batalla en la contienda por la supremacía de un tipo de poesía, la identificada con la “literatura difícil” y de innumerables detractores y que un solventísimo cartel de autores —Adonis, Brodsky, Ensenzberger, Förzell— ampara y exculpa como una aristocracia del genio en el número de julio de 1992. No obstante, pervive también la dimensión romántica de esta sociedad ultramarina, ya que, como lo ha comprobado Malva Flores en su reciente estudio sobre la revista, “*Vuelta* reflexionó sobre las distintas manifestaciones literarias de la península y sus páginas fueron testimonio de la íntima relación que nos unía” (2011, pp. 105-106). Pero es necesario aclarar que la variedad de esas propuestas se verificaron en el contexto de la expectativa de Paz, que impuso un criterio que al curso del tiempo adquirió carácter canónico en México y quizás en España. Sea cual sea la causa de unos y de otros, luego de examinar la sólida red de vínculos hispánicos que entrañó la existencia de *Vuelta*, la teoría del retorno de los galeones, formulada por Max Henríquez Ureña en 1930 para encomiar la cobertura del moder-

nismo, es ahora la del boleto redondo en cualquier dirección. Desde México o España la revista *Vuelta* fue durante casi un cuarto de siglo un trayecto de ida y vuelta que traficaba con lo mejor de ambos mundos.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BROSSA, Joan (1998), "La tradición como una conquista", *Vuelta*, 259, p. 16.
- CASADO, Miguel (1995), "Soledad, arrecife, estrella. Notas para discutir sobre la poesía española actual", *Vuelta*, 220, pp. 47-51.
- ESPINASA, José María (2011), "Cuarenta años de Plural", *Milenio Diario* [edición del 29 de octubre], recuperado el 1 de septiembre de 2012, de <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9052680>
- FLORES, Malva (2011), *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GIMFERRER, Pere (1993), "Conciencia crítica", *Vuelta*, 198, p. 84.
- MALPARTIDA, Juan (1997), "A propósito de *Vuelta*", *Vuelta*, 243, pp. 50-51.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (1996), "Pere Gimferrer y el complejo de Rimbaud", *Vuelta*, 230, pp. 54-56.
- MEDINA PORTILLO, David (1997), "La memoria y la piedra", *Vuelta*, 243, pp. 42-43.



- PAZ, Octavio (1999), *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer*, México, Seix Barral.
- PAZ, Octavio (2008), *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PERALES, Jaime (1994), "Entrevista con Mario Vargas Llosa", *Estudios. Filosofía, historia, letras* [Instituto Tecnológico Autónomo de México], 38, pp. 7-17.
- PERALES, Jaime (1999-2000), "La pasión del colibrí. Entrevista con Octavio Paz", *Estudios. Filosofía, historia, letras* [Instituto Tecnológico Autónomo de México], 59, pp. 7-17.
- VOLPI, Jorge (2008), "Octavio Paz en Valencia", *Revista de la Universidad de México*, Nueva Época, 51, pp. 13-20.

## REVISTAS ITALIANAS DE TEMA HISPÁNICO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Patrizia Spinato Bruschi

C.N.R. – I.S.E.M. – Università degli Studi di Milano (Italia)

El tema elegido para el décimo congreso de la AEELH nos ha brindado la oportunidad para reflexionar sobre el papel de las revistas literarias de ámbito hispanoamericano y, al mismo tiempo, para sacar a la luz material que, a lo largo de pocos decenios, se había olvidado casi por completo. En el caso de Italia, por ejemplo, se ha podido documentar un interés hacia el área geográfica americana del que se habían perdido las huellas y que ayuda a contextualizar personajes y estructuras que sucesivamente adquirieron cierto renombre en el ámbito cultural.

Desde la empresa colombina sigue viva la curiosidad hacia el Nuevo Mundo: a lo largo de los siglos cambia la perspectiva, determinada por impulsos económicos, políticos o simplemente culturales, pero no disminuye el interés de Italia hacia América Latina; interés que a veces se expresa directamente, pero que otras veces pasa a través de las relaciones con España.

Damos a continuación una primera muestra de un mapa de los periódicos italianos que, en la primera mitad del siglo XX, centraron su actividad editorial en temas hispánicos generales y que permitieron a grupos y estudiosos especializarse para fun-

dar, sucesivamente, centros de estudios y revistas con vocaciones científicas más precisas.

La primera y más duradera manifestación de una específica atención italiana hacia el nuevo continente a través de revistas especializadas se presenta en 1905, cuando Pietro Carducci funda en Roma la *Rivista Latina*. Su director, a lo largo de muchos años, es Nello Carducci, mientras que Giosué Carducci aparece como "redattore capo responsabile". Los principios inspiradores de la revista, mensual, redactada en italiano y con contribuciones incluso en otros idiomas neolatinos, son el amor a la patria, la "absoluta" independencia, la defensa de los valores morales y espirituales de la latinidad. A lo largo de sesenta años de actividad<sup>1</sup>, la revista afirma los ideales de unidad en contraposición al materialismo ateo de otros países.

Las sesenta páginas que componen más o menos cada número se dedican, alternativamente, a varios países del área neolatina, desde Portugal hasta España, desde Rumanía hasta Argentina, Uruguay, México y Macao. Las temáticas también cambian mucho, aunque se aprecia cierto equilibrio en la elección de las contribuciones críticas, que subrayan los intercambios culturales entre Italia y el extranjero y van desde la historia (Carlos VII y la idea latina, España en el Mediterráneo, Simón Rodríguez, Juan de Zumárraga, Vasco de Gama) hasta la política (elogio del gobierno de Salazar, mensaje de Rafael Trujillo, elecciones de Andrés Martínez Trueba, Galo Plaza, Héctor Trujillo Molina, presentación de la biografía de Eva Perón), de la diplomacia (noticias desde los ambientes romanos, nombramientos, condecoraciones, carta constituyente de la organización de los Estados

---

<sup>1</sup> El último número del que tenemos noticias es el 1-2, enero-febrero de 1964.

Americanos) a la economía (ayuda económica argentina en la posguerra, potenciales de las naciones hispanoamericanas), de la religión (perfiles de grandes figuras del catolicismo, la semana santa en Málaga, los *Ejercicios* de Loyola, el Papa portugués, canonizaciones de religiosos hispanoamericanos) a la filosofía (entrevista a Fernando Nobre), del folclore («Miti e leggende dell'America Latina») a la música, de la historia del arte (Velázquez, Vázquez Díaz, Picasso, Goya, Orozco, Vicente Morelli, arte precolombino, museos brasileños, pintura argentina, ciudades italianas) al teatro, de la fotografía (obra de Arnold Hasenclever) al cine (obras de Luis César Amadori, festivales de cine). Tampoco faltan los retratos de los italianos que se distinguen en el extranjero, como el del ingeniero Cesare Cipolletti en la Argentina, de la cantante Lia Fede en Brasil, del pintor Isi Cori en Chile.

Por lo que atañe a la sección literaria, la revista se ocupa de difundir noticias tanto italianas como americanas y de sus interrelaciones, por ejemplo en los artículos de Mario Nati, «Giuseppe Ungaretti y el Brasil», de Aurelio Garobbio, «Alejandro Malaspina navegante del siglo XVIII» o de Manlio Miserocchi, «Pirandello en los Estados Unidos». Desde el área ibérica, cuenta con la colaboración de estudiosos como Ramón Menéndez Pidal, que trata de los «Viejos romances épicos» y de «El encanto del fragmentarismo en el romance», o Lorenzo de Otero, «Poesías de las flores»; estudios sobre Unamuno o sobre la poesía española de la posguerra o contemporánea; homenajes a Bécquer, a Azorín, a Ortega y Gasset, a Eugenio D'Ors, a Juan Ramón Jiménez, a Aura Montenegro; las traducciones italianas, por ejemplo del *Quijote*. Al mismo tiempo no se olvida el área americana: «La letteratura uruguayana nelle note letterarie italo-sudamericane di Radio Roma», la «Nota sobre la literatura uruguaya» de Delgado Robaina, la «Poesia brasileira em Italia apresentada por um poeta» de Duarte Montalegre, «Contributo allo studio del carattere argentino» de Beatriz Guido, «Una ojeada a la moderna poesía

latinoamericana» por Miserocchi, la poesía gauchesca, la poesía cubana, la poesía brasileña traducida en Italia. Del escritor argentino José Luis Muñoz Azpiri se publican «Un ricordo di Emilio Salgari» o «José Hernández e il “Martín Fierro”».

Raffaele Spinelli, entre los años cincuenta y sesenta, es el que principalmente se ocupa de individuar y trazar los perfiles de los literatos americanos, desde Rubén Darío y Guilherme de Almeida hasta Gabriela Mistral y Delmira Agustini, y al mismo tiempo de individuar la presencia italiana en España y en América, por ejemplo en «Unamuno y la literatura italiana moderna», «Antonio Gómez Restrepo y la poesía de Leopardi» o «La Arcadia italiana y la lírica brasileña de Setecientos». De mucho interés son sus artículos de conjunto sobre las principales publicaciones y manifestaciones culturales ítalo-sudamericanas relativas a cierto lapso temporal. Uno de los más interesantes se encuentra en el número del 11 de noviembre de 1952: «Manifestaciones culturales latinoamericanas en Italia»: aquí Spinelli se complace en afirmar que los conocimientos y el interés hacia América parecen en constante aumento en los círculos culturales, en los periódicos y entre los hombres de letras. Desde los micrófonos de la Radio Italiana o de Radio Roma, hasta las páginas de antologías y revistas, todo contribuye a dar relieve a las manifestaciones culturales de las nuevas tierras: en el ámbito cultural el autor cita la inclusión de escritores hispanoamericanos en las antologías de Errante y Mariano, de La Cúte; las primeras traducciones al italiano; revistas que se abren a América, como *La Fiera Letteraria*, *Ausonia*, *Letterature Moderne* o las recién nacidas *Quaderni Ibero-Americani* o *América Latina*. Spinelli cita también a los estudiosos que se distinguen en este contexto: Giuseppe Valentini, Gherardo Marone, Giovanni Maria Bertini (único “catedrático” mencionado), Orestes Macrí, Giuseppe Bellini, Francesco Saporì. De parecido interés es su artículo «Estudios y manifestaciones culturales ítalo-suramericanas en 1959», en el n. 1 de 1960, en que Spi-

nelli entrega datos concretos sobre las iniciativas editoriales – estudios científicos, periodismo, traducciones– y culturales de nuestra península.

Además de los artículos, hay varias secciones de cierto interés, como la que recoge unas breves noticias del mundo latino o el noticiero económico: cambios de gobierno, visitas oficiales, conmemoraciones, estrenos, competiciones deportivas son algunos de los tópicos tratados. Desde 1956 el noticiero económico y técnico ocupa las últimas páginas, amarillas, del fascículo: el del número 1-2 de 1963 se abre, por ejemplo, con cinco páginas dedicadas al Consejo Nacional de Investigaciones en Italia y a sus actividades, que en ese momento no incluían las humanidades. Cierra la revista una reseña bibliográfica y de la prensa, con las novedades editoriales de los distintos países: desde España, con Joaquín de Entrambasaguas, José María Sánchez Silva, Felipe González Ruiz, hasta Italia, con Guido Mancini o Giovanni Meo Zilio, Portugal, con Oliva Guerra o Reis Brasil, Perú, con Mario Fantin y Uruguay, con Julio Castro, Alfredo Ferrara de Paulos entre otros.

Se trata de una revista que, en consideración de la escasa comunicación que había por lo menos al principio de su actividad, permitía estar al tanto de los mayores acontecimientos del mundo latino. Es notable, además, el interés que se demuestra hacia las manifestaciones artísticas en general, y literarias de manera especial, aunque la ideología que lo anima a veces resulta demasiado evidente.

Otra tentativa de realizar una publicación periódica que refuerce las relaciones entre Italia y los países de habla española se concretiza en los últimos meses de la Primera Guerra Mundial en

la revista *Columbia. Rivista Italo-Spagnuola ed Italo-Ibero-Americana*, dirigida por Luigi Bacci y editada por la Società Editrice Dante Alighieri, di Albrighi, Segati & C., con sede en Milano-Roma-Napoli. La publicación empieza en junio de 1917 y es mensual hasta febrero de 1919, luego se anuncia que será quincenal, pero termina pronto su actividad (precisamente con el número 20-21 de febrero de 1919). El idioma en que se redacta es principalmente el italiano, sin embargo a menudo el texto aparece en dos columnas, para evidenciar la traducción, hecha por el Director de la revista.

En un momento de gran euforia imperialista, Italia sueña con oponerse a las potencias europeas del norte revitalizando, junto con el nacionalismo, las relaciones económicas y culturales con los países con los que ha compartido una gloriosa historia antigua y que heredaron directamente la cultura latina. En el primer número, se lanza una llamada para comerciantes, financieros, productores, intelectuales, literatos, políticos que quieren a la patria italiana y que creen que la madre de toda la gente latina merece que se invierta dinero en un programa de progreso nacional, es decir en *Columbia*. La revista se propone coordinar toda iniciativa técnica, económica, social, jurídica, política que quiera animar los sentimientos de solidaridad entre Italia, España y el "Occidente latino" hacia comunes ideales de civilización. Como se ve desde el principio, la cultura constituye sólo una parte del programa de los editores de la revista, sin embargo merece la pena, entre las muchas cuestiones abiertas, destacar los núcleos de interés artístico.

De vez en cuando se aprecian cambios en el título o en la gráfica: por ejemplo, a partir del primer número de 1918 el subtítulo se modifica en *Rivista italo-spagnuola e dell'America Latina*, con la siguiente explicación:

Sono tempi anormali questi che noi viviamo ed ogni azione morale e materiale della vita umana si svolge lenta e imbarazzata e, per questo, non ci è stato ancora possibile organare, come era nostro desiderio, tutti i servizi di corrispondenza dall'estero, vogliamo dire dai paesi colombiani di razza latina.

Siccome questo periodico continuerà a propugnare ed a patrocinare gl'interessi italo-spagnuoli e di quei paesi dell'America, le cui popolazioni han tratto origine da questa Roma gloriosissima, fin da questo numero, cambierà il sottotitolo esplicativo [...].

È un sottotitolo piú comprensivo e che piú e meglio conviene al programma che la Rivista continuerà a svolgere.

Abbiamo fede nell'ascensione morale e materiale di tutta la razza latina ed è obbligo nostro far di tutto per accreditare e cementare all'estero le virtù dei popoli discendenti da Roma<sup>2</sup>.

En la tapa se reproduce una efigie de Cristóbal Colón entre dos figuras femeninas de corte clásico, y, abajo, el título, la dirección y la sede de la revista; hasta mayo, todos los números presentan la misma gráfica, sólo cambia el color de la tinta de la impresión (rojo, azul, morado...). Desde el número doble 6-7, de junio-julio de 1918, la gráfica de la cubierta se vuelve más escueta: el título, *Columbia*, adquiere más importancia, mientras se reduce el formato del subtítulo; siguen el nombre del director y, abajo, los de los colaboradores, el precio y un pequeño medallón con la imagen de Dante Alighieri y el lema de la editorial: «Che solo amore e luce ha per confine». En el número de agosto se

---

<sup>2</sup> «"Columbia" all'inizio del suo secondo anno», *Columbia*: 1, 15 Gennaio 1918, p. 1.



introducen más innovaciones: se vuelve a dar importancia al subtítulo y, en lugar de los colaboradores, se añade el índice del número; al mismo tiempo desaparece la indicación del precio y se evidencia la introducción de una segunda editorial, la Casa Tipografico-editrice S. Lapi, de Città di Castello, y, al fondo de la página, una inserción publicitaria que permanecerá hasta el final del año en cuestión.

En general se trata de fascículos de unas veinte páginas, que se abren con un editorial sobre los temas de actualidad o que se consideran de mayor relieve: señalo, por ejemplo, los dedicados a la influencia europea en el desarrollo de los estados hispanoamericanos, o los que tratan de la posible colaboración con la Casa de América de Barcelona y de los contactos con su director de entonces, del que se habla en términos muy elogiosos:

La CASA DI AMERICA, della quale è direttore generale l'amico carissimo Rafaele Vehíls, uomo pieno d'intelligenza, di attività e che ha un raro sentimento pratico degli affari e che viaggiò per tutte le Repubbliche Ibero-Americane allo scopo di preparare e di condurre a termine un organico programma commerciale ed industriale, si propone di lavorare in modo che la Spagna possa estendere le sue industrie ed i suoi commerci oltre l'Oceano, ma tutto ciò la Spagna non potrà fare da sola. Il Vehíls vagheggia una unione economica italo-spagnuola, una coordinazione di programmi d'azione: promuovere assemblee, congressi, conferenze, viaggi, missioni, esposizioni; stabilire premi e concorsi; promuovere, favorire e proteggere, insomma, tutte quelle pratiche ed utili iniziative che tendano a cementare sempre piú le antiche colonie spagnuole con la vecchia madre

patria e con l'Italia, dalla quale hanno tratto origine tutti i popoli di razza latina<sup>3</sup>.

El editorial del n. 9 de 1918 reproduce una carta al director de parte de Bernardo Sanvisenti, profesor de lengua y literatura española en la R. Academia Científica Literaria de Milán; él recupera la noticia de la fundación de una Sociedad anglo-española para sugerir a Luigi Bacci la misma estrategia cultural adoptada por los ingleses. En efecto, existiendo incluso en Italia hispanistas ilustres y apreciados en el extranjero, propone tomar en mayor cuenta estas personalidades para fomentar las relaciones entre Italia y España a través de mejores comunicaciones, intercambios turísticos y, sobre todo, el estudio del castellano en las escuelas italianas. Sanvisenti es un precursor, puesto que tiene plena conciencia de problemas que se superarán casi un siglo después, con el auge de los cursos de lenguas y literaturas ibérica e iberoamericana en los años Noventa del siglo pasado:

Da noi le cattedre di spagnuolo sono troppo poche; della facoltà di lettere una sola ha la cattedra di lingua e letteratura spagnola; lo spagnuolo non è ancora entrato in tutte le facoltà commerciali; né, comunque, ha valutazione pari alla sua importanza; nemmeno lo si insegna in tutte le medie di commercio! [...] Qualche cattedra in piú, nelle facoltà di filologia moderna, di lingua e letteratura spagnola, gioverebbe a diffondere nel paese una conoscenza piú soda di quella meravigliosa letteratura e quindi a penetrare meglio l'anima singolare di quel popolo [...]. Quando uno dice di saper lo spagnuolo lo sappia per davvero, e chi se ne vale se ne valga con piena coscienza. Avremo raggiunto, con la conoscenza perfetta di essa lingua, il primo

---

<sup>3</sup> «La Casa d'America. Associazione Internazionale Ibero-Americana in Barcellona», *Columbia*: 4, 15 Aprile 1918, p. 1.

obbiettivo, per arrivare poi alla maggior mèta, cioè, a poterci, italiani e spagnoli, conoscere sempre piú e sempre meglio<sup>4</sup>.

En otros números se propone la lectura de los textos resultados de un «referendum Italo-Spagnuolo e Italo-Ispano-Americano», en acuerdo con la *Publicidad* de Barcelona, en torno a la importancia de las relaciones entre Italia y el mundo hispánico: «En España y en la América latina se aprenderá con satisfacción lo que han escrito, en esta solemne hora histórica, nuestros hombres más eminentes sobre las relaciones que median y han de mediar siempre más íntimas y cordiales entre Italia y España y esos pueblos lejanos, que de Roma han traído su origen»<sup>5</sup>. Envían su contribución, a este propósito, ministros, senadores, embajadores, catedráticos, profesores, periodistas, industriales italianos y extranjeros: Francesco Nitti, Luigi Fera, Luigi Dari, Ettore Sacchi, Piero Foscari, Elio Morpurgo, Cesare Rossi, Rodolfo Nervo, Venceslao de Villaurrutia, Prospero Colonna, Errico Valperga Di San Martino, Carlo Francesco Gabba, Guglielmo Marconi, Guido Mazzoni, Teofilo Rossi, Giulio Alessio, Ernesto Artom, Ettore Ciccotti, Giuseppe Sanarelli, Carlo Formichi, Eugenio Mele, Gennaro Mondani, Pio Rajna, Vittorio Rossi, Bernardo Sanvisenti, Luigi Sorrento, Rafael María de Labra, Eduardo Sanz Escartín, Rafael Altamira, los hermanos Álvarez Quinterno y muchos más.

Siguen al editorial artículos sobre distintas temáticas y perspectivas: bélica (perfiles elogiosos de soldados y marinos, lista de préstamos para llevar adelante la guerra, balances morales, la posición de Alfonso XIII); económica (mapa de los yaci-

---

<sup>4</sup> Sanvisenti, Bernardo, «Per l'insegnamento della lingua spagnuola in Italia», *Columbia*: 9, 15 Settembre 1918, pp. 1-2.

<sup>5</sup> «Nuestro Referendum», *Columbia*: 6-7, 15 Giugno – 15 Luglio 1918, p. 1.

mientos mineros españoles e hispanoamericanos, sugerencias de los lectores para organizar la economía posbélica italiana, datos de la Cámara de Comercio de Roma para la preparación industrial de la posguerra, síntesis numérica de los efectos de la guerra europea en la actividad comercial entre Estados Unidos y América Latina, metodología estadística, proyectos de acuerdos comerciales con los países hispanoamericanos); política (reseñas de ensayos sobre personalidades como Antonio Maura), social (Federación de las Asociaciones italianas en la Argentina), geográfica (las islas del Caribe, Argentina); religiosa (opinión de la Iglesia sobre la guerra); artística (el arte en Toledo, la obra de Ignacio Zuloaga, Giovanni Nicolini, etc.). A nivel más estrictamente literario, la revista cuenta con colaboraciones de España, a veces directamente, otras a través del acuerdo con *La Publicidad* de Barcelona: Andrea Torres Ruiz, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, colabora con el texto «Sócrates y Protágoras»; Francisco A. De Icaza con el ensayo «Le donne e Lope de Vega»; de Miguel de Unamuno se traduce «La pazza e il bello»; Leopoldo Zaccagnini trata de «Il Premio “Nobel” al Belgio secondo il pensiero dello spagnuolo Alomar»; Ramiro de Maeztu habla de «La influencia del Quijote sobre el alma española».

En el número 8 de 1918 se anuncia otra novedad para el número sucesivo: una reseña de las publicaciones italianas y extranjeras más interesantes sobre España y América Latina:

La rubrica si propone di segnalare quanto di piú importante viene pubblicato nella stampa [...] sulla vita industriale, economica, intellettuale della Spagna e dei grandi paesi latini dell'America del Sud. Piú che un riassunto di articoli che potrebbe apparire forse talvolta troppo schematico e scolorito –la nostra Rassegna vorrà essere– attraverso le varie voci della stampa un largo e preciso notiziario: un organo di segnalazione,

un punto di riferimento, una cronaca di vita, quanto piú completa possibile. [...] È nostro proposito di nulla trascurare perché la nostra «Rivista» diventi un centro di raccolta, di propulsioni e di attività, per tutto quanto si riferisce ai rapporti fra il nostro Paese, la Spagna e i paesi latini d'oltreoceano<sup>6</sup>.

Por el mismo motivo, se da noticia con un poco de amargura, un par de páginas más adelante, de la fundación de un Comitato Sud-Americano en Roma. Se subraya que, existiendo ya un Comitato Italo-Spagnuolo en Roma y otro en Madrid, además de la revista *Columbia*, no hacía falta fundar otro grupo con las mismas finalidades: «Plaudiremo sempre a tutte quelle iniziative che tendono a cementare le relazioni fra i popoli italo-latino-americani, ma quello che ci preoccupa è il timore che possano disperdersi tante energie, tante forze attive e fattive convergenti poi ad uno stesso scopo»<sup>7</sup>.

Las notas bibliográficas completan los números: al comienzo de la sección se encuentran unas reseñas de revistas, como *L'intesa intellettuale*, y de libros seleccionados por su interés, como las obras de estudiosos y artistas cuales Rafael Altamira, Palacio Valdés, y traducciones de clásicos españoles, como Cervantes. Más breves y escuetas son las noticias que se encuentran bajo el subtítulo «Attraverso le Repubbliche ispano-americane», y que quieren informar acerca de la vida industrial, comercial, científica, artística y política de cada una de dichas repúblicas. En general se trata de informaciones destinadas a potenciales acuerdos comerciales, sin embargo no faltan breves notas de carácter cultural: se informa sobre estudios científicos, venta de colecciones raras, sugerencias de tipo lingüístico (valga como ejemplo la del

---

<sup>6</sup> *Columbia*: 8, 15 Agosto 1918, p. 8.

<sup>7</sup> «Il Comitato Sud-Americano in Roma», *Columbia*: 8, 15 Agosto 1918, p. 10.

n. 8, 1918, p. 15, en la que se da noticia de la propuesta de modificar la ortografía de *Nicaragua* en *Nicarahua* para ajustarse a la etimología indígena original).

Cierran los fascículos algunas páginas azules con los anuncios publicitarios de enotecas, productores de aceite, talleres mecánicos, bancos, compañías de seguros, casas de importación y exportación, oficinas de abogados, representantes, italianos (la mayoría) o españoles.

Termina de repente, en 1919, una revista animada por altos ideales y, sobre todo, por la iluminada iniciativa del fundador y director, Luigi Bacci.

En marzo de 1939, en pleno régimen fascista, se estrena otra revista: *Imperio. Fe y obras*, editada en Roma por la Tipografía F. Centenari. Figuran como recopiladores Héctor Bernardo, E. Figuerola, Felipe Sánchez Villaseñor y Nino Serventi, este último, periodista, incluso como director responsable; administrador es Arturo Pierantoni y la sede queda en via Torlonia 35. La revista cuenta también con tres agencias, indicativas de los intereses y de las relaciones que se quieren establecer con el extranjero: una en la Argentina, a través del Sr. Enrique M. Lagos de Buenos Aires; una para «España y Portugal», bajo el nombre mismo de la revista, estratégicamente en Sevilla; otra en México, por medio del Sr. Juan Landerreche, en el Departamento Federal. La periodicidad no resulta declarada, sin embargo la revista se puede considerar clausurada en enero de 1940, con la salida del suplemento mensual *Revista latina*, editado en Roma por el Istituto Grafico Tiberino.

Como queda explicitado al principio del primer número, que cuenta con 132 páginas, el título de la revista, *Imperio*, signi-

fica el «Abrazo cordial de hermanos. Comunión en una Fe. Justicia temporal de los reinos. Afán de anchura dilatada para el empuje de las caballerías. Más allá de las tierras y de las montañas y de los mares, el Imperio crea la unidad en la variedad de lo múltiple»<sup>8</sup>. Al mismo tiempo la sede, Roma, simboliza el Imperio y «realiza en el tiempo el ideal ansiado. Pero es España quien transporta a Roma –Cruz y Espada– en tres naves frágiles para la aventura sublime de la Conquista»<sup>9</sup>. Finalidad de la publicación es entonces «hermanar en una comunidad de ideal hispano [...] las juventudes de las Españas todas»<sup>10</sup> y se ubica «en Roma como en su centro y mirador, para emprender la gran aventura. De Roma, la fuerza de la unidad. De España, la universalidad. Y de la juventud, el impulso y seguridad de la victoria»<sup>11</sup>. No falta tampoco una explicación del lema que subtitula la revista y que hace hincapié en la literatura, en la religiosidad y en la historia hispánica:

FE Y OBRAS. Lema y cántico. Arma y baluarte y camino y fin de IMPERIO. Sentido del siglo XVI hispánico. *Acudamos a lo eterno y obrar bien es lo que importa* calderonianos; *obras son amores*, teresiano; *vida-milicia* de Loyola, y *dar la existencia por la esencia*, de José Antonio.

La Hispanidad –IMPERIO– es esencia expresiva de este concepto de Misión y Vida del hombre y de los pueblos. En las Navas de Tolosa, en la lucha secular contra las herejías gálicas, en 1492, en Trento, en Lepanto, contra la Reforma, contra Napoleón y contra el Komintern.

---

<sup>8</sup> *Imperio*: 1, marzo 1939, p. 7.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

Esta Revista –IMPERIO–, abierta de par en par a la juventud de todas las Españas, enarbola, después de tantos años de afrentas y olvido, nuestra vieja y gloriosísima bandera de la Unidad y Catolicidad, contra todas las banderías de las Ginebras, de las Luces, de las Albiones y de las Internacionales, por nuestra Fe y por nuestras Obras<sup>12</sup>.

Una sección introductoria y sin firma, titulada «Voces que llaman a Hispania», evoca los nombres de los descubridores, conquistadores, soldados, marinos, misioneros, religiosos, juristas, políticos italianos, españoles, portugueses, iberoamericanos que, a lo largo de los siglos, contribuyeron a ensanchar las fronteras de la *hispanidad* y a difundir su cultura, sus principios, su religión. Un «coro de siete voces, sobre un fondo magnífico de castillos y catedrales y acueductos y hospitales y escuelas»<sup>13</sup>, recordando las obras materiales de los europeos en América, exhorta a los jóvenes a meditar la historia, a fortalecerse, a reaccionar contra las naciones anti-hispánicas, «contra los cobardes, los tibios, los pesimistas comodones y burgueses, los traidores y los hipócritas»<sup>14</sup> para volver a afirmar los valores del Imperio hispánico.

En la página 11 se evidencia el núcleo inspirador de la revista, con una sección de cuatro artículos. El primero se titula «Trabajo y honor», escrito por Eugenio Montes, que desde España recorre la historia sagrada y profana de una cultura considerada desde un punto de vista idealizado y muy tradicional: el pasado se contrapone a un presente corrupto, individualista, egoísta, una «civilización desalmada del capitalismo protestan-

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibi*, p. 9.

<sup>14</sup> *Ibidem*.



te»<sup>15</sup> que promete falsas utopías y deshace los vínculos sociales, atribuyendo excesiva importancia a la política. Con la industrialización masiva llega la ambición del ocio y del poder, la concupiscencia del instinto, el trabajo sin ganas, el odio hacia los dueños. Montes afirma, en cambio, los valores de la unidad nacional, el amor por la patria, la afición [**afición**] al trabajo, el sentido de la responsabilidad personal, en un mundo calderoniano de cruzada y misión.

En el segundo artículo, Alfonso Junco, desde México, propone «Inquisición y progreso. Una sabrosa página de Valera». El punto de partida está constituido por el lugar común que ve la Inquisición española como causa de la postración y de la decadencia de España: Junco trata de enfocar racionalmente el problema ofreciendo cuatro observaciones que deberían convencer al lector por sí solas. Sin embargo, para dar mayor fuerza al asunto, cita a Juan Valera quien, en el discurso de recepción en la Academia Española de Gaspar Núñez de Arce, en 1876, analiza la cuestión de manera ejemplar, «con una anchura de espíritu, una seguridad de conocimiento y una claridad de lengua que dan gozo»<sup>16</sup>.

El tercer ensayo, «Bajo el signo de Imperio. Francia, Portugal e Italia en la España romana», está dedicado a Carlos Bossi. Quien lo firma, desde España, es Juan Antonio de Esvernal. El largo artículo está dividido en cuatro secciones: un preámbulo, en el que el autor cita las declaraciones de un caudillo italiano, un soldado español y un hispanista portugués que, en momentos y lugares distintos, prometen la ayuda militar de sus respectivos pueblos en nombre de la «grandeza imperial»<sup>17</sup> que los acomuna. Más allá de la propaganda, de la demagogia, de la retórica del

---

<sup>15</sup> *Ibi*, p. 15.

<sup>16</sup> *Ibi*, p. 25.

<sup>17</sup> *Ibi*, p. 33.

régimen, se aprecian juicios sobre dinámicas que, casi ochenta años después, siguen iguales: véanse, por ejemplo, las acusaciones contra los franceses quienes, en nombre de una religión y de un respeto que hace tiempo encontraron su ocaso en Francia, siguen ayudando a individuos y naciones que no merecen amparo, y esto a menudo en contra de las leyes de países “hermanos”, como España o Italia. De Portugal y de Italia se recuerdan las fuertes relaciones culturales y los momentos históricos que los acomodaron con España y sobre los que hace hincapié el llamamiento de la hermandad católica hispana.

Fernando Robles, desde México, cierra la sección de las contribuciones críticas con su «Panorama histórico de México». Robles ve México, y toda la América hispana, como el «fruto de un ideal místico, auténticamente cristiano, rotundamente católico»<sup>18</sup> y trata de defender su historia contra las difamaciones y la hipocresía del extranjero (Francia, Inglaterra, Estados Unidos) que alentó y facilitó la emancipación de Hispanoamérica para tratar de integrarla de manera alevosa en su sistema económico y cultural. Al estallar la guerra civil, y luego la revolución, los yanquis, que habían creado las disensiones internas, amamantaron el caos fratricida de los territorios mexicanos, como subraya el autor con amargura: «Los enemigos de la hispanidad rieron a tambor batiente. Ya estaba preparada la celada. En la primera ocasión nos quitaron más de la mitad de nuestro territorio. Nosotros, entretanto, nos rompíamos la cabeza jugando a federales y centralistas»<sup>19</sup>. Robles menciona nombres, fechas y documentos que, en su opinión, ilusionaron en una fecha demasiado temprana al pueblo mexicano, que necesitaba consolidar su historia, su cultura, su economía antes de entregar sus riquezas a Norteamérica.

---

<sup>18</sup> *Ibi*, p. 56.

<sup>19</sup> *Ibi*, p. 62.

Sigue una sección poética con tres sonetos, de Dionisio Ridruejo desde España («A Roma en su resurrección»), Francisco Luis Bernárdez («Soneto») y Leopoldo Marechal («De la inmutable primavera») desde Argentina, que cantan la naturaleza, el tiempo, el amor, la muerte. En la sección llamada «Calendario imperial» se recogen documentos de interés para la “historia imperial” que acompañan al lector desde noviembre hasta marzo: un «Mensaje de gratitud» del español José de Yanguas Mesía para las primeras naciones que reconocieron a Franco, El Salvador y Guatemala, entre el 6 y el 8 de noviembre de 1936; el pasaje del Evangelio de San Lucas, en latín, que trata de la nati- vidad del Señor; un párrafo del testamento de Carlos I, con fecha 19 de enero de 1548, donde recomienda a Felipe II tener mucho cuidado en las relaciones internacionales, sobre todo con Francia e Inglaterra; E. Figuerola desde España recuerda la fiesta del estudiante caído, proclamada por Franco a partir del 9 de febrero de 1934 tras la muerte de Matías Montero; finalmente, a través de las palabras de Hernán Cortés, se recuerda el 21 de marzo de 1519, fecha de la fundación de Veracruz, primera ciudad del continente americano.

La sección de «Notas» sólo presenta una contribución de Eduardo Marquina, «De la epopeya del Alcázar», celebrando el asedio al alcázar de Toledo, defendido por Moscardó y liberado por Varela, mientras más interesantes por el contexto extraeuro- peo son las «Señales». Desde Tanger Adriano del Valle refiere una entrevista con Valle-Inclán en la Academia de España en Roma; luego informa acerca de la restauración de la colegiata de Caspe y hay debate sobre las diferentes posturas políticas en la guerra española. En Buenos Aires se han celebrado una misa en sufragio de Ramiro de Maeztu y un acto en homenaje del médico Quirno Lavalle; se ha entregado a Ernesto Palacio la medalla de la Sociedad Cultural Española y en su discurso de aceptación deja sentado que se considera independiente de ciertas modas

retóricas de hispanoamericanismo político; sin embargo cree en la idea de una comunidad hispánica espiritual. En Cuba se publica una entrevista al general Franco, mientras en Chile el Círculo de Estudios Hispánicos, recién fundado, apoya los ideales de restauración de los valores de la Hispanidad. Numerosísimas son, por supuesto, las noticias desde España: entre la abundante propaganda franquista, se da noticia de los intelectuales hispanoamericanos que en ese momento están realizando estudios en la península —Raúl Porras y Barrenechea, catedrático de la Universidad de Lima, por ejemplo, está investigando acerca de Pizarro en el Archivo de Indias—, de las impresiones de la gira de los maestros, de vuelta de un viaje a Italia, de las nuevas revistas que aparecen —como los *Anales de la Universidad Hispalense*—, de las opiniones de los intelectuales hispanoamericanos, como Vasconcelos, acerca de la ingerencia estadounidense, de las iniciativas culturales extranjeras, como la Exposición transportable del Libro italiano a España o del Congreso Iberoamericano de estudiantes católicos.

No faltan tampoco noticias de Filipinas, «oasis de hispanismo»<sup>20</sup>, estado con el que se quieren establecer nuevas relaciones, mientras en cuanto a Italia sobresalen iniciativas culturales como una tournée del Teatro Nacional, con un repertorio de comedias del Siglo de Oro, conferencias de arqueólogos españoles, la conmemoración de la festividad de la Virgen de Guadalupe, como patrona de la Hispanidad, el estreno de la Asociación «Cardinal Albornoz», con núcleo fuerte en los universitarios españoles de Bolonia. Desde México, entre otros, se copia un interesante artículo de P. A. C. Zuloaga sobre una polémica con el gobierno mexicano acerca del escaso interés de los colonizadores españoles hacia la política cultural y lingüística. Desde Perú llegan cuatro líneas acerca de unas declaraciones de Raimundo

---

<sup>20</sup> *Ibi*, p. 108.

Fernández Cuesta, mientras que de Portugal sobresale la investidura de Eugenio d'Ors, colaborador de la revista, como doctor «honoris causa» por la Universidad de Coimbra; finalmente, desde Montevideo, se anuncian conferencias de Eduardo Haedo sobre la «Significación española de la guerra de Independencia americana».

El «Índice» incluye algunas reseñas anónimas de libros españoles (José de Yanguas Messia, *Beligerancia, no intervención y reconocimiento*, 1938), italianos (Giovanni Meliani, *Barcellona sotto l'incubo del terrore rosso*, 1938), argentinos (Juan Carlos Moreno, *Nuestras Malvinas*, 1938), portugueses (Américo Cortez Pinto, *O valor da Vontade na história nacional*) sobre derecho internacional, testimonios de viajeros, ensayos en defensa del nacionalismo.

Desde el punto de vista literario, señalamos la reseña del libro *Hacia la Cruz del Sur*, de Pablo Antonio Cuadra, editado en Buenos Aires en 1938: en la presentación de Osvaldo Horacio Dondo se destaca el perfil de un escritor «joven y extraño»<sup>21</sup>, católico, humilde, curioso, que deja en sus artículos descripciones y análisis certeros sobre la esencia íntima de países como Panamá, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay.

Al final del volumen se encuentran dos hojas azules con anuncios publicitarios de carácter económico y cultural: entre las primeras se encuentran exclusivamente empresas sevillanas (seguros, exportación de aceitunas, hoteles, laboratorios farmacéuticos); más interesante es la publicidad cultural, porque nos permite establecer cronologías e intersecciones literarias: en Buenos Aires, el "Servicio de librería C.C.C.", las Ediciones Gladium, *Sol y Luna*, dirigida por Mario Amadeo y Juan Carlos Goyeneche, y sus publicaciones; en México las revistas *Ábside*, dirigida por

---

<sup>21</sup> *Ibi*, p. 127.

Gabriel Méndez Plancarte, *Proa. Por estudiantes, para estudiantes, Lectura. Libros e ideas*, dirigida por Jesús Guisa y Azevedo; en Roma, la revista mensual *Cartas de Roma*, publicada en francés, inglés y español, que «Informa adecuadamente sobre el gran problema actual del mundo, es decir, sobre el comunismo, estudiándolo en todos sus aspectos».

En fin, *Imperio* es el fruto de una peculiar situación política, que ilusiona a algunos países neolatinos entre las dos guerras mundiales; recuperando las raíces comunes en la experiencia “fraternal” y trata de revitalizar un marco común que las oponga tanto al área anglosajona, como a la rusa comunista. La afirmación paralela de regímenes fuertes parece inaugurar una nueva época para naciones como Italia, España, Portugal. Sin embargo, la brevísima vida de la revista revela la rápida disolución de un sueño, de un ideal, de una meta excesivamente alta para que pudiera compartirse entre muchos países sin engendrar competiciones y rivalidades, y sin chocar con ciertas contingencias económicas, políticas y culturales destinadas a modificar radicalmente el panorama histórico y geográfico mundial.

Aunque, como se infiere ya desde las fotografías de las portadas, tampoco en *Terra Ameriga*, fundada en Génova en 1965, la literatura constituye el eje principal de la revista, que se presenta como un trimestral de americanismo y está editada por Associazione Italiana Studi Americanistici genovesa<sup>22</sup>. Por pri-

---

<sup>22</sup> La Asociación en los años Sesenta tenía su sede en via Ameglia 7 y, desde 1968, en p.le Kennedy: presidida por Paolo Rossi (y, más tarde, por Paolo Emilio Taviani, Piero De Angelis, Gianni Dagnino), veía a Ernesto Lunardi como secretario general; el Presidente del comité de estudio era Pietro Scotti, mientras Alf Bajocco, Flaminio Bini, Pierleone Massajoli,

mera vez tenemos una plantilla explicitada en la primera página: Ernesto Lunardi como director, Rinaldo Paladini director responsable y cinco redactores, Pierleone Massajoli, Alf Bajocco, Santi Emanuele Barberini, Gianni Defferrari, Mario Lunardi. En el curso de los años, aumentan y se especifican todavía mejor los cargos, con un jefe redactor, consejeros de redacción, colaboradores extranjeros, gráfico y técnico de redacción. Las colaboraciones son aceptadas en italiano, francés, inglés, portugués y español, aunque la redacción se reserva la posibilidad de traducir los textos recibidos.

Los temas que se tratan en la citada revista son arqueológicos, antropológicos, etnológicos, históricos y literarios, aunque estos últimos resultan numéricamente inferiores con respecto a los artísticos. Además, los textos de interés literario presentes tienen a menudo muchos puntos de contacto con el perfil científico de la revista: las crónicas de la conquista, las relaciones de viaje, las manifestaciones del indigenismo. Por ejemplo, de Mons. Federico Lunardi, Nuncio en varios países latinoamericanos y coleccionista de restos de las civilizaciones indígenas, se traduce y publica, en diferentes entregas, «Un viaggio interessante e meraviglioso nel sertão diamantifero brasileiro» y «Viajes a través de Honduras»; Olivier Baulny dibuja un perfil de «Alcide d'Orbigny. Un grande americanista francese del sec. XIX»; Ernesto Lunardi, en ocasión de la entrega del Nobel, escribe acerca de «Asturias: perennità dell'anima indigena», pero se ocupa a menudo incluso del navegador genovés: «Ancora qualche parola su Cristoforo Colombo genovese», y de «Pietro Martire d'Anghiera. Il primo americanista, nella storia e nella cultura del suo tempo»; Franco Cerutti trata del teatro guatemalteco y del mundo indígena en la poesía nicaragüense contemporánea;

---

Franco Migliau, Elba Parodi, Maria Paola Sarpa formaban parte del comité directivo.

de Valdemar Espinoza Soriano se traduce un estudio sobre los comienzos de la colonización.

La estructura de los números no es homogénea, sin embargo los fascículos, de unas cuarenta páginas, por lo menos al comienzo, se abren con algunas informaciones culturales desde las Américas, reseñas de revistas y libros (entre otros, encontramos *Week-end in Guatemala* de Asturias) y noticias de la A.I.S.A. con las actividades y las publicaciones de sus socios.

En el número doble 29-30, de 1973, el Director informa sobre las innovaciones en el Comité directivo y en la línea del trabajo; además, anuncia la introducción de títulos y resúmenes en español y una diferente distribución de las contribuciones. Lunardi justifica el aumento del precio de la revista como consecuencia de las dificultades económicas, que impiden incluso remunerar a los colaboradores –lo que no resulta nuevo para nuestras disciplinas– y reproduce una carta abierta de Manuel Ballesteros a las autoridades y entidades públicas de Génova y de Italia para que sostengan económicamente la publicación. Es evidente que ha cambiado el escenario, con respecto a las revistas de principio del siglo: por un lado, Lunardi declara que prefiere seleccionar las inserciones publicitarias, y esto no ayuda desde el punto de vista financiero; por otro lado, la recién nacida República Italiana no parece tener interés acerca de las proyecciones culturales mediterráneas y atlánticas.

Este número de *Terra Ameriga* es muy interesante porque se publica al final del XL Congreso Internacional de Americanistas, evento de gran importancia cultural y del que se dan numerosos detalles. En las noticias se documentan las expresiones de estima hacia la revista y se presenta la manifestación, dando evidencia implícita de las dificultades económicas del país:



Il 40° Congresso Internazionale degli Americanisti si è svolto a Roma dal 3 all'8 settembre 1972 con chiusura in Genova il giorno 10. [...] Per difficoltà contingenti, specie di natura valutaria, [...] e per insufficiente disponibilità dei trasporti, solo un numero ridotto ha presenziato alla cerimonia di chiusura in Genova: non si è realizzato che in parte quell'atto di omaggio alla patria dello Scopritore che era nei propositi di coloro che avevano votato a Mar del Plata e a Lima per un Congresso nel nostro Paese e nella nostra città<sup>23</sup>.

La presencia de ilustres colegas extranjeros constituye la ocasión para presentar la revista, que goza del aprecio general, y, en la clausura en Génova, para inaugurar en los edificios de la Feria la nueva sede del Museo Americanístico «Federico Lunardi», que recoge la colección del eminente eclesiástico, tío del director de la revista: «Particularmente emozionante l'incontro con le preziose collezioni per quanti avevano conosciuto Mons. Lunardi, gradita sorpresa e notevole interesse per gli altri la visita ad un centro che, nella modestia dei suoi mezzi offre un panorama abbastanza vasto e pezzi eccezionali, corredati da pannelli didattici e fotografie di notevole interesse»<sup>24</sup>.

Al mismo tiempo, se anuncia la publicación integral del archivo Lunardi, que incluye 40 mil páginas escritas entre 1916 y 1954. La revista había empezado a editar partes de los diarios de viaje, sin embargo la falta de continuidad y la ausencia de la documentación fotográfica disminuía su importancia. Según el plan presentado, la obra se dividiría en tres tomos: uno de documentos, con los epistolarios científicos, público y privado; uno de

---

<sup>23</sup> «Il 40° Congresso Internazionale degli Americanisti», *Terra Ameriga*: 29-30, luglio 1973, p. 8.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

viajes e investigaciones; otro con la fototeca. Entre los proyectos futuros se da noticia de la constitución de un comité para la celebración del V centenario del nacimiento de Bartolomé de las Casas, que se concretaría en el mes de noviembre de 1974, con cuatro días de congreso en Génova; contemporáneamente, se celebraría también una jornada de estudio dedicada a «Federico Lunardi e l'Americanismo italiano nel secolo XX»:

Si collegheranno così il momento iniziale dei rapporti con le Americhe e il momento attuale: non si può infatti non rilevare l'urgenza di una chiara presa di posizione che va oltre il puro impegno della ricerca scientifica e investe il problema della nuova realtà umana degli stati americani, che hanno cessato di essere appendice o brutta copia dell'Europa e si presentano caratterizzati da una piena rivalutazione dell'elemento indigeno. [...] Mons. Federico Lunardi, malgrado la sua particolare situazione di diplomatico, fu entusiasta sostenitore della rivalutazione delle popolazioni indigene, che richiamava al loro grande passato per spronarne la rinascita e l'elevazione<sup>25</sup>.

Con el tiempo las dificultades económicas aumentan y se reducen los números de la revista: en 1976 sale el 37-40, que presenta las actividades del congreso de los americanistas en París. En esta sede, el grupo de Génova propone organizar en 1978 un nuevo congreso para recordar el 450 aniversario de la muerte de Pietro Martire d'Anghiera y señala las líneas temáticas de los estudios que se realizarán.

---

<sup>25</sup> «V Centenario della nascita di Bartolomé de Las Casas», *Terra Ameriga*: 29-30, luglio 1973, p. 10.

Aquí se cierra este primer esbozo de revistas que, sin tener un marcado corte disciplinar ni aspiraciones científicas, dejaron las huellas para que se formaran profesionales dedicados al área latinoamericana y, al mismo tiempo, surgieran nuevas revistas que detectaran intereses compartidos más específicos.

En el ámbito literario, por ejemplo, en 1946 salen a la luz en Turín los *Quaderni ibero-americaeni*, dirigidos por Giovanni Maria Bertini y apoyados por la recién nacida ARCSAL, igualmente fundada por Bertini, para reanudar y multiplicar los intercambios culturales entre nuestro país y el mundo ibérico e iberoamericano. Aunque perdieron su periodicidad regular los *Quaderni* siguen siendo editados y han llegado al número 102.

Otro apartado que merece ser por lo menos mencionado es el que atañe el papel científico de Giuseppe Bellini y la actividad editorial que desarrolló con el apoyo del Consejo Nacional de Investigación Italiano y del Ministerio de la Universidad. De la obra de promoción de la investigación literaria iberoamericana de Bellini se originan, además de prestigiosas colecciones, varias revistas: en la Universidad Ca' Foscari de Venecia en 1978 Bellini funda con su maestro Franco Meregalli<sup>26</sup> y sostiene, gracias a su posición en el *Consiglio Superiore Nazionale dell'Università* y en el *Consiglio Nazionale delle Ricerche*, la *Rassegna Iberistica*<sup>27</sup>, que ha llegado al número 99-100, editada por Bulzoni

---

<sup>26</sup> Véase, al propósito, Bellini, Giuseppe, De Cesare, Giovanni Battista (2008), *Franco Meregalli il Maestro*, Roma, Bulzoni Editore.

<sup>27</sup> Criatura amada y mimada por Meregalli fue *Rassegna Iberistica*, la única revista que se dedicara exclusivamente a las culturas ibéricas. En su edición el profesor veneciano invirtió tiempo, pasión e incluso dinero, cuando los ingresos del CNR empezaron a escasear. Desde los primeros números hasta el último que él dirigió se puede apreciar su aportación personalísima y bien reconocible, a través de la interdisciplinariedad, la problematicidad y la escueta racionalidad de sus contribuciones, expresión de un humanismo siempre asociado a un puntilloso rigor

en Roma. En las universidades milanesas el mismo Bellini promociona los *Studi di Letteratura Ispano-americana*, que desde 1967 ha llegado al número 45; de *Centroamericana*, dirigida desde 1990 por Dante Liano; en 1983, con Maria Teresa Cattaneo y Alfonso D'Agostino, funda los *Quaderni di Letterature Iberiche e Ibero-americane*, que se cerró con el número 27 en el año 2000; y *Caribana*, dirigida por Luigi Sampietro desde 1990 hasta 1993.

Habría mucho más que añadir acerca de éstas y de otras revistas que empezaron a publicarse en la segunda mitad del siglo XX, pero, por constituir otro largo e importante capítulo de la difusión de las letras hispanoamericanas en Italia y al mismo tiempo de los estudios italianos al exterior, es preferible dejarlo para una nueva ocasión.

---

moral. Cfr. Bellini, Giuseppe (2007), «L'ispanoamericano: da Milano a Milano», en *L'ispanoamericanismo italiano da Milano a Milano*, a cura di Clara Camplani e Patrizia Spinato Bruschi, Roma, Bulzoni Editore, p. 12.

**GIULIO EINAUDI EDITORE  
Y SEIX BARRAL EDITORES:  
AMISTAD, LITERATURA Y NEGOCIO**

Sara Carini

Università Cattolica del Sacro Cuore (Italia)

El estudio de la mediación editorial que precede al momento de la edición resulta en varias ocasiones imprescindible a la hora de afrontar la recepción de una obra o de un autor. En efecto el libro, a la vez objeto cultural y comercial, no puede aislarse de su contexto.

Roger Chartier ha subrayado en varias ocasiones su naturaleza mudable de 'cosa' que se define según las formas con las que se presenta al lector (Chartier, 1999, p. 10), analizar esas 'formas' y el contexto que las produce implica, pues, comprender la cultura que a un tiempo recibe e interpreta ese mismo texto, examinándolo en el 'sistema de constricciones que restringen, pero al mismo tiempo hacen posible, su producción y comprensión' (12).

El estudio de las 'formas' que adquiere un texto al imprimirse o al presentarse a la lectura invita al análisis de cada edición en su contexto de referencia, lo que, además, conlleva tomar en consideración tanto los valores que imperan en la casa editorial como las ideas del editor que, inevitablemente, se hallan en la base de la producción misma del libro. Dice Alberto Cadioli que "si cada nueva edición lleva consigo una nueva interpretación, el estudio de las distintas ediciones – y de su modalidad de realización – puede llevar a un conocimiento de las lecturas que el

editor propone, o de las que, históricamente, ha indicado en su tiempo" (Cadioli, 2012, p. 11 y ss). Básicamente afirma que la forma bajo la que leemos un libro implica un aporte concreto de personas y casas editoriales que trabajan en él y que, por tanto, dejan sus ideas en él y sobre estas consideraciones hemos querido basar nuestro estudio.

La pregunta a la que intentamos contestar es: ¿aplicando este estudio al análisis de los documentos de archivos sobre obras extranjeras podemos comprender cómo se forma el canon de una literatura en traducción?

El estudio de los documentos de archivo puede ayudar a establecer puntos de partida para un análisis preliminar de las condiciones necesarias para una traducción. A través de las cartas de archivo sobre la actividad misma de las editoras se identifican los movimientos y las editoriales que caracterizan un determinado campo cultural y literario. La lectura y el análisis de la correspondencia entre editoriales y entre éstas y los autores permiten comprender, sobre todo por lo que se refiere a la industria del libro del siglo XX, cómo y cuánto influyeron las opiniones literarias personales de los asesores editoriales a la hora de escoger un título para traducir.

Por lo que se refiere a nuestro estudio, en la segunda mitad del siglo XX la mayoría de las editoriales italianas tuvo asesores literarios de altísimo nivel, entre ellos Italo Calvino, Cesare Pavese y Elio Vittorini. Consideramos que la mediación editorial que estas personalidades literarias tuvieron sobre los textos constituye algo más que un mero detalle en la historia de la casa editorial para la que trabajaron. Es más, se trataría, incluso, de una marca intelectual que terminaría trascendiendo a la cultura de su tiempo.

Creemos, por ello, que, en la difusión de la literatura latinoamericana en Italia, el análisis de la recepción editorial por parte de asesores de tal nivel posee un gran interés. En este ámbito la amistad entre Carlos Barral y Giulio Einaudi resulta significativa para esbozar parte de la trayectoria de la literatura latinoamericana en Italia y comprender cómo se leían las obras fuera de su contexto.

Carlos Barral y Giulio Einaudi se conocieron en 1959 con motivo de un viaje a España del editor italiano. Italo Calvino había sido escritor invitado al Premio Formentor de ese año y, según se lee en una carta que él mismo escribe a Barral, el entusiasmo con el que habló a Einaudi de Barral había despertado la curiosidad de éste último (Calvino, 1959). Después de unas vacaciones en la costa del sol, donde Einaudi parecía estar “ya envenenado, [quizás, en su curiosidad] por la idea de comprobar la existencia de una cultura en resistencia en el país del «Cara al sol»” (Barral, 1978, p. 248) los dos editores dan comienzo a una habitual correspondencia a través de la que discuten sobre literatura, marketing e industria editorial.

Entre los dos hay una evidente diferencia de edad y experiencia. Sin embargo, Einaudi, editor ya en los tiempos del fascismo, se muestra muy atento y amable hacia las dudas e intemperancias del más joven Barral a quien se propone como consejero y amigo, quizás por una afinidad de experiencias en la industria editorial ejercida bajo regímenes autoritarios. Por otra parte, el editor catalán está completamente fascinado por el personaje del editor turinés:

“No eran los argumentos de Einaudi lo que iba haciendo mella en mis escrupulosas defensas. Lo que me vencía era la fascinación del personaje, la admiración por su historia, mítica en los mentideros de la edición europea, y, ante todo, la sensación de

seguridad que emanaba pisando precisamente el terreno de mis dudas" (255)

En la época la figura de Einaudi era una figura mítica, definida tanto por el éxito personal como por la historia editorial de su casa. Einaudi era, y es, el editor que a través de sus publicaciones había desafiado al régimen fascista y que por su trabajo había vivido un año en el destierro. Quizás por eso Carlos Barral considere las relaciones con Einaudi como una clase continua de profesionalidad y compromiso cultural. Y no por casualidad Barral verá en Einaudi el personaje clave para sacar adelante sus proyectos de transformación de Seix Barral con el objetivo de convertirla en una editora de cultura (135).

La lectura de las cartas entre Einaudi y Barral ofrece una buena aproximación a las líneas de desarrollo de la difusión de la literatura latinoamericana en Italia a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo en referencia a editoriales que, como Einaudi, querían conjugar un buen nivel de ventas con proyectos culturales de amplio respiro.

En estas editoriales los autores latinoamericanos no encontraron mucho espacio en las editoriales italianas de grandes dimensiones, por lo menos en línea con el éxito mundial alcanzado en la segunda mitad del siglo XX. En Mondadori, Einaudi y Feltrinelli los autores latinoamericanos fueron publicados solo escasamente. Nunca se llegó a crear, por ejemplo, una colección como *La croix du Sud* de Gallimard<sup>1</sup>, completamente dedicada a la literatura latinoamericana.

---

<sup>1</sup> Serie creada en 1952 y dirigida por Roger Callois.



Los autores latinoamericanos fueron leídos y apreciados pero propuestos solo de modo discontinuo, con cierto retraso con respecto a los originales (sobre todo por lo que se refiere a obras publicadas en los años cincuenta y sesenta)<sup>2</sup> y, a veces, con cambios paratextuales que nos parecen evidentes. La primera traducción de *El señor Presidente* se publica por ejemplo con el título *L'uomo della Provvidenza: il signor presidente*<sup>3</sup>, clara identificación con los apodosos fascista que identifican al Duce. Otro ejemplo es la traducción de *El llano en llamas* en *La morte al Messico*<sup>4</sup>, sin duda una elección muy personal del traductor Giuseppe Cintioli.

Estas editoriales, que no tuvieron un proyecto cultural e intelectual específico sobre temas y autores latinoamericanos hacen de contrapunto al trabajo de pequeños editores que, al contrario, publicaron con entusiasmo autores de América Latina.

Pequeñas editoriales manejaron con habilidad la literatura del subcontinente. Ugo Guandalini, por ejemplo, fundador y primer propietario de la editorial Guanda, permitió la traducción de muchos autores latinoamericanos. Sin embargo, tanto por posición geográfica como por dimensiones (Benini, 1982, p. 16), Guanda no mantuvo una posición de monopolio en el mercado

---

<sup>2</sup> Para un análisis del número de traducciones de obras latinoamericanas publicadas en Italia véanse: Paoli, Roberto (1978), "Letteratura peruviana: diffusione e malintesi", en AA.VV. *La letteratura latino americana e la sua problematica europea*, IILA, Roma, Tedeschi, Stefano (2005), *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*, Roma, Edizioni Nuova Cultura y Serafin, Silvana (2007), "La narrativa Ispano-americana nell'editoria italiana di fine millennio (1980-2000)", en Silvana Serafin (ed.), *Varia Americana*, Verona, Mazzanti editore, pp. 183-195.

<sup>3</sup> Asturias, Miguel Ángel, *L'uomo della Provvidenza: il signor presidente*, Feltrinelli, Milano, 1958.

<sup>4</sup> Rulfo, Juan, *La morte al Messico*, Mondadori, Milano, 1963.

editorial italiano. Trabajó en sus ediciones con atención y esmero pero, como afirmó él mismo, ese tipo de trabajo sólo podía darse lejos de los grandes números (Tedeschi, 1964, citado por Ferretti).

En este sentido, el caso de la editorial Einaudi es particular. Por lo que se refiere la impostación del trabajo editorial, Einaudi es, entre los tres editores mencionados anteriormente, el que más se acerca a un proyecto editorial cultural similar al de Guanda. Las dos casas compartieron la idea de una industria del libro que tuviera una misión cultural dedicada al progreso y al crecimiento cultural colectivo e individual de una nación, la italiana, que tenía que reconstruirse tanto concreta como espiritualmente.

Quizás la diferencia podamos rastrearla en la posición intelectual de ambos editores: poeta y crítico el primero, editor desde siempre el segundo. Tales circunstancias, por ejemplo, podrían haber influido en la selección de los autores, pero en ello lo que nos interesa es que tanto Guanda como Einaudi compartieran la voluntad de sacar adelante una industria que creara valores, aunque esto no quisiera decir publicar best-sellers de ventas (Cesari, 1991, p. 6).

Por lo que se refiere a la literatura latinoamericana, entre 1933 y 2008 Einaudi publicó un centenar de títulos<sup>5</sup>. A pesar de este número tan exiguo, la lectura del catálogo deja patente el interés en seguir una línea editorial que no busca sólo el éxito sino también la calidad y la conformidad con la propuesta innovadora y de alto contenido que perseguía la editora. Por un lado, la editorial Einaudi no publica muchísimos autores, pero sí los hace en serie, siguiéndolos a lo largo de los años (por ejemplo Borges, Vargas Llosa y Cortázar). Por otro, edita textos de fun-

---

<sup>5</sup> Se han calculado sólo las primeras ediciones.

damental importancia para la historia cultural de América Latina como, por ejemplo, el *Popol Vuh*, traducido en 1976, *Biografía de un cimarrón*, en 1968 o la traducción de *Historia de la cultura en la América Hispánica* de Henríquez Ureña ya en 1961.

En este sentido, la amistad entre Giulo Einaudi y Carlos Barral representa, en nuestra opinión, tanto un momento de intercambio literario de alto nivel como, sobre todo, un acercamiento de la editorial turinesa a textos y ediciones en lengua española.

La correspondencia entre los dos se establece sobre un equilibrio editorial en el que ambos trabajan para un proyecto común de cultura, ayudándose y sugiriéndose títulos que representen las respectivas literaturas nacionales. Su cooperación queda atestiguada por la ayuda que ambos practican en pos del otro para los motivos más variados: hacerse con ediciones de los mejores libros lo antes posible, conseguir los derechos de una u otra obra, 'reservar' opciones literarias, resolver casos editoriales y, sobre todo, organizar el *Gran Prix des Editeurs*, evolución del Premio Formentor, verdadera estrategia de márketing de alto nivel cultural que ponía en contacto cada año a editores y autores de diferentes países europeos.

Sin embargo, lo que nos interesa a nosotros es, más bien, buscar en las cartas entre Barral y Einaudi rastros de la percepción con la que la editorial italiana recibía y evaluaba los textos de lengua española.

Por lo que se refiere a Einaudi, la presencia de autores españoles en las reuniones editoriales del miércoles se hace más frecuente en los años sesenta. Esto confirma que el contacto con Barral produjo en Einaudi un gran interés hacia la literatura en

lengua española, interés respaldado por un crítico y asesor del nivel de Italo Calvino, quien ya la conocía.

La lectura de las relaciones de las reuniones editoriales einaudianas demuestra una atención constante hacia el problema de la traducción, de tipo más bien cultural, de las obras en lengua española. Un ejemplo significativo puede ser el caso de *La ciudad y los perros*.

Según las memorias de Barral, durante el Premio Formentor de 1963 Vittorini había evaluado la novela negativamente:

“El asesor de Einaudi para el caso, Elio Vittorini, había leído el grueso manuscrito de Vargas en una noche y había decidido, muy en francés, que se trataba de una aburrida historia campamentaria escrita para digerir el dialecto cuartelario de los militares sudamericanos” (Barral, 1988)

Al cruzar datos entre las memorias de Barral y las cartas entre Barral y la editorial Einaudi, descubrimos que en 1964 es el mismo Barral envía la novela de Vargas Llosa a Renata Einaudi (la mujer de Giulio). Es probable que se trate de *La ciudad y los perros*, recién publicada por Seix Barral, porque en una carta posterior el editor define a Vargas Llosa como ‘su autor de punta’, pero lo que nos interesa es que en la carta que acompaña el envío Barral lamenta la ‘mala lectura de los einaudianos’, posiblemente la del premio Formentor, y escribe a Renata que ‘Non è che non mi sia passata la voglia di dimostrare che avevo ragione. Basta! Ma questo è un libro veramente di un livello non comune fra quello che abitualmente pubblichiamo tutti e merita di essere letto’ (Barral, senza data). De manera indirecta llegamos a conocer que la novela será entregada en manos de Italo Calvino para una segunda lectura que finalmente resultará positiva (Davico

Bonino, 1964). En su respuesta a la carta en la que Einaudi por fin comunica su intención de publicar la obra Barral ejemplifica toda la complicidad editorial italo-española:

“Sarei [...] molto contento se potesse essere l’Einaudi l’editore del mio autore di punta [...] Ne ho parlato con la Balcells che mi ha detto che la situazione non era chiara e che c’erano due altre domande di editori milanesi (io stesso ho ricevuto qualche giorno fa una domanda telegrafica di contratto dal Nanni Filippini). Ho detto alla Balcells di fare il possibile per darlo a Voi e di tener conto più che dei denari delle garanzie di traduzione e di pronta pubblicazione” (Barral, 1964)

A pesar de la lectura positiva de Calvino en 1964 y de los esfuerzos de la editorial para recuperar la novela la traducción de *La ciudad y los perros* será editada en 1967 por Feltrinelli.

Sin embargo se habla otra vez de *La ciudad y los perros* en Einaudi siempre en 1967. En una de la reuniones editoriales Calvino comunica que: “ci è stato offerto il Vargas Llosa, *Ciudad y los perros*, il primo dell’autore, violentissimo e sul filo della denuncia sgradevole; ci sono poi due passi da tagliare per non correr rischi penali” (Calvino, 1967). Puede que el libro entrara en alguna negociación editorial entre los dos editores de todos modos, lo que nos interesa es el titubeo de Calvino al proponer la edición de la novela bajo el sello de Einaudi y el tiempo que pasa entre la edición original y la traducción, representativo de un problema que dificultará la inserción de la literatura hispanoamericana en el circuito literario italiano.

Por lo que se refiere a las primeras evaluaciones de la novela no se trata de rechazos basados en la calidad literaria. El problema, en general, fue muchas veces contextualizar nuevas

obras en un mercado que recién empezaba a tener cierta tradición en la traducción del español<sup>6</sup>. Lo deja claro uno de los asesores de Einaudi al escribir a Juan Petit: “Ieri Le ho telegrafato che rinunciamo ad acquistare i diritti dei due libri di Santos e di Hortelano. Sono abbastanza buoni, soprattutto quello di Santos, ma non ci sembra che abbiano i requisiti necessari per aprire la strada alla giovane narrativa spagnola in Italia” (Foà, 1959).

A pesar de ello, los archivos Einaudi no demuestran, o por lo menos no lo hacen de manera explícita, la existencia de ese ‘desconocimiento literario’ que Roberto Paoli indicó como la causa principal de la poca difusión de la literatura latinoamericana en Italia y que, al contrario, puede rastrearse en la acción de otras editoras (Paoli, 1978, 51-52). Tanto Calvino como otros asesores llamados a evaluar textos en español leen con atención los textos porque conocen el argumento y por ello expresan juicios que quieren analizar las reales posibilidades de la obra por traducir dentro de un nuevo panorama literario e intelectual: “Può essere anche bello che in Argentina si siano scritte cose del genere nel 1929 – dice de *Los siete locos* de Roberto Arlt – mi chiedo se sarebbe altrettanto onesto e bello tradurle in Italia nel 1961” (Calvino, 1961).

Resultan también muy certeros los juicios de Italo Calvino sobre Julio Cortázar, entusiastas los de los cuentos, más objetivos los de las novelas, sin embargo, Calvino apoya sus traducciones como no podía ser menos con un pilar de la literatura como Cortázar. Gracias al amplio conocimiento del ámbito literario latinoamericano Calvino demuestra objetividad y honestidad intelectual a la hora de evaluar posibles traducciones en Einaudi. En

---

<sup>6</sup> Hay que subrayar que las traducciones de gran parte de la literatura latinoamericana se produjo gracias al aporte de catedráticos y académicos que se dedicaron al hispanismo con mucha pasión, entre ellos Giuseppe Bellini y Attilio Dabini.

particular, nos parece ejemplificativo de los esfuerzos einaudianos el comentario que el mismo Calvino hace sobre una hipotética colección de jóvenes poetas latinoamericanos al cuidado de Umberto Bonetti y Laura Gonsales:

“Il progetto di antologia giovane poesia sudamericana mi convince poco e i discorsi giustificativi meno ancora, ma ne so troppo poco per dare un giudizio dettagliato. [...]

Se il privilegiare i poeti engagés è un criterio che rifiutiamo per il resto del mondo, perché accettarlo qui? Più che mai nel mondo ispano-americano è dalla storia delle ricerche poetiche formali che nascono i grandi risultati anche di poesia politica. Se vogliamo fare un'antologia Poesia e rivoluzione; i giovani poeti sudamericani allora l'operazione ha una legittimità, oppure meglio ancora prendere un gruppo di poeti affini, nel senso per esempio – citato dai curatori – dell'“anti-poesia” o della “poesia conversazionale”. Un'antologia di movimento di scuola definirebbe i giovani in un senso meno meccanico del limite anagrafico dei nati dopo il 1930.

Quanto ai limiti geografici, le ragioni apportate per l'esclusione del Centro America (che conta fior di poeti tra Messico e staterelli vari, con quel che significa Cuba) convincono solo fino a un certo punto perché non è che i sud-americani offrano un quadro più omogeneo. (Grave lapsus è il dimenticarsi di specificare che si tratta solo dei poeti di lingua spagnola e che il Brasile è lasciato da parte)” (1970)

Calvino representa el caso de un editor literato que conoce y reflexiona sobre el contexto latinoamericano tomando en consideración todas las variantes que entran en juego al trasladar una literatura de un contexto a otro. El escritor, apasionado lec-

tor de literatura en lengua española, demuestra objetividad en una aplicación literal de las tres fases de la lectura editorial teorizadas por Ouvry Vial (Ouvry-Vial, 2005, pp. 232-238). En la segunda de las tres fases, que Ouvry-Vial llama de 'lecture et reconstitution', el editor imagina lo que debe acontecer con la obra en otro contexto y Calvino demuestra su capacidad evaluando objetivamente tanto el contexto de llegada de la obra como el valor que esta pueda cobrar dentro de un nuevo circuito cultural.

De la misma manera, al presentar una obra de Vargas Llosa, muy probablemente *El papa verde*, Calvino vuelve a iniciar su razonamiento sin dejar lugar a dudas:

"CALVINO: Un autore peruviano Pedro Vargas Llosa ci manda un manoscritto: difficile, linguaggio pieno di peruvianità, molto attraente, molto carico, molto tellurico, molto faulkneriano. Ma è un libro da lanciare. Ve la sentite?" (Calvino, 1966)

En definitiva, habría que decir que la literatura latinoamericana en la línea editorial de Einaudi parece un conjunto en fermento, una posibilidad literaria entre otras que, no por desprecio ni por escasez de valor, quedó al margen de la producción editorial de la casa. Tal vez habría que buscar las causas, por un lado, en el retraso en la difusión de la literatura latinoamericana y, por otro, en ciertos estereotipos sobre América Latina. Sea como fuere, lo cierto es que la edición de traducciones latinoamericanas no fue fácil ni inmediata.

Hemos pretendido que esta visión preliminar de la correspondencia barral-einaudiana nos ayudara a trazar una línea de investigación sobre el desarrollo de los contactos entre América Latina e Italia. Tomar en consideración el trabajo editorial que contribuye a la creación del libro permite comprender ciertos



estereotipos que se forman alrededor de una literatura extranjera, así como las razones por las que ciertas obras no encontraron, en su tiempo, el espacio literario necesario.

El análisis de los documentos de archivo y la reconstrucción de las vicisitudes editoriales que determinaron la traducción (o no) de una obra resultan, por ello, fundamentales para comprender la exposición de ciertos autores y de sus obras a la recepción del público pero quedan todavía por estudiar y comentar las traducciones a las que fueron sometidas las obras y el aparato paratextual que las editoras eligieron para lanzarlas al mercado. Por último, faltaría, además, un estudio sobre la reconstrucción de la trayectoria de selección en todas esas editoriales que contribuyeron a la difusión de la literatura latinoamericana y de la que no existen (o, si existen, todavía no se han estudiado) los documentos de archivo.

## BIBLIOGRAFÍA

ASTURIAS, Miguel Ángel (1958), *L'uomo della Provvidenza: il signor presidente*, Milano, Feltrinelli.

BARRAL, Carlos (sin fecha), carta a Renata Einaudi, sin fecha, Torino Archivio di Stato, Fondo Giulio Einaudi Editore, Corrispondenza con altri – estero, fascículo Seix Barral, ms.

BARRAL, Carlos (1964), carta a Guido Davico Bonino, 31 de enero de 1964, Torino Archivio di Stato, Fondo Giulio Einaudi Editore, Corrispondenza con altri – estero, fascículo Seix Barral, ts.

BARRAL, Carlos (1978), *Los años sin excusa*, Barcelona, Barral editores.

- BARRAL, Carlos (1988), *Cuando las horas veloces*, Barcelona, Tusquets.
- BENINI, Aroldo (1982), *Ugo Guanda, editore nei tempi difficili (1932-1950)*, Pescarenico di Recco, Tipolitografia Beretta.
- CADIOLI, Alberto (2012), *Le diverse pagine*, Milano, il Saggiatore.
- CALVINO, Italo (sin fecha), nota sobre *Octaedro* de Julio Cortázar, sin fecha, Torino, Archivio di Stato, Fondo Giulio Einaudi Editore, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, fascículo Calvino, carpeta 537/4, ts.
- CALVINO, Italo (1959), carta a Carlos Barral del 28 agosto 1959, Archivio di Stato di Torino, Fondo Giulio Einaudi Editore, Corrispondenza con diversi esteri, fascículo Barral Carlos, carpeta 27, ts.
- CALVINO, Italo (1961), juicio editorial de Italo Calvino sobre "Los siete locos" de Roberto Arlt, sin fecha, Torino, Archivio di Stato, Fondo Giulio Einaudi Editore, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, fascículo Calvino, ts.
- CALVINO, Italo (1966), reunión editorial del 20 de abril de 1966, Torino, Archivio di Stato, Fondo Giulio Einaudi Editore, Verbali editoriali, carpeta 367, ts.
- CALVINO, Italo (1967), reunión editorial del 22 de febrero de 1967, Torino, Archivio di Stato, Fondo Giulio Einaudi Editore, Verbali editoriali, carpeta 393, ts.
- CALVINO, Italo (1970), nota sobre el proyecto editorial de una antología de nuevos y jóvenes poetas hispanoamericanos, 21 de marzo de 1970, Torino, Archivio di Stato, Fondo Giulio

- Einaudi Editore, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, fascículo Calvino Italo, carpeta 537/4, ts.
- CESARI, Severino (1991), *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- CHARTIER, Roger (1999), "La storia dell'editoria tra critica letteraria e storia culturale", en AA.VV., *La mediazione editoriale*, Milano, il Saggiatore, pp. 9-20.
- DAVICO BONINO, Guido (1964), carta a Carlos Barral, 17 de enero de 1964, Torino, Archivio di Stato, Fondo Giulio Einaudi Editore, Corrispondenza con altri – estero, fascículo Seix Barral, ts.
- FERRETTI, Gian Carlo (2004), *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- FOÀ, Luciano (1959), carta a Juan Petit, 10 dicembre 1959, Torino, Archivio di Stato, Fondo Giulio Einaudi Editore, Corrispondenza con altri – estero, fascículo Seix Barral, ts.
- OUVRY-VIAL, Brigitte (2005), "Le savoir-lire de l'éditeur? Présupposés et modalités", en Legendre B.-Robin C., *Figures de l'éditeur*, Nouveau Monde, Paris, 2005, pp. 227-244.
- PAOLI, Roberto (1978), "Letteratura peruviana: diffusione e malintesi", en AA.VV. *La letteratura latino americana e la sua problemática europea*, Roma, IILA.
- RULFO, Juan (1963), *La morte al Messico*, Milano, Mondadori, 1963.
- TEDESCHI G. (1964), "Sette domande a Ugo Guanda", entrevista a Ugo Guanda, *Il Popolo*, Roma, 4 agosto, citado por Ferretti, Gian Carlo (2004), *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Giulio Einaudi Editore.

## CONOCIENDO LA LIJ HISPANOAMERICANA A TRAVÉS DE SUS REVISTAS DIGITALES. DE *IMAGINARIA* A LA LIJ 2.0

José Rovira Collado

Universidad de Alicante

### Introducción

La literatura infantil y juvenil (LIJ) hispanoamericana ha tenido en el siglo XXI un espectacular crecimiento con nuevas editoriales, colecciones o autores que proponen sus obras a lo largo de todo el continente. La celebración en 2010 del congreso internacional *CILELIJ* certificó su óptimo momento y el amplio desarrollo. Sin embargo, muchas de esas novedades no consiguen llegar a Europa, si no es a través de artículos y reseñas en revistas especializadas. El papel de la red, para convertir esta comunicación en inmediata, es fundamental desde principio de siglo, lo que nos permite conocer cualquier novedad de cualquier parte del mundo. En las siguientes páginas se analizan las características de las revistas de LIJ hispanoamericana en Internet, su historia y los principales ejemplos. Partiremos de la argentina *Imaginaria*, decana de estas revistas y de la experiencia brasileña de la desaparecida *Docedeletra.br* que supusieron las primeras propuestas iberoamericanas<sup>1</sup> en la red. A continuación se revisarán las revistas que se sustentan en los blogs para su edición como *Cuatrogatos* desde Miami (EEUU) o *Espacio de LIJ* desde Córdoba (Arg.) para comprobar las nuevas posibilidades de interac-

---

1 La mayoría de los espacios trabajados son de países hispanoamericanos, pero hay algunos brasileños y en parte de la crítica se habla de LIJ Iberoamericana por lo que utilizaré los dos términos según incluya o no la LIJ Brasileña o según las fuentes bibliográficas.

ción dentro del concepto *LIJ 2.0*. En último lugar presentaremos las características de los servicios de redes sociales o los espacios de *curación\** de contenidos como *scoop.it* o *paper.li* para crear portadas virtuales como las últimas novedades.

### **Posibilidades de la edición digital**

Aunque todavía encontramos voces apocalípticas que condenan el uso de Internet como una degradación de la inteligencia humana, y un rival poderoso a los hábitos lectores y a la educación, podemos considerar que ese momento ya está superado y aceptamos la red como una herramienta imprescindible, presente constantemente en todos los ámbitos de nuestra vida y un soporte magnífico para nuestras investigaciones.

Propongo esforzarnos en tener una actitud más positiva, ilusionada y constructiva. Mirémoslo de la siguiente manera: ¡Qué suerte que tenemos! ¡Nos ha tocado ser testigos de una revolución cultural! Seremos de las pocas personas de la historia de la humanidad que habremos vivido antes y después de Internet, que habremos conocido cómo era el mundo antes de esta extraordinaria invención y cómo es después.

Daniel Cassany, (2011,29. Trad. propia)

Todavía estamos en un periodo de apertura a los nuevos programas y además de infinitas publicaciones, congresos y estudios sobre su repercusión, casi todos los congresos científicos le dedican un espacio específico, sea del ámbito que sea. En este periodo de transición todavía hay personas que no aprovechan todas las posibilidades y todavía está por finalizar la digitaliza-

ción e indexación de una parte importante de la investigación en repositorios públicos. Uno de los ejemplos de este cambio de tiempos es el de las revistas y prensa escrita. No me centraré aquí en describir el cambio que se ha producido en pocos años, ni tampoco entraré en la polémica sobre si desaparecerá el papel en estos medios (tampoco en el de la literatura), baste decir que con una conexión a Internet ahora tenemos acceso e información multimedia de todas las noticias del mundo, en el mismo momento que suceden.

Dentro de los estudios de literatura hispanoamericana, todos hemos vivido la etapa de necesitar que un conocido te enviara un libro o un compañero viajara a América para volverse con la maleta llena de obras, revistas y fotocopias. Las múltiples posibilidades de la red y sus últimos proyectos de digitalización han transformado este proceso y ya tenemos información y noticias de casi cualquier texto. Los últimos avances de la web social, como los servicios de redes sociales que complementan la labor de autopublicación de los blogs hacen que cualquier nueva obra tenga enseguida una reseña directa por alguno de sus lectores.

La producción editorial en LIJ es inmensa, pero quitando los superventas, está distribuida geográficamente y muchas veces no tiene la difusión necesaria. Poder conocer una gran parte de la producción iberoamericana es una de las principales ventajas de la publicación *online* de revistas de LIJ. Esta misma idea ya la planteaban Roberto Sotelo y Eduardo A. Giménez directores de *Imaginaria* en el Monográfico sobre “LIJ e Internet” de la Revista *Lazarillo* (n.5, 2001). También en ella nos plantean una serie de ventajas e inconvenientes (Sotelo, 2001, 20) sobre la edición digital, muchos de los cuales los podemos considerar vigentes todavía:

*-Ventajas:* "Distribución ilimitada, Inmediatez de la publicación, Actualización, Disponibilidad de la colección completa, Volumen, Interactividad, Interconexión." También podemos incluir motivos económicos, ya que no se necesita una gran inversión o el uso del multimedia.

*Inconvenientes:* "Dependencia de aparatos. Transitoriedad, Lectura en pantalla"

Sin embargo, otra de las principales ventajas, como es la facilidad en la edición, supone también una desventaja y uno de los principales retos para cualquier revista. La posibilidad de que cualquiera se lance a editar su propio espacio, una ventaja desde mi punto de vista, es muchas veces criticado por los especialistas, que ven poco rigor en esos espacios. Sin embargo la labor continuada y constante de algunos espacios supera dicha crítica. Además esta cuestión nos lleva a otro problema, como es la desaparición de revistas en el momento en que sus promotores principales abandonan el proyecto. Al no necesitar un equipo amplio, ni grandes fuentes de financiación, una revista digital puede desaparecer en el momento que su director decide dejar el proyecto, pero ese mismo problema puede suceder en cualquier revista tradicional.

### **Revistas de investigación académica o promoción de la lectura**

Dentro de la recopilación de revistas, no me centraré en las revistas digitales hispanoamericanas de investigación científica que dedican algún número o artículo a textos infantiles o juveniles, ya que el número de trabajos dedicado a esta literatura es

mucho menor y además están en un continuo proceso de cambio para ajustarse a los criterios de indexación internacionales y las características requeridas por consorcios o sistemas de publicación como el *Open Journal System*<sup>2</sup>.

Por ejemplo, en los *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* encontramos un monográfico dedicado a la autora colombiana Fanny Buitrago, con un artículo centrado en los textos infantiles<sup>3</sup>, pero la atención a las obras de LIJ en este tipo de revistas es todavía irrelevante y muchas responden a una digitalización de contenidos publicados en papel. En una rápida revisión por algunos repositorios de Revistas Digitales en Abierto, como *DOAJ*, o sistemas de indexación como *Latindex* y recopilación de contenidos como *Dialnet* <http://dialnet.unirioja.es/> encontramos muy pocas referencias a espacios digitales específicos de LIJ hispanoamericana, aunque sí encontramos un creciente interés por la investigación académica de dicha literatura tanto desde nuestro país como de los distintos estados iberoamericanos con una abundante producción científica.

Baste citar el ya mencionado congreso celebrado en Chile *Congreso Iberoamericano de Lengua y Literatura Infantil y Juvenil*

- 
- 2 El *Open Journal System* es promovido por la University of British Columbia entre otras y es uno de los principales sistemas para la publicación de revistas indexadas en abierto <http://pkp.sfu.ca/?q=ojs> ya que tiene un complejo sistema de revisión de contenidos como vemos en el diagrama: <http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/index/about/aboutThisPublishingSystem>
  - 3 Yury de J. Ferrer Franco, (2005) "El espacio-tiempo vital recuperado: los textos infantiles de Fanny Buitrago" en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, n. 2. Disponible en [http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos\\_literatura/article/view/334/208](http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/334/208)



(CILELIJ)<sup>4</sup> truncado por el terremoto de Febrero 2010 donde se presentó el *Gran diccionario de autores latinoamericanos de literatura infantil y juvenil*<sup>5</sup> coordinado por Jaime García Padrino, o el próximo encuentro *III Jornadas iberoamericanas de Literatura Popular Infantil: La palabra y la memoria, "La presencia del Cancionero Popular Infantil en la lírica hispánica"*. Homenaje Margit Frenk<sup>6</sup> que se realizará en octubre de 2012 en Cuenca, organizado por el *Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil (CEPLI)*, o el curso de verano "Literatura Infantil y Juvenil de Allende los mares"<sup>7</sup> de la Universidad de Alicante de 2008, entre otras muchas propuestas, para demostrar el creciente interés por la LIJ hispanoamericana. También existen instituciones especializadas,

- 
- 4 Aunque dicho congreso se suspendió en solidaridad con las víctimas del terremoto de Chile [http://www.cilelij.com/sala-de-prensa/imagenes-y-videos/fotos/cilelij-2010-chile/cilelij2010\\_1/](http://www.cilelij.com/sala-de-prensa/imagenes-y-videos/fotos/cilelij-2010-chile/cilelij2010_1/) podemos acceder a sus actas en la red: [http://www.fundacion-sm.com/ver\\_noticia.aspx?id=24361](http://www.fundacion-sm.com/ver_noticia.aspx?id=24361). En 2013 se celebrará la segunda edición en Colombia.
  - 5 García Padrino, Jaime (2010) *Gran diccionario de autores latinoamericanos de literatura infantil y juvenil*, Madrid Fundación SM. Es una de las obras más importantes y está reseñada en la web dedicada a la LIJ en la Biblioteca Nacional [http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Literatura\\_Infantil/Obras\\_Destacadas/Grandiccionario.html](http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Literatura_Infantil/Obras_Destacadas/Grandiccionario.html). Entre las múltiples reseñas destaco la de la Revista *Imaginaria*, de la que hablaré más adelante <http://www.imaginaria.com.ar/2010/03/gran-diccionario-de-autores-latinoamericanos-de-literatura-infantil-y-juvenil/>.
  - 6 Son las terceras jornadas iberoamericanas sobre literatura popular infantil más relevantes ya que están invitados muchos especialistas de todo el mundo que han participado en el *Máster de Promoción de la Lectura y Literatura infantil* también organizado por el CEPLI [http://www.uclm.es/cepli/v2/contenido.asp?tc=actvis40941ccvwq#.UC0q\\_KAkxvk](http://www.uclm.es/cepli/v2/contenido.asp?tc=actvis40941ccvwq#.UC0q_KAkxvk)
  - 7 Dirigido por el profesor Antonio Mula Franco, fue mi primer contacto con las revistas que analizaremos a lo largo del trabajo <http://www.univerano.ua.es/es/curso.asp?id=97>.

como el *Banco del Libro*<sup>8</sup> de Venezuela, que se han preocupado por recopilar investigaciones sobre esta LIJ, sobre todo a través de su web <http://www.bancodellibro.org.ve/>, *Fundalectura* en Colombia. <http://www.fundalectura.org/> o el *Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe* <http://www.cerlalc.org/>. La misma Editorial SM ha dedicado su Anuario 2012<sup>9</sup> a la LIJ en Iberoamérica.

En el Congreso de Chile, la profesora Gemma Lluch presentó la ponencia "Panorama de la investigación de la LIJ en Iberoamérica. La investigación en el ámbito universitario" (2011, 130-143) donde nos presenta los avances en investigación sobre la LIJ iberoamericana en los últimos años, los distintos espacios y congresos dedicados a ella y los retos del futuro, donde el papel de la red ha sido y será fundamental para la difusión y la consolidación de dicha investigación. Una de las redes de investigación más relevante es "Las Literaturas Infantiles y Juveniles en el Marco Ibérico e Iberoamericano" (LIJMI) <http://www.usc.es/gl/proyectos/lijmi/> coordinada desde la Universidad de Santiago de Compostela que ha incluido el ámbito Iberoamericano recientemente.

Por fortuna, la mayoría de las revistas científicas y las publicaciones académicas se han dado cuenta de la importancia de la digitalización de contenidos, tanto para poner al alcance de todo el mundo las novedades, como para salvaguardar su pa-

---

8 BANCO DEL LIBRO (1994): *Referencia documental sobre estudio de la literatura infantil en América Latina*. Caracas: Banco del Libro.

9 Dicho anuario se publica desde 2004 con las principales novedades de la LIJ en castellano, siempre incluyendo datos de Iberoamérica, pero este es el primer año que se titula *Anuario Iberoamericano del Libro Infantil y Juvenil*  
[http://www.literaturasm.com/Anuario\\_de\\_Literatura\\_Infantil\\_y\\_Juvenil.html](http://www.literaturasm.com/Anuario_de_Literatura_Infantil_y_Juvenil.html)

trrimonio histórico. El embargo desde la edición en papel ha casi desaparecido, siendo casi requisito indispensable para la indexación la edición digital inmediata, sobre todo desde la perspectiva del *Open Access* (*Acceso Abierto*). Esto no significa que vaya a desaparecer la producción en papel tradicional, pero las ventajas de la edición *online*, son, como hemos visto, insuperables. Un ejemplo de digitalización de revistas clásicas puede ser el *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*<sup>10</sup> de la ASSITEJ-España recogido en la Sección de *Literatura Infantil y Juvenil* de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* <http://www.cervantesvirtual.com/>. Si revisamos alguna de las revistas digitalizadas de LIJ, tanto de investigación como de divulgación, encontraremos muchos trabajos específicos y noticias sobre la LIJ hispanoamericana. Algunas de estas revistas, accesibles en su mayoría en la red, pueden ser: *Ocnos* y *Anuario de Literatura Infantil y Juvenil*, (estas dos son las únicas que podemos considerar de investigación académica reconocida porque cumplen la mayoría de los requisitos exigidos por los comités de evaluación) *Lazarillo*, *Peonza*, *Babar*, *CLIJ* o *Primeras Noticias de Literatura*. Algunas solamente nos ofrecen el índice y el acceso a los materiales por suscripción. Sin embargo me centraré solamente en las propuestas creadas directamente en Hispanoamérica y de acceso libre.

Los proyectos de digitalización realizan una labor encomiable, pero la perspectiva de este trabajo se centra más en los espacios nacidos directamente en la red, como espacios de difu-

---

10 ASSITEJ-ESPAÑA *Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud* es la sección en castellano de la *Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse* fundada en 1965. En el catálogo de la *Cervantes Virtual* encontramos los números 1-52, 1973-1993 Primera Serie y 1-10, 2000-2011 Segunda Serie [http://www.cervantesvirtual.com/portales/assitej/catalogo\\_boletin\\_iberamericano/0](http://www.cervantesvirtual.com/portales/assitej/catalogo_boletin_iberamericano/0)

sión de la LIJ iberoamericana y de promoción de la lectura, enfocados más a los mediadores y a los lectores en sí mismos que a los críticos especializados. Muchas veces este tipo de revista no son consideradas por la academia que las valoran pobres en reflexión y solamente como espacios de divulgación, pero como veremos son un espacio principal en la promoción de la lectura infantil y juvenil no solamente en Internet.

Dentro del concepto de promoción lectora y en torno a la LIJ encontramos una multitud de perfiles, especializados o no, que son los destinatarios propios de este tipo de espacios que trabajaremos. A continuación planteo una breve clasificación y su relación con este tipo de revistas:

*-Autores. Narradores e ilustradores:* Siendo uno de los pilares fundamentales de esta literatura (porque el otro son los lectores), muchas de estas revistas les sirven como espacio de publicidad de sus nuevas obras, por lo que podemos encontrar parte de ellas, tanto pequeños fragmentos, cuentos o ilustraciones, análisis críticos, reseñas y sobre todo entrevistas<sup>11</sup>, con un tono divulgativo.

*-Docentes:* Las maestras de Educación infantil, primaria o secundaria son las principales mediadoras ya que trabajan constantemente con este tipo de obras e imponen muchas veces las lecturas a su alumnado, desarrollando su educa-

---

11 Por ejemplo, en la revista cubana *Cuatrogatos* hay una sección especial donde enlazan todas las entrevistas: <http://www.cuatrogatos.org/archivoentrevistas.html>, en ella por ejemplo encontramos la realizada por Sergio Andricaín, y Antonio Orlando Rodríguez, los promotores de la revista a Jordi Sierra i Fabra, nuestro autor más prolífico: "Cuanto más escribes, más sabes escribir", *Cuatrogatos*, Revista de Literatura Infantil, n.º6 abril-junio 2001 <http://www.cuatrogatos.org/entrevistajordisierra.html>

ción literaria. La información recogida en estas revistas será fundamental para su labor pedagógica, más allá de las enseñanzas de lengua y literatura.

*-Bibliotecarias:* Las personas encargadas de las bibliotecas, como de las librerías, necesitan este tipo de publicaciones para estar al tanto de las próximas adquisiciones y poder recomendar obras de distinto tipo. Quizá no conozcan detenidamente todos los conceptos académicos sobre la LIJ, pero muchas veces son los especialistas que conocen mejor el corpus de obras de una etapa, autor o país.

*-Editoriales:* Todas las personas relacionadas en el proceso editorial necesitan de estas revistas para conocer las nuevas voces de la LIJ y además conocer la repercusión de sus propuestas. Con las nuevas posibilidades de Internet, esta labor se ha transformado totalmente. El ya citado *Anuario Iberoamericano* de LIJ 2012 recoge:

Internet se reafirmó como el medio por excelencia para obtener información a través de sitios y blogs como *Babar*, *Imaginaria*, *Cuatrogatos*, *Pizca de papel*, *Cornabou*, *Darabuc*, *Espacio de literatura infantil*, *Cuaderno de apuntes*, *Literatura infantil y juvenil actual* y el utilísimo de la Fundación Germán Sánchez RUIPÉREZ, por apenas mencionar unos pocos. (Rodríguez 2012, 36-37)

*-Progenitores, lectores adolescentes y adultos de LIJ:* Los familiares son muchas veces los mediadores que determinan la lectura en la infancia y en la adolescencia. Durante el periodo de educación de los hijos, no es extraño consultar estas revistas para conocer qué obras podemos ofrecer a los más pequeños. Durante la adolescencia esta función pasará a otras personas, coetáneos o adultos, pero las revistas en

la red permitirán a los jóvenes conocer mejor a sus autores y personajes favoritos. Su accesibilidad en la red será fundamental y luego veremos algún caso específico de revista digital hispanoamericana dirigida directamente a los lectores adolescentes (JIL).

*-Investigadores y críticos:* Aunque ya he comentado los recelos por parte de la crítica académica, también hay una parte importante que participa en estas revistas con reseñas y estudios de muy variada índole. Además, dentro de este caso específico de revistas de LIJ en Hispanoamérica, no habrá mejor recurso para conocer las novedades en un mundo globalizado que las que presentaré a continuación.

### **Para no naufragar en la LIJ digital**

Antes de enumerar los principales espacios, quiero recordar que ante cualquier búsqueda en Internet, es necesario tener claras las herramientas y estrategias para organizar la información que recibimos y poder contrastarla, siendo uno de los pilares del desarrollo de la competencia digital, tanto del docente, como del alumnado y por supuesto de cualquier investigador. No me detendré aquí a enumerar los pasos, los programas y los nexos principales de información que nos permitan desarrollar nuestra búsqueda, si no simplemente dejar constancia de la infinita información que nos ofrece Internet. Si para hablar de las primeras revistas que trataré podemos encontrar cientos de referencias, en la segunda parte, con las nuevas dinámicas de participación de la web 2.0, podemos encontrar miles de referencias cruzadas que dificulten nuestra labor. Los lectores de fuentes, los marcadores sociales y los servicios de redes sociales serán fundamentales para localizar y gestionar tanta información.

Además de los enlaces de cualquier búsqueda, una de las herramientas fundamentales son los listados que nos ofrecen otras páginas especializadas en el tema. Sin embargo, además de que muchas veces son enlaces copiados y realizados en una primera instancia por personas no especializadas en este ámbito, el principal problema que encontramos es que siempre se quedan obsoletos con el paso del tiempo. En cualquiera de esos ejemplos nos encontraremos con hipervínculos inactivos, ya sea porque el referente ha cambiado su localización o porque ha desaparecido.

Otro problema principal es que muchas veces existe una total confusión entre el contenido de las páginas mezclando las revistas digitales con webs de centros especializados, páginas de recursos, de autores u obras, webs de actividades y muchas otras posibilidades. Por ejemplo, dentro de un listado de enlaces<sup>12</sup> que nos propone el *Instituto de Tecnologías Educativas* <http://www.ite.educacion.es/> encontramos mezcladas revistas con otras páginas de grandes portales como la sección de LIJ de la *Cervantes Virtual* o proyectos como el SOL, *Servicio de Orientación a la lectura*.

También la cantidad de datos ofrecidos puede ser un problema. Por ejemplo, en el listado de "Revistas Literarias" <http://www.letralia.com/itin/revistas/literarias.htm> de la web *Letralia*<sup>13</sup> encontramos tal cantidad de enlaces que no es operati-

---

12 Es un simple listado de materiales, pero viene encabezado por el término *Revistas* y puede llevar a confusión a la persona que no conoce los espacios. Aunque incluye varias revistas de las que hablaré a continuación como *Imaginaria* o *Cuatrogatos*, muchos de sus enlaces ya no funcionan, indicándonos que un listado obsoleto <http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/8/revistas.htm>

13 Dentro de la web venezolana *Letralia* <http://www.letralia.com/index.htm> tenemos el *Itinerario-Directorio de cultural de Hispanoamérica*. <http://www.letralia.com/itin/acerca.htm>. Es una lista muy completa, pero permite agregar directamente al usuario sus enlaces. Es una

va, aunque sí sea importante comprobar que incluya algunas de las páginas que trabajaremos.

En estos casos, conviene acotar la lista y procurar que sea lo más específica posible. Por ejemplo, en la sección dedicada a los “Animadores” del portal del promoción lectora de Ministerio de Educación Español *Entre Libros*<sup>14</sup>, encontramos un apartado dedicado a las *Revistas Digitales* de LIJ, donde incluye solamente, por este orden *Imaginaria*, desde Buenos Aires, *Cuatrogatos*, desde Miami, *Caleidoscopio* del Banco del Libro de Venezuela, *Babar*<sup>15</sup>, desde Madrid y *Herodes*<sup>16</sup> de la Universidad de Extremadura. Las dos primeras serán ejemplos centrales de nuestro análisis, ya que la tercera está enfocada como un Boletín de Noticias y no hemos

---

dinámica adecuada para las posibilidades de la web 2.0 pero muchas veces resta operatividad al listado.

14

<http://fenix.cnice.mec.es/recursos/enlaces/enlaces.php?id0=5&id1=8&id2=10> Existen varios listados similares , pero este nos parece el más autorizado, aunque también podemos encontrar la misma información copiada en algunos blogs como <http://literacia21.blogspot.com.es/2008/12/revistas-digitales-de-literatura.html>

15 La *Revista Babar* es una de las pioneras en nuestro país y de las primeras que dio el salto a Internet <http://revistababar.com>. En la hemeroteca de LIJ de la BVMC tenemos digitalizados los primeros 26 números desde 1989 al 2000 <http://bib.cervantesvirtual.com/hemeroteca/babar/>

16 El enlace que aparece repetido en muchos portales y publicaciones que la citan no está activo, mostrándonos uno de los problemas habituales de la red (<http://www.unex.es/interzona/Interzona/Revista/herodes/>). Por fortuna, en la *Fundación Alonso Quijano*, otro gran portal de nuestro país dedicado al fomento de la lectura y la preservación de contenidos encontramos una copia de esta revista, junto con otros materiales de los que hablaré a continuación <http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animatega/recursos/Hemeroteca%20virtual/HERODES/in.htm>



podido acceder, por los últimos cambios en la web del banco del libro <http://www.bancodellibro.org.ve/>.

Pero, si debo seguir un referente en este análisis de revistas digitales de LIJ, no puedo dejar de citar los trabajos de los profesores Eloy Martos Núñez y Gloria García Rivera de la Universidad de Extremadura. En el "Taller de Nuevas Tecnologías y Literatura Infantil. Internet y Literatura Infantil" (2003, 69-100), entre otras muchas páginas nos reseñan las principales revistas de LIJ iberoamericana (82-83). Anteriormente ya encontramos el artículo del profesor Martos Núñez, "Las nuevas tecnologías y la Literatura Infantil: las revistas digitales como ejemplo (Martos 2001, 217-228), donde plantea su relevancia para la LIJ del nuevo siglo. Posteriormente en 2005 el mismo autor presenta el trabajo "La investigación en la Universidad en Literatura Infantil y Tecnologías de la Información y la Comunicación." donde diferencia entre tres tipos de revistas digitales (Martos 2005, 210-211):

1. Anuncio de una publicación impresa
2. Edición de forma simultánea (impresa y electrónica)
3. Edición digital pura.

En este trabajo me centraré principalmente en el tercer caso, planteando además que la versión digital siempre puede ofrecer más que la versión digitalizada<sup>17</sup> (modificaciones, enlaces, materiales multimedia).

---

17 Tampoco analizaré las revistas en papel que usan webs y blogs para difundir su publicación y permiten un acceso restringido a los

Pero el trabajo fundamental lo encontramos en su práctica como editor y promotor de las revistas *Puertas a la lectura*<sup>18</sup> y la ya citada *Herodes*, a través del *Seminario Interfacultativo de Lectura* de la Universidad de Extremadura y en varios cursos<sup>19</sup> donde se trabajan la LIJ y las TIC conjuntamente. En el portal de la Fundación Alonso Quijano <http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animateca/>, otro proyecto dedicado a la promoción de la lectura, encontramos multitud de materiales, con muchos análisis sobre las revistas digitales dedicadas a la LIJ y a la animación lectora.

Otro precedente a este trabajo es el artículo “Revistas de Literatura Infantil y Juvenil en la Red” (2003, 359-366) de M<sup>a</sup> Mercedes Molina Moreno, donde describe por este orden: *Cuatrogatos*, *Imaginaria*, *Rongorongongo*, *Herodes*, *Calidoscopio*, *Cornabou* y *Babar* y reconoce, ya en 2003, la utilidad de dichas revistas para los docentes de lengua y literatura. Como veremos, algunas revistas digitales han continuado y otras han desaparecido, pero nos sirve para ver la relevancia que tuvieron estas propuestas desde su creación.

- 
- materiales como la argentina *Cultura* LIJ  
<http://culturalij.wordpress.com/>, publicada desde 2009.
- 18 La Revista *Puertas a la Lectura* está dentro de la *BLIJ* desde el número 1 de 1996 hasta el 22 de 2010 <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/IndiceTomosNumeros?portal=0&Ref=28415> y también en la Hemeroteca de la Fundación Alonso Quijano <http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animateca/recursos/Hemeroteca%20virtual/PUERTAS/index.htm>.
- 19 Curso Internacional de Verano entre la Universidad de Almería, la de Extremadura y la Fundación Alonso Quijano *Promoción de la Lectura: De los Clásicos a las Nuevas Tecnologías*, 2005 [http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/cursos%202005/promocion\\_lectura/PROGRAMA%20final%20CURSO%20INTERNACIONAL%20DE%20VERANO.htm](http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/cursos%202005/promocion_lectura/PROGRAMA%20final%20CURSO%20INTERNACIONAL%20DE%20VERANO.htm)

Para este trabajo y destacando cómo se ha transformado la investigación en los últimos tiempos, muchas de estas referencias las he consultado a través de la versión de *Google Books*, demostrando la importancia de los proyectos de preservación y digitalización, que tienen en nuestro país a la *Cervantes Virtual* como referente principal. Además de acceder al texto, el portal de libros de *Google*, nos permite copiar la referencia bibliográfica en distintos sistemas (*BibTex*, *EndNote* o *Reference Manager*), para mejorar la organización de la información.

En este sentido, también ha sido fundamental el asesoramiento del profesor Ramón F. Llorens García, compañero en la Universidad de Alicante y director de la sección de LIJ de la *Cervantes Virtual*. En su trabajo "Nuevas posibilidades para un acercamiento a la literatura infantil y juvenil" (2003, 79-96) encontramos un completo listado de los espacios pioneros que introdujeron la LIJ en castellano en la red y aparecen analizadas varias de las revistas que trataré a continuación.

### *Imaginaria y otras revistas digitales de LIJ hispanoamericana*

#### *Imaginaria*

Como ya hemos mencionado, la revista argentina *Imaginaria* <http://www.imaginaria.com.ar/> es el principal modelo de revista digital de LIJ y la podemos considerar decana de todas ellas, ya que se publica quincenalmente, desde junio de 1999, superando desde 2011 los 300 números (recordemos que la *Cervantes Virtual* se inauguró en julio del mismo año y su sección de LIJ el 21 de febrero de 2001). Dirigida por Roberto Sotelo y Eduardo Abel Giménez está enfocada a todos los "docentes, padres, bibliotecarios, escritores, ilustradores, especialistas, y a toda

persona relacionada con los niños y la lectura” y ofrece información relevante para todos ellos.

Podemos considerarla como el primer puente estable entre la LIJ española y la hispanoamericana. Al ser un modelo con tantísima información, es un referente imprescindible también para la crítica y podemos ver citados sus artículos en muchos trabajos de investigación. Por ejemplo el “Manifiesto contra la invisibilidad de la Literatura Infantil y Juvenil” (n.41, 2000) <http://www.imaginaría.com.ar/04/1/manifiesto.htm> firmado por Gonzalo Moure, Paco Abril, Carlo Frabetti, Agustín Fernández Paz entre otros, es un documento fundamental para la concepción de la LIJ actual. De entre la múltiple bibliografía que la analiza, nos quedamos con las palabras de Roberto Sotelo en el ya citado CILELIJ:

Con *Imaginaría* pretendimos crear una herramienta. Pero una herramienta particular, que nos sirviera para realizar nuestro trabajo de mediadores y que, a la vez, nos permitiera conocer y poder llegar a otras herramientas. (Sotelo, 2011, 456)

### *Docedeletra*

Uno de los principales proyectos iniciales, que fue referente durante su existencia, fue la brasileña *Docedeletra* <http://www.docedeletra.com.br/>. Si encontramos referencias en una búsqueda sobre lectura e infancia, es importante no confundir con la web *DOCE* <http://www.eurosur.org/DOCE/>, que es una base de datos con enlaces de LIJ<sup>20</sup> o el portal *Dosdoce*, <http://www.dosdoce.com/> dedicado a la gestión cultural y diri-

---

20 Citado por Martos Nuñez y García Rivera Op.cit. (2003, 92)

gido por Javier Celaya, que aunque tienen materiales muy importantes, quedan fuera de esta investigación.

Como nos indica Ana Garralón (2001, 59) es uno de los primeros modelos de difusión digital de la LIJ brasileña que establece unos lazos muy importantes con el resto de LIJ Iberoamericana. Para consultarla y conocer sus apartados podemos usar la herramienta *Wayback machine*<sup>21</sup> de la Biblioteca del Congreso estadounidense que es un repositorio de versiones antiguas o desaparecidas de páginas web. Existe también otro portal *Archive.es* <http://archive-es.com/> que también recopila este tipo de páginas para evitar su total desaparición. En la revista *Imaginaria* (<http://www.imaginaria.com.ar/01/2/docedeletra.htm> (n.12, 1999) tenemos un artículo específico que nos muestra sus distintas secciones.

Este es un claro ejemplo de uno de los problemas de la edición digital, como es la desaparición de la web con todo su trabajo. Quizá sería interesante proponer propuestas de preservación digital que conservaran estos espacios de una forma organizada y completa, ya que a través de *Archive.org* no siempre podemos llegar a los textos, quedándonos en las portadas de las páginas. También *Latinoamericana de LIJ* <http://relalij.com/> es un espacio desaparecido que sería interesante recuperar. También en *Imaginaria* tenemos reseñados algunos números <http://www.imaginaria.com.ar/08/6/relalij.htm>.

---

21 *Archive.org*-  
[http://wayback.archive.org/web/20010101000000\\*/http://www.docedeletra.com.br//dl//index.html](http://wayback.archive.org/web/20010101000000*/http://www.docedeletra.com.br//dl//index.html)

### *CuatroGatos*

<http://www.cuatrogatos.org/> es otra propuesta clásica, creada en 1999 por Sergio Andricaín, y Antonio Orlando Rodríguez, donde podemos anotar varias cuestiones. En ella podemos observar una evolución hacia las nuevas posibilidades de Internet. En primer lugar, ha tenido varias fases, periodos de inactividad<sup>22</sup> y grandes transformaciones. Aunque muy relevante, el corpus textual es menor que el de *Imaginaria* y muchos de sus documentos no están datados, <http://www.cuatrogatos.org/archivo.html>, un importante problema para citarlos de manera adecuada. Sin embargo, es el ejemplo que enseguida adoptó las nuevas herramientas como son su blog <http://www.cuatrogatos-miau.blogspot.com/es/> o el perfil de Twitter <http://twitter.com/CuatrogatosLIJ>, que completan la información de la revista, más enfocada a artículos e investigaciones más complejas.

*Cuatrogatos* fue concebido con dos objetivos principales. El primero, circular información sobre libros infantiles y juveniles en español y sobre autores significativos. El segundo, difundir investigaciones y estudios sobre esta serie literaria, así como sobre temas relacionados con la lectura y su promoción. A lo largo de este decenio, *Cuatrogatos* ha ido cambiando su fisonomía y tratando de definir cada vez más su perfil. (Andricaín 2010, 463)

Más allá de los magníficos contenidos que nos ofrece, este afán de adaptación a las nuevas posibilidades de la red será suficiente motivo para conocer la evolución de la LIJ hispanoamericana a través de sus páginas.

---

22 Eddy Souza nos informa de la nueva versión en 2009 <http://artedfactus.wordpress.com/2009/08/31/regresa-cuatrogatos/>

### *Rongorongo*

También tenemos la Revista *Rongorongo*. *Revista Electrónica para la promoción de la lectura y de la literatura infantil y juvenil* <http://usuarios.multimania.es/rongorongo/> dirigida por Víctor Hugo Marín Torres, desde Medellín (Colombia). Ana Garralón hace una breve reseña en la revista *Educación y Biblioteca* (n.142, 2004) y también aparece en la selección “Más de 100 recursos en Internet sobre lectura y educación” de María Jesús Rodríguez Rodríguez en el especial “Sociedad lectora y Educación” de la *Revista de Educación*. La web citada nos indica que está en proceso de remodelación y sitúa entre 2001 y 2007 el periodo de publicación de la revista, pero no nos enlaza contenidos. Tenemos que entrar en <http://usuarios.multimania.es/rongorongo/rongorongo.htm> para poder acceder al periodo entre 2001 y 2003. En las publicaciones citadas vemos que la dirección original (<http://usuarios.lycos.es/rongorongo/inicial.htm>) estaba alojada en *Lycos*, una de las grandes empresas de los principios de Internet, que ofrecía la posibilidad de crear webs propias y que luego fue absorbida por otras empresas. También podemos acceder a su comunidad virtual<sup>23</sup> en *Yahoo* [http://es.groups.yahoo.com/group/revista\\_rongorongo/](http://es.groups.yahoo.com/group/revista_rongorongo/) que se convirtió en espacio de intercambio entre los lectores, escritores y editores de la revista, pero que solamente tuvo actividad entre 2003 y 2007. Este es un claro ejemplo de un proyecto prometedor

---

23 La revista *Babar* también tuvo una comunidad virtual en Yahoo [http://es.groups.yahoo.com/group/revista\\_babar/](http://es.groups.yahoo.com/group/revista_babar/) con más de mil miembros y una actividad constante entre 2003 y 2010, donde fue sustituida por un perfil en *Facebook*. Dicha lista además de anunciar las novedades de la revista servía como espacio de intercambio y conexión entre las personas interesadas en la LIJ.

que aprovechó las posibilidades digitales de su momento, pero que sin el empuje de otros colaboradores o por el cambio de tecnología, quedó abandonado. De todas maneras, podemos seguir accediendo a muchas de sus aportaciones para conocer la LIJ colombiana de inicios del siglo XXI, principalmente.

### *Crayolas y Papel*

Gracias a esta investigación, entré en contacto con esta revista digital peruana, <http://www.crayolasypapel.com/> también centrada en la LIJ. Con la participación de Danilo Sánchez Lihón, profesor de la Universidad Nacional de San Marcos, entre otros especialistas, es una revista que apareció en 2010 y que conjuga perfectamente las distintas posibilidades del mundo digital. Por un lado su portada no ofrece noticias, entrevistas, reseñas y artículos especializados, organizados por entradas con comentarios, pero también podemos acceder a sus perfiles en las principales redes sociales como *Facebook* o *Twitter*. Incluso podemos encontrar nuevas herramientas para la organización de contenidos, como <http://paper.li/crayolasypapel/1323654400> de las que hablaré más adelante.

### *HUB y JIL*

Como último modelo de revista digital tradicional tenemos las chilenas *Había una vez* <http://www.revistahabiaunavez.com/> (10 números desde noviembre 2009), y *JIL* <http://www.revistajil.com> (2 números des Otoño 2012). Aquí encontramos un proceso claro de digitalización y transformación hacia el *Acceso Abierto*, aprovechando muchas de las posibilida-



des de Internet. Aunque este paso ha sido anunciado con mucho entusiasmo:

Mediante la vía digital llegaremos directamente a más de 35 mil personas involucradas en los procesos de formación del hábito lector: padres, madres, docentes y mediadores de la lectura. Los destinatarios se multiplican, y los recursos se activan, se mueven, hacen guiños desde la pantalla, actúan, hablan y comparten sus experiencias reuniendo lo mejor del quehacer literario.<sup>24</sup>

Considero que la forma de acceso puede ser un poco confusa. Recoge trabajos estupendos con aportaciones de grandes figuras y especialistas, y nos ofrece una versión interactiva<sup>25</sup> que se puede descargar en el ordenador y otra versión adaptada en pdf pero todavía no aprovecha otras herramientas 2.0 de una forma adecuada.

Podemos observar que, sobre todo *JIL* (que juega con la sigla LIJ y que todavía no ha recibido el nombre definitivo) es una revista típicamente juvenil en su diseño y contenido, enfocada a sus lectores específicos, y nos sirve para demostrar el interés de estos por la lectura.

---

24 María Paz Garafulic, Fundación *Había una vez* citada por <http://bibliotecas-cra.blogspot.com.es/2012/05/revista-huv.html>.

25 La Revista española de LIJ Juvenil *El templo mil puertas* también nos ofrece un número interactivo directamente desde la web <http://www.eltemplodelasmilpuertas.com/revista/29/> pero también está completada por una página principal y otras herramientas que facilitan la interacción.

## **LIJ 2.0, nuevos espacios y nuevas dinámicas.**

En los últimos años está ganando espacio global la herramienta local Internet. En este mundo virtual se encuentran varias revistas entre las que destacan las independientes *Cuatrogatos* (Miami), *Imaginaria* (Argentina), *Docedeletra* (Brasil) y *Caleidoscopio*, editada por el Banco del Libro, Venezuela. Estas jóvenes revistas se benefician de un formato económico y pueden eliminar los pesados costos de impresión, almacenamiento y distribución. Todas ellas comparten un mismo concepto, el de las revistas tradicionales de papel, pero desprecian las ricas posibilidades de los multimedia. Al menos en mi opinión, el formato internet debería ser un espacio en el que se ofreciera todo aquello que no puede ofrecerse en el papel, es decir, abundante material gráfico, entrevistas donde la voz pueda escucharse y no haga falta leer, animaciones interactivas, música, vídeos, etc. (Garralón, 2004)

Junto a las características de participación del individuo, interacción y publicación de la web social, dentro de la *LIJ 2.0* debemos incluir todos los elementos propios de esta literatura, así como el desarrollo de la formación lectora y aspectos de la didáctica de la lengua y la literatura (Rovira Collado, 2011). Hay múltiples aspectos, como la formación, la función y la clasificación de la LIJ que le dan unas características propias y que también se verán reflejadas en su transmisión a través de Internet. No me detendré aquí en citar todas estas cuestiones, simplemente destacaré algunos trabajos que nos ayuden a comprender el concepto. En 2009 aparece publicado en la revista digital *Espéculo* el artículo "Sobre Comentarios, Etiquetas y Fuentes: Literatura Infantil y Juvenil en la blogosfera" (Rovira Collado, 2009) donde se plantea el término. Después de difundirse el medio en varios medios, blogs principalmente, tenemos los trabajos propios (Rovira Collado -2011-) y el número monográfico 260 de la Revista

*Primeras Noticias de Literatura* (Ibarra y Rovira Collado, 2011) que recoge artículos sobre los principales modelos de la LIJ 2.0.

Recientemente ha salido un especial de la Revista *CLIJ*<sup>26</sup> (n. 248 julio agosto 2012) que trata la LIJ en Internet y, aunque no utiliza el concepto, sí reconoce muchas de las transformaciones producidas en los últimos años. De todas maneras, no queremos plantear el concepto como una contraposición con los modelos clásicos, sino más como una evolución de los uso y dinámicas en la red, ya que además muchos de los anteriores espacios también han adoptado muchas de las herramientas 2.0 y además eran un precedente a su filosofía de compartir información de forma abierta y participar en la red.

### *Blogs y Revistas*

Los blogs como evolución directa de las revistas digitales son una de las consecuencias principales de las nuevas herramientas, como bien recoge Carmen Fernández Etreros (2008). De algunos ejemplos pasamos a centenares de espacios que tratan la LIJ desde múltiples perspectivas, pero que reflejan una constante participación de los lectores. A continuación recojo una breve selección, aun a riesgo de no citar sitios importantes, solamente para mostrar modelos de actuación:

-*Espacio de LIJ*: <http://espaciodelij.blogspot.com.es/> Es una asociación argentina creada en 2006 que enseguida adoptó esta herramienta para recoger distintas publicaciones, dándoles pronto la entidad de revista (tiene ISSN 1852-575X). La directora Sil-

---

26 *CLIJ Cuadernos de literatura infantil y juvenil* <http://www.revistaclij.com/>  
Publicada desde 1988 es una de las principales revistas de LIJ en español pero la web solamente la usa para dar publicidad a la edición en papel.

vina Juri es profesora en la Universidad Nacional de Cuyo y ha participado en distintos programas de especialización en todo el mundo. A través de la página principal se articulan varias secciones que son en sí mismas blogs independientes, con múltiples aportaciones. Es un proyecto colaborativo, respaldado por la labor de distintas personas y con participación de todo el mundo. Desde Argentina también nos llega *Donde viven los libros* <http://www.dondevivenloslibros.com/>, un blog colaborativo centrado en la LIJ con múltiples actividades que aprovecha todas las nuevas herramientas para difundir su labor y conocer la LIJ de todo el mundo.

-*La Memoria y el Sol*: A través del blog de la argentina Alejandra Moglia <http://lamemoriayelsol.wordpress.com/> nos encontramos con las múltiples posibilidades de la *LIJ 2.0* desde una labor individual, pero siempre en una dinámica de colaboración constante para compartir información a través de la red. Su blog es uno de los más complejos y enlaza a miles de espacios dedicados a la LIJ y a la promoción de la lectura. También desde sus distintos perfiles de Facebook <https://www.facebook.com/Lamemoriayelsol> y <https://www.facebook.com/alejandra.moglia> nos presenta las múltiples vías de comunicación de los servicios de redes sociales y también de otras herramientas como veremos.

-*María García Esperón. En un sueño de palabras*: Con este ejemplo <http://mariagarciaesperon.blogspot.com.es/> vemos las posibilidades que puede aprovechar una autora como esta mexicana para promocionar su obra, enlazar reseñas, incluir vídeos de entrevistas y de actividades de animación lectora y mucho más.

Todavía nos encontramos con voces que critican la facilidad de publicación de dichas herramienta porque no tienen una

revisión profesional y que responden casi siempre a proyectos personales. Sin embargo, hemos visto estas mismas cuestiones en las primeras propuestas digitales, y utilizar dichos medios no solamente servirá para forjarse un nombre en este ámbito, como puede ser el caso de Alejandra Moglia, también especialistas reconocidas, como las citadas Ana Garralón<sup>27</sup> o Gemma Lluch<sup>28</sup> y autoras como la citada María García Esperón entre otros muchos ejemplos, usan dichas herramientas para ofrecernos sus escritos, que también pueden publicarse en otros espacios más “reconocidos”<sup>29</sup>.

No nos detendremos aquí en citar perfiles individuales en servicios de redes sociales verticales y *microblogging* sobre LIJ hispanoamericana porque las posibilidades pueden ser innumerables, así como los contenidos que recogen.

*Espacios de \*Curación\* de Contenidos*<sup>30</sup>

Muy relacionado con la difusión de la información y una de las últimas herramientas que nos ofrece la Web 2.0, con importantes similitudes con las revistas, son los espacios de cura-

---

27 Desde octubre de 2010 la española Ana Garralón nos demuestra que también se puede hacer crítica especializada desde los blogs <http://anatarebana.blogspot.com.es/> sobre LIJ.

28 La profesora Gemma Lluch nos ofrece desde su web <http://gemmalluch.com/esp/> infinidad de materiales sobre LIJ, desde densas monografías a constantes “tuits” con novedades.

29 Al igual que han cambiado los criterios de embargo y difusión de revistas, muchas revistas animan a difundir la labor en distintos espacios e intercambiar materiales, como hemos visto.

30 El calco producido desde “Content Curator” no me parece el más adecuado en nuestra lengua, pero es el que se está usando en todos los espacios actualmente para hablar de estas herramientas que son muy nuevas y cuyas funciones van más allá de la del simple “buscador” o “editor” de información.

ción de contenidos. A través de ellos, una o varias personas recogen en una sola portada una serie de noticias, textos, o materiales multimedia sobre un tema en concreto. Cogiendo la dinámica del muro de las redes sociales, se crean comunidades de intereses y estrategias de colaboración con un flujo de información constante. Según Clarisa Herrera (2012) “la curación se define como un proceso de **clasificar, etiquetar, en definitiva filtrar la información que ya existe, con un determinado objetivo o *target* en mente.**” y plantea estas cinco fases:

1. Descubrir: Identificar todos los sitios que hablen del tópico que interesa. La primera recomendación es hacerlo en los motores de búsqueda, pero también *Twitter*, *RSS Feeds* o *Flipboard*.

2. Producir: Una vez identificado el contenido, utilizar las herramientas de curación a los fines de filtrar el contenido deseado. Algunas de las herramientas más eficientes para curar contenido son:

▲ *Scoop / Storify / Curationsoft / Pearltrees / Page One Curator / Tumblr / Pinterest / Paper.li / Snip.it*

3. Compartir: Un tema curado que no se comparte, simplemente no cumple su función. *Twitter*, *Facebook* y demás redes sociales y plataformas ponen en contacto con las audiencias online. *Siempre* recordar citar la fuente base.

4. Actualizar: Es el corazón de un tráfico constante y fiel, básicamente le da el incentivo al usuario para visitar el blog/sitio y/o recomendarlo.

5. Medir: Contrastar los resultados, visitas, *feedback* en redes sociales, comentarios de los *posts*. De esa forma, se obtiene los tópicos o subtópicos que tienen más popularidad

y afinan la búsqueda para la próxima curación (Herrera, 2012)

Dentro de nuestro ámbito, por ahora solamente podemos destacar el *scoop* de Alejandra Moglia que recoge toda su labor de difusión y clasificación de noticias de LIJ en su espacio <http://www.scoop.it/t/la-memoria-y-el-sol-literatura-infantil-y-juvenil>, siendo una fuente constante de noticias, que también aprovecha y enlaza todos los espacios antes citados.

Otra herramienta principal, que está muy relacionada con *Twitter*, porque nos permite ofrecer una portada a través de las aportaciones de distintos usuarios es *paper.li*. Carlos Ureña Izquierdo tiene un perfil dedicado a la LIJ <http://paper.li/curuena/1321068975> donde hay un continuo flujo de información.

No debemos confundir estas herramientas con otra serie de nuevos espacios como los servicios de redes sociales horizontales tipo *Ning*, que nos permiten crear comunidades de intereses, como *Gente de Libro: profesionales del libro de Argentina* <http://gentedelibro.ning.com/> o *Observatorio Lector* <http://ibbymexico.ning.com/> que son ejemplos de espacios de LIJ 2.0 hispanoamericana, pero no entrarían dentro del concepto de revistas digitales.

### Para leer más

Como hemos visto, las posibilidades son inmensas y se renuevan constantemente. Junto con un corpus “clásico” de revistas digitales también encontramos nuevos espacios que sí reco-

gen las últimas dinámicas de distribución de la información. Cada uno de estos espacios requiere un análisis más detenido y complejo, para poder conocer perfectamente su relevancia dentro de la *LII 2.0*. Hay algunos aspectos que no he tratado que serán fundamentales para profundizar en sus características:

*-Presentación, extensión y distribución de los textos.* Tenemos una variada tipología de textos, desde la nota de prensa, la reseña, la entrevista, hasta el artículo científico, la conferencia o el fragmento literario, por lo que las formas de presentar en la pantalla serán muy distintas. Una web con documentos densos y complejos no será operativa, pero tampoco será bien valorado por la crítica académica un blog con miles de breves entradas que no aportan nada más allá de pocos datos. También en muchos de estos espacios nos encontraremos ante el problema del plagio de distintas fuentes, así como la repetición de la información, siendo en ocasiones difícil identificar el origen real de la noticia. Es necesario clasificar y hacer un análisis textual de cada espacio.

*-Velocidad en la presentación de la información:* Hemos visto desde páginas que se actualizan casi constantemente hasta revistas quincenales o mensuales. El flujo de la información es muy distinto y dependerá de los intereses de cada momento, o de visitar uno u otro espacio.

*-Función del Hipertexto.* Las conexiones entre textos, dentro de un mismo espacio o hacia otras páginas webs son una de las mayores transformaciones del texto digital. La redacción hipertextual muchas veces obviará la cita, pero su navegación, decidida por el lector, puede hacer que se pierda en la red, problema que no sucedería en un revista tradicional. Propongo estudiar estos itinerarios de lectura desde la perspectiva de que nos plantea Antonio Mendoza Fillola (2010 y 2012).



-Uso de imágenes y materiales multimedia. Ya en la prensa digital diaria, encontramos múltiples elementos paratextuales que completan las noticias más allá del vídeo, fotografías, ilustraciones o grabaciones de audio como pueden ser gráficas y encuestas interactivas, animaciones, o publicidad contextual entre otros elementos. He mencionado alguno de ellos pero, según el uso que se realice desde la revista y el blog, la experiencia lectora será distinta.

Cada uno de los espacios nos puede ofrecer mucho más de lo que encontramos en el corpus textual y el caudal de noticias puede ser inagotable. Como hemos visto, las revistas digitales y los espacios de la LIJ 2.0 son herramientas imprescindibles para conocer las características de la LIJ en Hispanoamérica.

#### BIBLIOGRAFÍA Y ENLACES WEB

AGUIAR, Elsa (2012) "La LIJ ante la red, una transformación inevitable" en *CLIJ Cuadernos de literatura infantil y juvenil* n.248, pp.30-39 <http://www.revistaclij.com/clij-248-julio-agosto-2012>.

ANDRICAÍN, Sergio (2011), "Cuatro gatos: maullidos en el ciberespacio" en *CILELIJ Congreso Iberoamericano de Lengua y Literatura Infantil y Juvenil*, Madrid, Fundación SM, pp.462-465 [http://www.fundacion-sm.com/ver\\_noticia.aspx?id=24361](http://www.fundacion-sm.com/ver_noticia.aspx?id=24361).

CASSANY, Daniel (2011), *En línia*, Barcelona, Graó.

FERNÁNDEZ ETREROS, Carmen (2008) "El nuevo papel de internet en la difusión de la literatura infantil y juvenil: las revistas digitales y los blogs" en *Literaturas.com* suplemento especial 2008

[http://www.literaturas.com/v010/sec0812/suplemento/ArticuloDiciembre08\\_3.html](http://www.literaturas.com/v010/sec0812/suplemento/ArticuloDiciembre08_3.html).

GARRALÓN, Ana (2001), "LIJ Online, Ao Brasil... [www.docedeletra.com.br](http://www.docedeletra.com.br)" en *Educación y Biblioteca*, Año 13, n.124, pp.58-59.

GARRALÓN, Ana (2004), "Ancha y ajena es América Latina: sobre la literatura infantil en América Latina" Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=12112>.

GARRALÓN, Ana (2004), "Literatura Infantil On-Line, Rongoron-go" en *Educación y Biblioteca*, año 16, n.142, pp.52-53.

HERRERA, Clarisa (2012) "La curación de contenidos, los curadores y las 5 fases de la curación." En Gross, Manuel *Pensamiento Imaginactivo*, 16/08/2012 <http://manuelgross.bligoo.com/20120816-la-curacion-de-contenidos-los-curadores-y-las-5-fases-de-la-curacion>.

IBARRA RIUS, Noelia y ROVIRA COLLADO, José (2011): "Coordenadas para navegantes de LIJ: una breve selección de sitios imprescindibles", en *Primeras Noticias. Especial LIJ 2.0*, 260, Barcelona, Centro Comunicación y Pedagogía, pp.49-52.

LLORENS GARCÍA, Ramón F. (2003), "Nuevas posibilidades para un acercamiento a la literatura infantil y juvenil" en Cerrillo, Pedro, *La Comunicación literaria en las primeras edades*, Madrid, Ministerio de Educación, pp.79-96.

LLUCH, Gemma (2011), "Panorama de la investigación de la LIJ en Iberoamérica. La investigación en el ámbito universitario. Congresos, seminarios, publicaciones y estudios. Las instituciones oficiales. Cuánto queda por hacer", en *CILELIJ. Congreso*

so *Iberoamericano de Lengua y Literatura Infantil y Juvenil*, 2010. Madrid: Fundación SM y Gobierno de Chile, pp. 130-143. También disponible en *Slideshare*: <http://www.slideshare.net/gemmalluch1/panorama-de-la-investigacin-de-la-lij-en-iberoamrica-la-investigacin-en-el-mbito-universitario-congresos-seminarios-publicaciones-y-estudios-las-instituciones-oficiales-cunto-queda-por-hacer>.

MARTOS NÚÑEZ, Eloy (2005) "La investigación en la Universidad en Literatura Infantil y Tecnologías de la Información y la Comunicación." en Utanda, María del Carmen, Cerrillo, Pedro C., García Padrino, Jaime *Literatura Infantil y Educación Literaria*, Cuenca, UCLM, pp. 195-229.

MARTOS NÚÑEZ, Eloy y GARCÍA RIVERA, Gloria (2003), "Taller de Nuevas Tecnologías y Literatura Infantil. Internet y Literatura Infantil" en Cano Vela, Ángel Gregorio y Pérez Valverde, Cristina, *Canon, Literatura Infantil y Juvenil y Otra Literaturas* Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Simposio Internacional, Cuenca, UCLM, pp.69-100.

MARTOS NÚÑEZ, Eloy, (2001) "Las nuevas tecnologías y la Literatura Infantil: las revistas digitales como ejemplo, en Cerrillo, Pedro, García Padrino, Jaime, *La literatura infantil en el siglo XXI*, Cuenca, UCLM, pp. 217-228.

MENDOZA FILLOLA, Antonio, y ROMEA, Celia eds.(2010), *El lector ante la obra hipertextual*, Barcelona, Horsori.

MENDOZA FILLOLA, Antonio (coordinador) (2012) *Leer hipertextos. Del marco hipertextual a la formación del lector literario*, Barcelona, Octaedro.

MOLINA MORENO, M<sup>a</sup> Mercedes (2003), "Revistas de Literatura Infantil y Juvenil en la Red" en Cano Vela, Ángel Gregorio y Pérez Valverde, Cristina, *Canon, Literatura Infantil y Juvenil y*

- Otra Literaturas* Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Symposio Internacional, Cuenca, UCLM, pp. 359-366.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, María Jesús (2005) "Más de 100 recursos en Internet sobre lectura y educación" en *Revista de Educación*, n.extraordinario, Ministerio de Educación, pp.281-302.
- RODRÍGUEZ, Antonio Orlando,(2012), "Un panorama a vuelo de pájaro" en *Anuario iberoamericano sobre el libro infantil y juvenil* Madrid, SM, pp.36-37.  
[http://www.literaturasm.com/archivosCMS/3/3/47/usuarios/234803/13/20120309122337N\\_d6fb69bf-85a0-4158-8771-69564411d1d6.pdf](http://www.literaturasm.com/archivosCMS/3/3/47/usuarios/234803/13/20120309122337N_d6fb69bf-85a0-4158-8771-69564411d1d6.pdf).
- ROVIRA COLLADO, José (2009) "Sobre Comentarios, Etiquetas y Fuentes: Literatura Infantil y Juvenil en la blogosfera" *Especulo n.especial homenaje a Montserrat del Amo*  
[http://www.ucm.es/info/especulo/m\\_amo/amo\\_10.html](http://www.ucm.es/info/especulo/m_amo/amo_10.html).
- ROVIRA COLLADO, José (2011) "Literatura Infantil y Juvenil en Internet. De la Cervantes Virtual a la LIJ 2.0. Herramientas para su estudio y difusión" en *Revista OCNOS* nº7, Cuenca, UCLM, p. 137-151.
- SOTELO, Roberto (2011) "La experiencia de *Imaginaria*, o de cómo promover la lectura y la literatura infantil a través de Internet" en *CILELIJ Congreso Iberoamericano de Lengua y Literatura Infantil y Juvenil*, Madrid, Fundación SM, pp.456-461,  
[http://www.fundacion-sm.com/ver\\_noticia.asp?id=24361](http://www.fundacion-sm.com/ver_noticia.asp?id=24361).
- SOTELO, Roberto y GIMÉNEZ, Eduardo Abel (2001), "La Literatura Infantil por los caminos de la Web", en *Lazarillo Revista de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil* Año XIX, 2da. Época, N° 5; Madrid, pp.16-21,  
<http://www.imaginaria.com.ar/05/7/ponencia.htm>.

## ESCRIBICIONISMO HISPANOAMERICANO: DIARIOS PERSONALES Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Daniel Mesa Gancedo

Universidad de Zaragoza

### Aspectos teóricos

El *escribicionismo* es un síndrome de nuestro tiempo. El término es, obviamente, una “palabra-maleta” que –en su origen– denomina el vicio escriturario propiciado por la sobreabundancia de teclados. O, de otro modo, el exhibicionismo por escrito asociado al uso masivo de las nuevas tecnologías<sup>1</sup>. Mi

---

<sup>1</sup> Bautizado por un bloguero norteamericano que tenía algunos conocimientos de latín o español y detectó que, por una vez, la “e” que tantas veces aparece cuando los hispanohablantes nos encontramos con una sílaba líquida podía encontrar sentido como la ya establecida abreviatura de *electronic*. A partir de Wikipedia (donde está el adjetivo, no el sustantivo: <http://en.wikipedia.org/wiki/escribicionist>) se relaciona con blogs. La propia página de Wikipedia advierte que el artículo puede buscar la publicidad del concepto-neologismo y remite al el “e-mail en el que empezó todo”. También Wikipedia señala que blog y “online diary” son casi sinónimos, y bajo esta última entrada da una historia de esa escritura (desde 1994). Hay que referirse, desde luego, (como allí se menciona) a *Cher Écran*, de Lejeune (2000). En la web de este especialista francés ([www.autopacte.org](http://www.autopacte.org)) hay otras referencias bibliográficas de interés, como Paldacci (2003). El uso de “escribicionismo / escribicionista” en español se documenta por ejemplo en varios blogs: <http://josenoemercado.blogspot.com.es/2006/05/escribicionismo-en-el-tiempo-somos.html> (México, 2006-2012); <http://macajordan.blogspot.com.es/> (habla de “escribicionismo”;

propuesta, sin embargo, recoge el término como mero anzuelo léxico para referirme a un aspecto concreto de la paradoja suscitada por la publicación-exhibición de la escritura íntima-privada (en forma de diarios), y esto, desde luego, “reducido” al ámbito de Hispanoamérica. Conviene, no obstante, recordar que la publicación de diarios personales en vida de sus autores<sup>2</sup> es un fe-

---

Argentina, dos entradas en 2009); <http://escribicionistas.blogspot.com.es/2012/05/escribicionistas-primer-aniversario.html> (taller literario mexicano, 2011-2012). En su versión inglesa el término ha trascendido de la pantalla *on-line* a la del cine: *Escribitionist* (2010), del guionista y director David Smith, sobre un *blogger* “obsesionado por escribir sobre todo lo que ocurre en su vida” y los problemas que ello le causa. Sobre la “intimidad como espectáculo”, puede verse también Sibilía (2008).

- <sup>2</sup> Un caso de “apertura máxima en grado fuerte” del género, según la clasificación de Jean Rousset (1986). A su vez es un problema más restringido que el que suscita la “publicación” de diarios, primera y en muchos casos (como el hispanoamericano hasta ahora) casi única vía de acceso al género: “La première question à se poser est la suivante : peut-on appréhender le journal uniquement à travers *l'imprimé* et le *publié*? [...] Je ne nie pas la possibilité d'étudier le journal uniquement à partir de *l'imprimé*, ce serait absurde, mais je voudrais en montrer les limites. Pour les autres genres littéraires, remonter en amont vers le manuscrit est une curiosité secondaire, qui est de l'ordre de ce qu'on appelle en France les “études génétiques”. On peut donc travailler sur le texte publié seul. C'est ce qu'a fait pour le journal Michel Braud dans un livre passionnant qui vient de paraître en même temps que le nôtre, *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel* (Seuil, 2006). Si l'on envisage le journal comme une “pratique de vie”, en revanche, la remontée vers les documents originaux est une nécessité [...]” (Lejeune 2006). Rannaud (1978, p. 279) hace la historia del género en relación con la publicación: aunque hay documentos que hablan de la existencia del diario desde el S. XV, en ningún momento se produce su publicación. El paso a la existencia pública se produce a partir de 1830 con la publicación del diario de Byron y luego el de Goethe. A partir de ese momento se pueden aislar tres etapas: 1830-1860 (publicación de diarios históricos, de viaje, crónicas, sobre todo de siglos anteriores; desde 1840,

nómeno que comienza en Francia a finales del siglo XIX, con el *Journal* de los hermanos Goncourt (a partir de 1886)<sup>3</sup> o el de Léon Bloy (a partir de 1898), ya concebido este último directamente, al parecer, para la publicación periódica (Braud, 2006, p. 230<sup>4</sup>).

Podría decirse que la publicación de diarios en vida de sus autores supone un cierto regreso al carácter colectivo-público que la escritura de lo cotidiano tuvo en sus orígenes más remotos (como bien ha señalado Lejeune)<sup>5</sup>, pero ese regreso ya no es idén-

---

cada vez más presencia de “textos íntimos”); 1860-1890 (publicación sistemática de diarios íntimos, pero siempre póstumos); 1890 y después (escritura de diarios destinados a la publicación). Sería interesante ver si es posible segmentar tan claramente en el ámbito hispánico, donde más bien parece producirse una superposición de fenómenos.

<sup>3</sup> Se publican fragmentos en 1886 en *Le Figaro* y ya en volúmenes a partir de 1887. Ya Brunetière (1888) había señalado los “peligros” de la publicación de diarios (en 1887 se había publicado también el de Maria Bashkirtseff), que parecía haberse convertido en un género de moda, típicamente francés, relacionado con el “vicio” de la *exhibición*: “depuis quelque temps, il n’est bruit partout autour de nous que de *Mémoires*, de *Journaux*, et de *Correspondences*. [...] un vice bien français que cette manie de faire figure” (434).

<sup>4</sup> Las consecuencias que esa práctica “escribicionista” primitiva tiene en la consideración de la figura del “escritor” serán, desde luego, muy importantes (y están todavía por estudiar para los casos hispanoamericanos). Según Michel Braud (2006, p. 270), por ejemplo, quien publica su diario en vida “utilise sa renommée pour se faire (re)connaître comme diariste. [...] le journal conforte sa position d’écrivain mais l’infléchit aussi vers celle d’écrivain de lui-même; il éclaire la composition de son oeuvre fictionnelle ou poétique mais la concurrence, voire tend à la supplanter [...]”.

<sup>5</sup> “Le journal a été, et est resté jusqu’à la fin du Moyen Âge, une forme collective d’enregistrement du temps. Peu à peu, cette habitude d’écrire le temps (pour construire une mémoire, contrôler le présent et organiser l’avenir) est passée de la vie publique à la vie privée, de la vie privée à la vie individuelle, et de là enfin à la vie intime. L’idée de *caché* un journal, ou de lui parler comme à un ami, ces deux actes, seuls capables, à mon avis,

tico ni inocente: el autor que publica su diario construye una imagen de sí mismo, y debe satisfacer para ello una “exigencia de representación”<sup>6</sup>, que –de nuevo en la interpretación de Lejeune– traiciona la fuerza del diario íntimo, la cual procedería, justamente, de su “desconexión” fundadora, de la posibilidad de “no ser leído nunca por nadie” o, en todo caso, en un futuro incierto por gente cuya mentalidad y expectativas son ignoradas<sup>7</sup>.

---

de définir un journal comme “intime”, ne sont apparus en France que dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et ils sont d’ailleurs dûs en partie à un métissage avec la forme “lettre” (une “lettre à soi-même”)” (Lejeune, 2007).

<sup>6</sup> Quizá extremada en la publicación *on line*, porque ésta abre la posibilidad de respuesta: “Tous les sites de journaux électroniques, blogs ou autres, donnent la possibilité au lecteur de manifester sa réaction, d’engager le dialogue, etc. Cela tient autant de la correspondance ou de la conversation que du journal, c’est une sorte de “lettre ouverte” à inconnus. Cet aspect “correspondance” éloigne le journal de l’intimité, et de la liberté” (Lejeune, 2005). Piglia habla de la “pulsión de interpretación” relacionada con la escritura *on line* y los comentarios que propicia y casi exige (Bajter y Larre, 2011). Con toda naturalidad señala Tortosa (2000, p. 595): “el diario puede ser privado (cuando el lector es el propio escritor, controlador o “editor”, si se quiere de los papeles, caso de que desee que salgan a la luz), y público (publicado normalmente en la prensa con un destinatario amplio, desconocido, pero destinado desde un inicio a la imprenta)”.

<sup>7</sup> Parafraseo a Lejeune (2005): “Ce que je dis vaut pour les journaux sur Internet comme pour ceux que certains écrivains actuels tiennent avec l’intention de les publier, par tranches, à bref délai. La force du journal intime lui vient, au contraire, de sa *déconnexion*, de son *débrayage*, de cette probabilité de n’être jamais lu par personne, ou lu dans cinquante ou cent ans par des gens qu’on ne connaîtra jamais, dont on ignore les mentalités et les attentes: inutile de chercher à leur plaire!”. Por su parte, Roland Barthes señala algunas “desnaturalizaciones” de la publicación sobre la escritura: “[...] el diario [publicado] es inauténtico. [...] su propia forma no puede haber sido tomada más que de una forma antecedente e inmóvil (la del diario íntimo, precisamente), que no puede subvertir. Al escribir un diario, estoy condenado a la simulación obligatoriamente.



De esas paradojas está hecho un género que para constituirse como tal requiere, sin embargo, que su escritura en principio “secreta” sea “mostrada”, y la responsabilidad de esa exhibición la asumen, en primer lugar, quienes se definen institucionalmente como “escritores”<sup>8</sup>.

La aparición de esos diarios en la prensa periódica, que es lo que aquí me interesa (el *diario en el diario*, por así decir<sup>9</sup>), cons-

---

Incluso a una doble simulación: pues como toda emoción es copia de la misma emoción leída en algún sitio, dar cuenta de un “humor” en el lenguaje codificado de la relación de humores es copiar una copia” (1986, p. 378).

<sup>8</sup> “Le journal ne sera considéré, comme genre, que du moment où des grands écrivains comme André Gide le livreront au public de leur vivant” (Didier, 1991, pp. 139-140).

<sup>9</sup> O lo que Lejeune (2001) ha llamado “diario-río” o “diario-folletín”: “Certains diaristes ont choisi d’étaler et de fragmenter la communication de leur journal. Ils l’offrent à leurs lecteurs en tranches régulières qui leur permettent d’accompagner, avec un certain retard, le cours de leur vie, de l’absorber par petites doses. Cela pose une série de problèmes très différents : écrit-on de la même manière quand on sait qu’on va être lu d’ici peu ? Peut-on dévoiler *in vivo* en quasi-direct la vie privée des autres? Toutes les opinions sont-elles exprimables quand il n’y a pas encore prescription ? La technique a été inventée semble-t-il en France par Léon Bloy (il publie en 1896 *Le Mendiant ingrat, journal de l’auteur* un condensé de son journal de 1892 à 1896, début d’une longue série...). [...] A l’autre bout, aujourd’hui, on peut lire sur Internet en quasi-direct journalier les journaux de plus de cent cinquante personnes totalement inconnues... C’est ce que j’ai décrit dans “Cher écran”. Un poco más adelante define el “journal-feuilleton” como sigue: “Un journal personnel que son auteur publie par tranches dans un temps relativement peu éloigné de sa composition. Un journal dont l’écriture s’offre à une lecture périodique et fragmentée, comme une série de lettres ouvertes. [...] cette pratique de la publication régulière en livres de tranches récentes ne s’est malgré tout vraiment développée qu’à partir des années 1970”. Acto seguido consigna dos inventarios de ese tipo de diarios (cancelados / aún en marcha) en Francia y señala algunas

tituye –desde el punto de vista conceptual más que cronológico<sup>10</sup>– una etapa intermedia entre la publicación en libro y la pu-

---

características de ese posible género: “Parler de feuilleton n’est donc ici qu’une approximation. La situation de “feuilleton” ne peut exister qu’en dehors du livre, dans un média qui épouse vraiment le temps, c’est-à-dire Internet. Seuls les journaux “en ligne” réalisent cette quasi-simultanéité de l’écriture et de la lecture, qui rapproche le journal en ligne de la correspondance. [...] Un diariste qui veut se diffuser en feuilleton périodique est quelqu’un d’organisé et de responsable: il aura recours à l’autoédition plutôt qu’au compte d’auteur. Il pourra devenir autofeuilletoniste en diffusant à quelques amis ou groupies des fascicules hebdomadaires ou mensuels. [...] Ils sont bien sûr peu nombreux. Ils diffèrent souvent entre eux [...], mais ils ont un trait commun : ils ont été écrits dans une intention de publication, différée certes, mais relativement proche”.

<sup>10</sup> Desde el punto de vista cronológico, no obstante, interesa la coincidencia que los historiadores del género “diario” han señalado entre el periodo de máximo desarrollo de esta escritura de lo “privado” y el momento de mayor desarrollo del periodismo en el siglo XIX (Girard, 1963). Esa simultaneidad del “diarismo” también ha llamado la atención de algunos estudiosos hispánicos: “los fenómenos que se dan cita en el diario y, empezando por el principio, el punto de partida sería la capacidad de fechar la escritura: el diario, del mismo modo que el periódico, tiene su origen e idiosincrasia en el día a día (de una marcada temporalidad) con que es fechada la escritura; en ambos, el acontecimiento debe ser registrado sin distancia alguna que permita cualquier reelaboración del recuerdo o reconstrucción de hechos *a posteriori*” (Tortosa, 2000, p. 588). Rannaud (1978, p. 279) ha señalado otras conexiones de la expansión del diarismo (en ambos sentidos) con la modificación del sistema literario francés durante el Segundo Imperio (1852-1870): aparición de nuevos medios técnicos que permiten incrementar la producción; industrialización de la imprenta; surgimiento del libro de pequeño formato; aparición de una nueva capa de lectores; interés por los diarios íntimos de gente conocida: “el carácter de la intimidad se consagra por el prestigio de la celebridad.” (283). Trapiello (1998, p. 37) y otros han señalado cómo el auge del género diarístico coincide también con un “cierto descrédito del yo

blicación *on line*. El diario publicado en la prensa periódica explora y alimenta el interés por lo que podríamos llamar la “lectura de *un ser*” o, como dice Girard, “la esencia misma de la individualidad”<sup>11</sup>. Por otro lado, si el diario, como sostienen algunos estudiosos, se encuentra ligado tanto a esa “dificultad personal de ser” como a la “patología de la palabra pública”<sup>12</sup>, el *escribicionismo* es, verdaderamente, un *signo de los tiempos* (pero no sólo de *estos tiempos*), si lo entendemos como máxima expansión del “discurso privado en público”: en una interpretación quizá optimista podría considerarse como un intento de recuperar un lugar para el “flujo de la conciencia” en un momento de omnipresencia de la que podríamos llamar “razón mediática”, contaminándola (en el mejor de los sentidos) de “materia privada”<sup>13</sup>.

---

novelístico” y cuando ha pasado “el gran momento de la novela del XIX”.

<sup>11</sup> “[...] les éditions fragmentaires représentaient en quelque sorte une étape nécessaire à la juste interprétation des journaux intimes. Maintenant, certes, il est besoin d’autre chose, et l’on ne peut plus se contenter d’extraits. Mais il faut se garder de transporter dans le passé des soucis qui sont ceux de l’époque présente. Les journaux intimes ont d’ailleurs contribué largement à créer le besoin actuel d’aller aussi loin que possible dans la connaissance d’un être, sans rien cacher des zones d’ombre, parce que nous sommes devenus avides de cette exploration en profondeur, qui tente d’atteindre l’essence même de l’individualité” (Girard, 1963, p. 141).

<sup>12</sup> “[...] l’exercice du journal intime est-il lié tant à une *difficulté d’être personnelle* qu’à une *pathologie de la parole publique*, l’individu se trouvant dans une situation de dyschronie vis-à-vis de l’Histoire” (Kunz Westerhoff, 2005).

<sup>13</sup> Ya Brunetière (1888, p. 436) había señalado el origen de ese interés por lo personal en la crisis de los discursos colectivos: “[...] nous ne savons rien, si ce n’est que nous ne savons rien, ou, si l’on aime mieux, puisque le monde n’est qu’une apparence, la réalité qu’une ombre, et la vie que l’illusion suprême. Il n’y a rien “quelque terme on nous pensions nous attacher, il branle, et nous quitte, et nous fuit d’une fuite éternelle:” la vérité n’est qu’un mot; la justice n’est qu’un leurre; la beauté surtout

*Aspectos históricos*

Por todo lo anterior quedará claro que mi interés por la publicación de diarios personales en la prensa hispanoamericana está relacionado con las posibilidades de reconstruir la historia del género. Por ello parto de una exploración de los diarios mismos, y no tanto de las publicaciones periódicas, lo que sin duda podría estar condicionado el enfoque y debería complementarse con una exploración más exhaustiva de las revistas –al menos de las más importantes–, que, por el momento, no está a mi alcance. Esta reconstrucción de la historia del género apenas podrá ser un ejercicio de lo que Franco Moretti (2007) llamó “literatura vista desde lejos”, y esto de varias maneras: primero, porque sólo será posible atender a los diarios publicados, a pesar de que segura-

---

n'est qu'un fantôme. Chacun de nous fait à son tour, au même titre, avec les mêmes droits, l'autorité de ce qu'il dit et la vraisemblance de ce qu'il imagine- il fait la beauté de ce qu'il admire ou de ce qu'il aime. L'individu n'est pas seulement à soi-même son tout, il est un univers et un monde en soi. A quoi donc voulez-vous que nous nous intéressions dans une œuvre? Ce ne sera pas au fond, nous n'en avons que faire, puisqu'il n'y a pas une conception de la vie à laquelle nous ne puissions en opposer une autre, – qui la vaut, ni seulement une idée dont l'expression, pour être intelligible, ne doive envelopper l'idée de son contraire. Ce ne sera pas davantage à la composition, puisque, supposé qu'il y eût une vérité, la composition que serait-elle, sinon l'art, en arrangeant cette vérité même, de l'altérer pour en faire une séduisante erreur? Ce ne sera pas non plus à la forme ou au style, puisque, indépendamment de l'espèce de déformation ou de mutilation d'elle-même qu'exige toujours une idée, pour être traduite par des mots, nous connaissons aujourd'hui le secret de tous les styles, et, pour preuve, au besoin, nous les reproduisons”. Piglia había señalado esa dialéctica “flujo de conciencia” / “razón mediática” en *La ciudad ausente*, cuando reparaba en que el monólogo interior ha sido sustituido por el flujo constante de las imágenes televisivas (2003, p. 158).

mente son sólo una parte muy reducida de los textos pertinentes para la constitución del género (pero esto, dado el objetivo concreto de esta comunicación, es una petición de principio, que puede soslayarse); en segundo lugar, porque a veces los datos de ediciones periódicas que mencionaré sólo me son conocidos por referencias tomadas de las ediciones más usuales de los textos o de la crítica que han podido generar; por fin, la visión podrá considerarse también telescópica porque el acceso a esas publicaciones periódicas ha sido propiciado eventualmente por la propia presencia en la red de las revistas consultadas (en sitios que funcionan como archivos o en las propias revistas para casos más recientes).

### 1900-1940

A pesar de que la escritura de diarios personales en Hispanoamérica puede documentarse ya hacia mitad del siglo XIX, para encontrar diarios no ficcionales publicados en revistas periódicas hispanoamericanas hay que adentrarse en el siglo XX. Desde 1908, el mexicano Federico Gamboa empieza a publicar su diario en volúmenes y parece ser así el primer autor hispanoamericano que se decide a hacerlo *en vida* (siguiendo ya conscientemente, como se ha señalado, el modelo de los hermanos Goncourt, a pesar de las diferencias, que señala Pacheco, 1977, p. XXIX). No obstante, la publicación no es inmediata (empieza con anotaciones de 1892) y sólo ocasionalmente, al parecer, o póstumamente, se hará en la prensa periódica, quedando gran parte del diario inédita a la muerte del autor en 1939<sup>14</sup>. En cualquier

---

<sup>14</sup> Las fechas completas del diario abarcan de 1892 a 1939, la publicación comienza en 1908 y se extiende, en su primera edición, hasta 1938. Los lapsos de publicación se van espaciando: 1908 (1892 - 1896), 1910 (1897 - 1900), 1920 (1901 - 1904), 1934 (1905 - 1908) y 1938 (1909 - 1911). Los años

caso, se trata de un diario poco personal, más bien de unas memorias fechadas y reelaboradas, que incluyen artículos de prensa, discursos o entrevistas con diversos personajes; en muchas de esas notas, Gamboa explora la proyección de sus escritos personales, amparándose, sin duda, en el prestigio ganado como novelista.

El mismo prestigio autoral hace que, entre 1917 y 1918, la *Revista Chilena* publique parcialmente por entregas el *Diario político (1849-1852)* de José Victorino Lastarria. Tampoco se trata, obviamente, de un diario íntimo o personal, sino más bien de una crónica fechada (en su origen, más próxima de nuevo a las memorias), que consigna acontecimientos políticos ya antiguos en el momento de su publicación, y, por eso, su publicación adquiere un carácter fundamentalmente histórico-documental<sup>15</sup>.

---

posteriores se publicaron parcialmente ya en la prensa periódica, pero con un lapso de veinte años: en *Excelsior* “del 17 de marzo de 1940 al 10 de agosto de 1941; y de 12 de junio de 1960 al 8 de marzo de 1961” según Pacheco (1977, p. VII). Hay ediciones modernas: la antología de Pacheco y otra íntegra en 7 volúmenes de 1995-1996. Algunos estudiosos (Sandoval, 2008) indican que durante el periodo de publicación en volumen había habido publicación previa de algunas notas en forma de “artículos publicados en *Excelsior* entre 1912-1919 (VI) y 1920-1939”. La forma que J. E. Pacheco juzga “tan extraña” de la publicación de los diarios de Gamboa puede deberse, precisamente, al temprano estadio en la conformación del género en el sistema literario. Sólo dos décadas más tarde ese proyecto encuentra resonancia (y por lo tanto puede empezar a constituir género) cuando el venezolano Rufino Blanco Fombona (1929) empieza a publicar su diario (en volúmenes, no en prensa).

<sup>15</sup> En Santiago, a partir del nº 1 (Año I, Tomo I) de abril de 1917 y hasta marzo de 1918, “autorizado con la siguiente nota de la redacción: “Gracias a la bondadosa gentileza de la familia del señor Lastarria, la *Revista Chilena* puede ofrecer a sus lectores esta pieza, inédita hasta hoy, de tanta importancia para el esclarecimiento de períodos trascendentales de la historia patria. Enviámosle por ello la expresión de nuestro

Los diarios de Gamboa y Lastarria, a pesar de sus peculiaridades, señalan hacia México y Chile, respectivamente, como los dos ámbitos hispanoamericanos en los que mayor desarrollo cobrará el género durante buena parte del siglo XX. Será el también chileno Hernán Díaz Arrieta "Alone" uno de los primeros en arriesgar –tímidamente– en páginas de revistas una escritura más cercana a la intimidad: las primeras publicaciones del que posteriormente se revelaría como su extenso diario (que abarca de 1917 a 1947)<sup>16</sup> se producen en la década del 10 en las revistas

---

reconocimiento" (Lastarria, 1968, p. 20). También Lastarria había publicado en la prensa una novela corta, "Diario de una loca": por primera vez en el periódico *El Americano* de París y luego en la *Revista Chilena* (tomo 1, (1875), pp. 277-301). Finalmente se recogió en volumen con otras dos narraciones: *Antaño y Ogaño. Diario de una Loca. Página de la Historia de Bolivia* (Valparaíso, Sociedad Imprenta y Litografía Universo, 1875). Ya en el prólogo a esta edición se indica la previa publicación en revistas. En ese mismo prólogo se subrayan dos características del género diarístico presentes en la ficción: el carácter íntimo (y por tanto verdadero) y su condición de texto no desarrollado: "No es una simple ficción literaria, sino una página palpitante y auténtica de la vida íntima del Presidente D. José Ballivián" y, más adelante: "Hay en estas páginas tema para un drama o novela emocionante, pero el escritor se abstuvo de desarrollarlo, limitándose a narrar concisamente el hecho" (según Cróquer Pedrón, 1995, p. 88 n.). La fecha es muy temprana, desde luego, anterior a la publicación de los diarios de los Goncourt o de Bloy, pero no se trata de un texto comparable y no es lo que estoy persiguiendo ahora ("diarios personales auténticos"). Sin embargo, la publicación de una ficción con forma diarística (así sea parcial y no muy estricta) prueba ya que esa forma podía contar con un cierto reconocimiento en la expectativa de los lectores. Un carácter semejante debe tener el relato "Diario del poeta Tulio Ernesto (Capítulo de una novela en preparación de M. García Herrera [sic])", publicado por el colombiano Manuel García Herreros en *Los Nuevos*, n° 2, 1925, pp. 64-73 (según Pöppel, 2008).

<sup>16</sup> Hay una edición parcial (Alone, 2001).

*Zig-Zag*, *El Pacífico* (según Vodanovic)<sup>17</sup>, o en la *Revista de artes y letras*<sup>18</sup>. Se trata de notas “inofensivas”, al parecer, las primeras o, en el último caso, de una única entrada en la que “Alone” reflexiona sobre el tópico de “conocerse a sí mismo”, tan propio del género, y a la vez, tan relacionado con lo que podríamos denominar intimismo posmodernista.

A pesar de la proximidad temporal con las primeras publicaciones de los diarios de Lastarria y Gamboa, la muestra de “Alone” es un ejemplo raro para su tiempo, hasta donde he podido comprobar. Para ese entonces, las relaciones del diario personal con la prensa periódica en Hispanoamérica distan de estar normalizadas y sólo se revelarán marginalmente o a posteriori. En 1937, otro escritor de la generación de “Alone”, el peruano Alberto Hidalgo publicará en edición privada un volumen titulado *Diario de mi sentimiento*, que incluye muchas reflexiones de ocasión (no fechadas) pero que, sin embargo, a menudo habían salido ya en periódicos y revistas, como el propio autor reconoce en el prólogo, con una precisión interesante:

Alguna de estas cosas las he publicado en diarios o revistas, unas veces con mi firma y otras sin ella o en ocasiones con seudónimo. Pero de todos modos su versión no es la misma. Las empresas del periodismo no soportan adjetivos ni dicciones con tanta resignación como los libros. El procedimiento de mi trabajo es

---

<sup>17</sup> La estudiosa dice haberlas encontrado “en el sobre Alone del archivo referencias críticas” y afirma haber “incluido algunos al final de este trabajo como forma de profundizar en las ideas de la conclusión. [...]”. Sin embargo en la fuente que he manejado no aparecen. Un cotejo de los números digitalizados de la revista *Pacífico Magazine* en el portal “Memoria Chilena” no ha arrojado resultados positivos. Queda por verificar el fondo de *Zig-Zag*.

<sup>18</sup> Con el título de “Diario íntimo” e inscripción de la fecha (16-VII-1916), consta de una sola extensa entrada (Santiago: Ediciones de Artes y Letras, año 2, n° 2, 1 de marzo, 1918, pp. 113-116).



siempre el inverso del que podría suponerse: escribo primero para mi diario y luego, si es forzoso, acomodo para la prensa. (Hidalgo, 1937, p. 10)

## 1940-1960

El diario, hacia finales de los 30, se ha convertido en cantera de textos publicables (o incluso en reservorio de textos publicados<sup>19</sup>). En México, de nuevo, y hacia los años 40, puede encontrarse el siguiente capítulo de la historia de la relación entre diarios y revistas, que pasa, podría decirse, por el filtro de la poesía: Octavio Paz publica entre 1938 y 1945 una serie titulada *Vigilias: diario de un soñador* en las páginas de las revistas *Taller*, *Tierra Nueva* y *El Hijo Pródigo*<sup>20</sup>. Por lo general se trata de largas notas no fechadas de carácter ensayístico o poético, pero cada entrega suele ir introducida por alguna anotación de carácter metadiarístico, como si fuera un hilván que revela ya una conciencia genérica destacable. Valga, por ejemplo, la que introduce a la 3ª serie (*Tierra Nueva*, 7-8, enero-abril, 1941):

Escribir un diario (así sea un diario de pensamientos, reflexiones, ocurrencias de cada día, inútiles divagaciones), entraña lucha, dualidad o, por lo menos, análisis. El yo que vive y el que contempla: el verdugo y la víctima. Pues bien, yo quisiera que esta lucha se reflejara en lo que escribo; todo, hasta las mismas mentiras, reveladoras, y lo que yo me atreva a decir (y lo que yo no pueda decir); lo falso y la verdad oculta; la confesión tumultuosa y el análisis tranquilo de mi pasión [...]. (Paz, 2005, p. 163)

---

<sup>19</sup> Además de los casos de Gamboa o Hidalgo, no es raro encontrar en diarios de la época recortes (propios o ajenos) tomados de la prensa, como ocurre en el diario de Alfonso Reyes, prolífico diarista poco personal.

<sup>20</sup> Luego recogidas en sus obra completas (Paz, 2005).

Una práctica semejante había desarrollado Bernardo Ortiz de Montellano, como reveló justo después de su muerte en 1949 la revista *Cuadernos Americanos* (enero-febrero de 1949, pp. 217-229)<sup>21</sup> al publicar algunas páginas tituladas “Del diario de mis sueños” y fechadas en 1941. Como la de Paz, esta “escritura de sueños” es un expediente novedoso en el camino hacia la expresión-publicación de la intimidad, aunque todavía anclada en el territorio más asumible (institucionalmente) de “lo poético”. En el caso de Ortiz de Montellano, la publicación póstuma inmediata convierte a estas notas, por otra parte, en uno de los primeros ejemplos de utilización del diario como vía para *conocer mejor al autor*, con intención de homenajearlo<sup>22</sup>.

Semejante es el propósito de la revista *Diorama de la Cultura* cuando en 1976 publica un número de homenaje al también mexicano José Revueltas con ocasión de su fallecimiento. Allí aparecen fragmentos de sus libretas de los años 1955-57<sup>23</sup>. Pero en este caso esa revelación había sido anticipada por el propio autor, que ya en vida había dado a la prensa muestras de su prolífica escritura diarística. Otros fragmentos de esas “libretas de apun-

---

<sup>21</sup> Datos en Cortés (1992). Luego se recogerían ampliadas en las obras completas, con algunas variantes (Ortiz de Montellano, 1979). No serán pocos los integrantes del grupo Contemporáneos que practican la escritura diarística: Novo, Villaurrutia o Antonieta Rivas Mercado también han dejado páginas interesantes.

<sup>22</sup> También en México y en fechas próximas se publican varias veces con esa intención fragmentos del diario de Ignacio Manuel Altamirano (*Historia Mexicana*, 1:1, jul-sept., 1951; *Revista de la UNAM*, XXIV, 3-4, nov.-dic, 1969). Recientemente, se ha publicado en un volumen (Altamirano, 1992).

<sup>23</sup> Se trata del número de 18 de abril de 1976 (pp. 8-10), con el título “Las evocaciones requeridas”, según señala su editor (Revueltas, 1987, II, p. 317).

tes” de 1945-1946 fueron entregados por el autor a las páginas de la *Revista de Bellas Artes* en 1967 (17, sept.-oct; *Revueltas*, 1987, I: pp. 244-253). En 1975 *Revueltas* decidió publicar también fragmentos de su diario de los años 1963-1964 en la revista *Idea* (nº 3, abril-mayo de 1975), y fragmentos de su “Diario de Cuba” (del año 1961) en *La Cultura en México* (nº 685, 26 de marzo de 1975, pp. II-VI)<sup>24</sup>. A pesar de esas publicaciones en vida, *Revueltas* nunca quiso recoger su diario en volumen. Por ello, se diría que esa escritura se considera parte importante de una obra en marcha, que no cabe *fixar* del todo en vida, pero que puede ser mostrada parcialmente como vía de acceso al proyecto, o, acaso, como sombra de una figura de escritor polifacético<sup>25</sup>.

## 1960-1980

Los casos de Paz, Ortiz de Montellano y *Revueltas*, entre otros, corroboran en este periodo la existencia de una cierta tradición mexicana cada vez más intensa (Woods, 2005), pero en esas mismas fechas parecen empezar a fraguarse –en los márgenes–

---

<sup>24</sup> El “Diario de Cuba” se prolongaría póstumamente en la *Revista de Bellas Artes* (nº 29, dedicado a *Revueltas*, septiembre-octubre de 1976, pp. 13-18) y en la revista *Cambio* (nº 6, enero-marzo de 1977, pp. 50-61). También “la Universidad Autónoma de Puebla lo publicó en folleto con el título “Diario en Cuba”, en su serie *Controversia*, n. 19, 1976” (*Revueltas*, 1987, II, p. 320).

<sup>25</sup> La confianza de *Revueltas* en esa “virtudalidad” este tipo de escritura la demuestra también el hecho de que publicó también la escritura diarística de su hermano *Silvestre* (fallecido en 1940): fragmentos del “Diario en el sanatorio” (150-177), constituido por los apuntes que éste tomó durante su estancia en el Sanatorio de Tlalpan en 1939, “a raíz de una crisis alcohólica”, fueron publicados por José *Revueltas* en *Excelsior* en cinco entregas (del 27 al 31 de diciembre de 1965) con el título “Mi vida entre dementes.” (150 n.)

nes— otras tradiciones, como la rioplatense (con los diarios de Gombrowicz o Wernicke), que tendrán mucha mayor presencia mediática con posterioridad<sup>26</sup>.

En ese ámbito geográfico rioplatense hay que ubicar, justamente, los pocos casos de diarios publicados en revistas durante el periodo del *boom*. Durante este periodo la escritura íntima no parece ser muy practicada por los autores canónicos, y aún se

---

<sup>26</sup> El *Diario argentino* del primero se publicó mensualmente en una revista polaca en París (*Kultura*) entre 1953 y 1964. El segundo, construye por las mismas fechas, pero lejos de la lectura inmediata, un diario que, sin embargo, sólo será conocido (hasta hoy) por la ya antigua y muy fragmentaria publicación, apenas 20 páginas, en la revista bonaerense *Crisis* en 1975, siete años después de la muerte del autor (Wernicke, 1975). La selección recogía entradas de 1945 a 1968, que tratan problemas de escritura, de la vida sexual, de la complicada relación con la bebida o del trabajo y la ideología. Se incluye ahí alguna referencia metadiarística que funciona como acicate para una ulterior edición que aún no se ha producido: “Mi diario es uno de los documentos más monstruosos que he leído en mi vida. El personaje que surge de sus páginas (yo) revuelve la sangre de cualquiera. Su cinismo, sus ambiciones, los mismos sufrimientos que lo retuercen, dan náuseas. Pero me alegra dejarlo escrito. Me tranquiliza la conciencia saber que ese “diario” me hace justicia y me justifica ante mí mismo saber que, cuando se lea, nadie podrá seguir hablando de mí como de un ser puro, lírico, despreocupado. El retrato de un cerdo. También los chanchos lloran y sufren. ¿Sinceridad? Sí, bastante, aunque muy sintética. Diría: sinceridad a pesar del autor” (3/6/1955; Wernicke, 1975, p. 31). Quizá no sea marginal el caso del colombiano Jorge Gaitán Durán que (según Londoño y Jursich, 1997) desde 1955 fue publicando entregas de sus *Diarios de viaje* en la revista colombiana *Mito*. año 1, núm. 5, dic. 1955-enero 1956, págs. 348-363; año 2, núm. 7, abril- mayo, 1956, págs. 1-28). Póstumamente se publicaron en revista también “Extractos del diario escrito en China”, *Golpe de Dados*, (Bogotá, vol. XV núm. LXXXVII julio-agosto de 1987, págs. 61-80) y poco después en volumen sus *Diarios (1950-1960)* (1988). Al parecer el autor consideraba publicables esos diarios, aunque no he podido verlos.

la consideró menos apropiada para salir en publicaciones periódicas<sup>27</sup>. En este caso, el *vedetismo* que algunos atribuyeron a esos autores no se corresponde con la práctica “escribicionista” tal como la estamos considerando en este trabajo. Sin embargo, alguno de los críticos que acompañaron muy de cerca el fenómeno, como el uruguayo Emir Rodríguez Monegal, fue puntualmente publicando en revistas que dirigía o en las que colaboraba crónicas de acontecimientos relacionados con el desarrollo del *boom*, a las que dio forma de diario. Con poca distancia temporal entre la escritura y su publicación en las revistas, pudieron leerse al menos cinco de esos textos, referidos a encuentros literarios en los que el crítico había participado entre 1966 y 1983<sup>28</sup>. Esos “diarios-crónica” constituyen una especie de breve y fragmentaria “historia personal del *boom* (y el *postboom*)”, y utilizan la forma (marcada también por una evidente conciencia estilística y estructural) para una función hasta el momento poco explorada en Hispanoamérica: el diario publicado casi al hilo de los acontecimientos servía para subrayar una *visión de autor*, un pun-

---

<sup>27</sup> Sólo recientemente Vargas Llosa publicó con el título *Diario de Irak* (3-9/8/2003) sus notas (no fechadas más que por la publicación en *La Nación*, *El País*, etc.) de viaje después de la guerra. Se trata, desde luego, de textos más cercanos a la crónica que a la escritura personal. En este caso, sin embargo, la presencia de la palabra “diario” en el título tiene que ver con una voluntad de captar al lector, en un momento en el que el género ha alcanzado renovadas cotas de interés, como habrá ocasión de señalar.

<sup>28</sup> Así fue dejando noticia de un congreso del PEN Club en Nueva York (1966), de las circunstancias que rodearon la entrega del premio “Rómulo Gallegos” en 1967, de un viaje a las islas Galápagos en compañía de otros escritores que participaban en un congreso en Quito (1979; recientemente lo ha reproducido *Letras Libres*, agosto, 2006, pp. 22-31); o sobre otros congresos de literatura hispanoamericana en Berlín (1982) o París (1983). En todos los casos, la publicación fue inmediata (apenas algunos meses separaban el suceso y la publicación), y siempre es explícita la decisión de dar a la escritura la forma del diario.

to de vista privilegiado e implicado sobre un “evento” cultural que tiene un desarrollo en el tiempo y cuya evolución y entretelones encuentran adecuado correlato en la forma diarística<sup>29</sup>.

Entre los creadores vinculados al fenómeno del *boom* sólo el que se atrevió a publicar, justamente, su “historia personal” del fenómeno, el chileno José Donoso, mantuvo una escritura diarística significativa, alimentando una tradición nacional que –según se ha visto– tenía larga data. Esa escritura, cada vez mejor conocida<sup>30</sup>, empezó a publicarse periódicamente en vida del autor<sup>31</sup>, en las páginas del diario madrileño *ABC* entre 1986 y 1990.

---

<sup>29</sup> En este sentido serán análogos los diarios de festivales cinematográficos a los que *Letras Libres* suele prestar atención (García Bernal, 2007). El caso de los diarios de Rodríguez Monegal no es único entre los críticos vinculados al *boom*: son fundamentales también –pero muy distintos– los diarios de Ángel Rama, aunque –hasta donde sé– éstos no se publicaron sino póstumamente y en un volumen. Se integran ambos, entonces, en una línea que merecería exploración particular como es la de los diarios de críticos literarios (entre los que ocuparían también lugar privilegiado los del chileno “Alone” o incluso los de Alfonso Reyes).

<sup>30</sup> Los originales de esos diarios se conservan en la Universidad de Princeton y en la de Iowa, con otros papeles del escritor, pero recientemente se ha podido acceder a una versión fragmentaria y filtrada de los mismos en el texto biográfico que su hija Pilar publicó poco antes de suicidarse (Donoso, 2010). A principios de 2012 se anunció la publicación de sus diarios de escritura de los años 1952-1967 y se pudo leer algún anticipo en *Clarín* (11/3/2012).

<sup>31</sup> En 2009 la estudiosa Patricia Rubio ya había publicado un volumen en el que recogía casi un centenar de páginas diarísticas dando noticia de que habían sido publicadas previamente por Donoso en las páginas del diario *ABC* de Madrid entre 1986-1990. En la introducción, la editora ya señalaba su importancia: “[...] los “Fragmentos de diario” son el verdadero descubrimiento de mis pesquisas. Estos habían permanecido olvidados en las páginas (microfilmadas) del diario *ABC* en diversos fondos bibliográficos madrileños. Donoso no se los mencionó a García-Huidobro [quien se encargó de recopilar su escritura periodística en

Eran textos fechados entre 1979-1989<sup>32</sup> y constituyeron el primer *corpus* extenso de escritura diarística de carácter estrictamente personal entregada a la prensa en vida por un autor hispanoamericano de renombre<sup>33</sup>. En el caso de Donoso, el diario (publicable) es un texto que retrata la inmediatez del pensamiento, las alteraciones de la personalidad. Sin embargo, no debe atenerse necesariamente a un orden externo, e incluso –en el momento de la publicación– puede alterarse la cronología<sup>34</sup>. Por otro lado,

---

*Artículos de incierta necesidad*, 1998]; igualmente sorprendente es que incluso Pilar, su hija, no recordara su existencia” (en Donoso, 2009, p. 14). También señala Rubio la dificultad de conocer el paradero de muchos textos publicados por Donoso para la agencia EFE.

<sup>32</sup> *Correr el tupido velo* recogerá algunos de esos fragmentos, pero en versiones ligeramente distintas, lo que da prueba de la evidente manipulación de la escritura (como prueban, por ejemplo los cambios de fecha o la segmentación en diferentes entregas de anotaciones de la misma fecha).

<sup>33</sup> Acertadamente, Patricia Rubio señala la importancia de esos fragmentos para comprender los proyectos de Donoso y el peculiar tratamiento de la intimidad: “Si bien estos Fragmentos permiten entrar en zonas de la intimidad del escritor, se trata, obviamente, de un acceso controlado y dosificado: Donoso eligió los Fragmentos a publicar y, seguramente, reescribió algunos en parte o en su totalidad antes de publicarlos. Con todo, descubren facetas personales íntimas, como son, por ejemplo, los temores que no lo dejan; las secas que lo aquejaban al acabar una obra y que a veces, sin embargo, entiende como períodos de incubación” (en Donoso, 2009, pp. 14-15).

<sup>34</sup> La singularidad de ese tipo de escritura en el campo literario hispánico fue percibida y subrayada tanto por el autor como por los responsables editoriales en el primer momento de su publicación, según testimonia la nota con que se presentaron: “Empezamos hoy la publicación del diario íntimo y literario de José Donoso, el primer nombre de la actual literatura chilena y colaborador habitual de *ABC*. Abarca desde 1958, año en que se escribía *Coronación*, hasta 1985. El ilustre escritor chileno se refiere de esta manera a su nuevo contacto con el lector español: “Mi interés, en relación con *ABC literario*, es la posibilidad, ahora que estoy revisando alguno de estos cuadernos, de entresacar trozos, de aquí y de acá, que retratan lo que voy pensando, lo que me va modificando y

considera el autor que esos textos revelan la “cocina de la escritura”, lo que tiene que ver también con una nueva relación con el trabajo literario: parecía llegado el momento en el que, más que el producto elaborado, podía interesar a los lectores el proceso de elaboración. Es significativo que sea Donoso (un escritor al parecer tan inseguro respecto de la calidad de sus “productos”) el que opte por esta vía como una nueva estrategia para afianzar su presencia en el campo literario<sup>35</sup>.

El caso del autor chileno, entonces, constituye un punto de inflexión en la historia de la proyección pública de la escritura diarística personal hispanoamericana. Es un caso marcado por las circunstancias especiales de la relación del autor con su

---

alterando en distintas épocas de mi vida (y lo que es publicable sin sonrojarse), y después de pasarlo por la máquina para las naturales enmiendas, entregárselo a *ABC* para su publicación. Será algo sin orden aparente, sin fechas que tengan consecuencias unas con otras. Tal vez resulte novedoso esto de abrirse al público y mostrar algunos de los andamios que sostienen –malamente– una personalidad, y una obra literaria: la cocina del escritor, en suma” (Donoso, 2009, p. 483). En esas líneas empieza a percibirse algo que cada vez estará más presente en las publicaciones de diarios personales en prensa (y que sólo tangencialmente aparecía en casos como el de Octavio Paz): la exposición implícita o explícita de criterios definitorios del género y la conciencia de los límites que deben o no sobrepasarse.

<sup>35</sup> Rubio en su estudio introductorio añade alguna precisión a esa nota: “A pesar de lo indicado arriba, las entregas a *ABC* no comienzan en 1958; [una] de 1979, es la entrada más antigua publicada en el diario madrileño; la última corresponde a marzo de 1990. Una entrada anterior a esta, “Los mundos secretos de un gran escritor”, apareció en *Buen Domingo*, suplemento de *El Mercurio* de Santiago. He ordenado los fragmentos de acuerdo con la fecha en que fueron escritos y no según su fecha de publicación; este dato está al final de cada entrega” (en Donoso, 2009, p. 483).



obra<sup>36</sup>, y su estrategia de publicación del diario constituye una brecha por la cual, lenta y tímidamente, evolucionará, me parece, el sistema literario hispanoamericano.

---

<sup>36</sup> En esas notas publicadas, Donoso deja huella explícita de la importancia que confiere a la forma diario como patrón de escritura incluso para sus obras de ficción y ello, justamente, gracias al efecto que le produce la lectura de su “diario en público”: “Estoy absolutamente dichoso porque he encontrado mi nueva novela, sin lugar a dudas esta vez, y lo que es más importante, la forma de esa novela, todo esto casi sin darme cuenta cómo sucedió: leyendo lo publicado en ABC de mi diario y mi pequeño fragmento –viejísimos– de mi novela de Lota (1984). Mi nueva idea tendrá exactamente la forma de mi diario, y sería excelente la transcripción de todo mi diario de esa época, con to/das las tentativas, autocríticas, estudios de personajes, apuntes, versiones distintas, como los personajes nacen, mutan, se desarrollan, se desvanecen y vuelven a aparecer en otra cosa, hasta llegar a los capítulos terminados. ¿Deconstrucción, para estar a la moda? No sé nada de deconstrucción, pero me interesaría ver más sobre este tema, que no sé siquiera si tengo razón en decir que está de moda. Incluiré también los comentarios familiares del diario como diario, mis quejas, mi risa, las personas que viven en casa o que vienen por aquí [...]. Tengo varios capítulos terminados que me gustan y que me complacerá incluir. ¿Cómo se llamará *¿Mi diario: una novela* (no, muy Elsa Morante)” (Santiago, 4/6/1987; Donoso, 2009, pp. 516-517). En otras ocasiones, por el contrario, la nota deja testimonio de que el diario es, como quería Blanchot, la huella de una obra imposible: “[...] ahora estoy escribiendo esto para quitarle el cuerpo a la escritura, que es mi mayor enemiga. [...] No quiero escribir. Me prendo de este cuaderno como de una tabla de salvación, como tantas veces lo he hecho. No quiero nada. No quiero hacer nada, ni escribir ni leer nada” (Martes, 3/4/1988 [Santiago]; Donoso, 2009, pp. 522, 524).

## 1980-2012

Autores de la misma generación que Donoso, pero habitualmente relacionados con el *postboom*, dejaron también huella esporádica en la prensa de su práctica de la escritura diarística: Jorge Edwards, Bioy Casares o Alejandro Rossi, por ejemplo, dan a la prensa entre 1968 y 1985 muestras de diarios que, en algunos casos ciertamente y en otros probablemente, habrán de revelarse como parte fundamental de sus respectivas obras<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Se anticipa al periodo que ahora exploro, y por ello es excepcional, la muestra que el chileno Edwards publicó con el título "Páginas de diario" en *Árbol de Letras* (Chile, 7, junio 1968). Se trata de un par de páginas en las que se extractan anotaciones breves de entre los años 1958-1965. Esas páginas aparecen tras una entrevista de presentación de un autor que para entonces había publicado tres libros de cuentos y una novela. Dado el contexto, la publicación de esas "páginas" personales (en las que Edwards habla despreocupadamente de cine, literatura y arte o presenta semblanzas de personas o lugares) obedece claramente a una estrategia, para esas fechas quizá novedosa, pero cada vez más frecuente, hasta convertirse en característica de la "postmodernidad": la que empieza a poner el acento en la figura del autor, a quien, supuestamente, se conocerá mejor a través de su escritura personal; un autor que, por otra parte, tiene cada vez menos prejuicios a la hora de mostrar algunos atisbos de lo que Donoso llamaba su "cocina". De la misma generación que Donoso y Edwards es uno de los diaristas chilenos más perseverantes: Luis Oyarzún, que, hasta donde sé, no dio nada a las prensas periódicas. Bioy Casares, cuando nada hacía presagiar la magnitud de sus diarios, publicó un anticipo del que llamaría "libro de brevedades" con textos sacados de sus diarios (nº 65, *Vuelta*, abril 1982, pp. 4-5) y que sólo poco antes de morir recogería en *Descanso de caminantes* (1999). Un poco más tarde, el mexicano Alejandro Rossi (otro de esos "raros" que, como Edwards o el también mexicano Pitol - Otro conspicuo diarista que, sin embargo, hasta donde sé, no ha publicado nada en revistas o periódicos (ha recogido muchos fragmentos de diferentes épocas de esos diarios en *El arte de la fuga* y otras obras— emergerían tras los rescoldos del *boom*) publicará igualmente en *Vuelta*

El hecho de que algunas de esas muestras aparezcan en la revista *Vuelta* prolonga en la década de los 80 el interés por la escritura diarística que había constituido –como dije– casi una tradición mexicana. Será también en México donde otro autor del *postboom*, Augusto Monterroso, tome el pretexto de la forma diarística para unificar sus entregas semanales a un periódico, que luego se recogerán en su libro *La letra e. (Fragmentos de un diario)* de 1987. Aunque no cabía esperar de Monterroso una escritura de la “intimidad” en su sentido más habitual, su concepción de lo literario –fragmentaria y miscelánea– parecía conducirle necesariamente hacia la forma “diario”, que se permitió mantener durante un tiempo “en público” y que glosará explícitamente (y satíricamente) en alguna de esas notas:

*Ventajas de un género [25 de febrero, 1984]*

(Al margen: entre las ventajas de escribir un diario, sin importar si ha de publicarse, en partes o en su totalidad, se encuentra esa confianza que da la idea previa de estar escribiendo para uno mismo, sin preocuparse de cuántas veces aparece el yo ante el escándalo de los colegas de San Blas, más hechos a la reticencia, la ambigüedad o la hipocresía que a la naturalidad del que cuenta tal cual cómo le fue en la feria. O uno acepta esto, o no lo escribe; o alguien acepta esto o no lo lee.) (Monterroso, 1987, p. 36)

Después del ejemplo de Monterroso, el “diario en público” está ya plenamente maduro en el ámbito hispánico, y se ha transformado en lo que podría denominarse “dietario”, o miscelánea con un tenue anclaje calendárico. No es ése el camino que quiero recorrer aquí porque me parece que se trata ya de otro tipo de

---

(nº 100, 1985, 26-28) un texto inclasificable (quizá “autoficcional”) titulado “Diario de guerra”.

textos<sup>38</sup>, que, en cierto modo, ocupan durante algún tiempo, en la expectativa del lector, el lugar que podría corresponder al diario personal, el cual a su vez, en lo más reciente, resultará también desplazado por el escribicionismo en sentido propio representado por la proliferación de la escritura *on-line*.

Y, sin embargo, el interés de las publicaciones periódicas hispánicas por los diarios personales ha vuelto a ponerse de relieve de modo muy intenso en los últimos años en revistas como *Letras Libres* (en su edición mexicana, desde 1999, y en la española desde 2001) o *Eñe. Revista para leer* (desde su primer número en 2005), además del caso excepcional de la recentísima publicación, por entregas mensuales desde enero de 2011 y aún en marcha, de algunas muestras del diario del argentino Ricardo Piglia<sup>39</sup>, un texto que aquí sólo puedo mencionar.

La revista *Letras Libres* constituye una fuente contemporánea de primer orden para el estudio del diarismo hispanoamericano en sus diferentes facetas<sup>40</sup>. El ápice de ese interés lo consti-

---

<sup>38</sup> Pero que ha proliferado antes en libros que en la publicación periódica (Noguerol, 2009). Quizá el único escritor en español que ha usado ese término (de origen, por otra parte, más bien catalán) para sus publicaciones en prensa (luego recogidas en libro) ha sido Enrique Vila-Matas: *Dietario voluble*. Antes, había tenido un propósito parecido el *Diario del Nautilus*, de Muñoz Molina (1983-1984). Conviene revisar Tortosa (2000).

<sup>39</sup> Al margen de publicaciones esporádicas y unitarias temáticamente en algunos de sus volúmenes de crítica, tras mucha información acerca de su escritura, empezó a publicarse en el diario madrileño *El País*, que las anunció como “exclusivas” y las anunció con una presentación del autor (13 y 14 de enero de 2011). La publicación ha sufrido, sin embargo, algunas irregularidades que no es el caso señalar ahora.

<sup>40</sup> Ya el segundo número de su edición mexicana (febrero 1999) incluye una sección monográfica dedicada al género, en la que se publican ensayos sobre los diarios de Gamboa (por su editor J. E. Pacheco); de W. Benjamin (por Ch. Domínguez Michael); reseñas de los diarios de

Ribeyro (por Bruno Piché) o de la edición en inglés de los de Viktor Klemperer (por Isabel Turrent). Pero además nos entrega páginas inéditas entonces de los diarios de Alfonso Reyes, Paul Leáutaud y Julien Green; una muestra sorprendente de los “diarios espiritistas” de Francisco I. Madero; u otras de los diarios de juventud de Vasconcelos; páginas de diarios políticos (como los de Antonio Carrillo Flores en 1954 o, más próximas, las de Carlos Monsiváis) y también extractos de los diarios de viaje del pintor José Luis Cuevas. Toda revista que dedica un monográfico a la forma diario suele incluir muestras de esa escritura, más o menos relevantes. Ocurrió con un número pionero de *Revista de Occidente* coordinado por Laura Freixas en 1996 y también con el de la *Revista Dossier*, de la Universidad Diego Portales de Chile (2009), o el número de la *Revista de la Biblioteca Nacional* de Montevideo dedicado a las escrituras del yo (nº 4-5, 2011). Con la entrada en el siglo XXI y el paso a la versión electrónica, la referencia al diario en *Letras Libres* se intensifica mediante ensayos o secciones que llevan referencia al género en su título o publicaciones de diarios: en marzo de 2002, publica Juan Villoro un ensayo sobre el género que sigue siendo una de las pocas muestras teóricas relevantes escritas directamente en español: “El pasado que será. El diario como forma narrativa”. Además varias de las secciones habituales de la revista incluyen el término en su título general: así el “Diario infinitesimal”, que, desde el nº 91 en julio de 2006, engloba las columnas de Hugo Hiriart; o el “Diario de la crisis” que nombra al blog mantenido por Jorge Suárez Vélez desde marzo de 2009. Desde mayo de 2007, Guillermo Sheridan mantiene otro blog titulado “Minutario”, título con cierta ambigüedad semántica sin duda pretendida (pues no es neologismo referido al tiempo “reducido” de la escritura diaria, sino, como se explica en la primera entrada: *Cuaderno en que el escribano o el notario ponía los borradores o minutas de las escrituras o instrumentos públicos que se otorgaban ante él*). También suelen publicar crónicas en forma diarística cuando lo importante –como dije– es el *suced* del *suceso*: así, la serie de crónicas sobre la epidemia de gripe A que la revista encargó y publicó en junio de 2009, con el pie forzado de la forma diarística y en la que participaron Sheridan con su “Diario del viru”, Guillermo Fadanelli (“La peste mediática”) y Carlos Chimal (“Los virus vigilados”). O con otro planteamiento, los diarios de dos cineastas jóvenes como Gael García Bernal (que en abril de 2007 publica el diario de su experiencia como jurado del festival de Berlín en febrero de ese

tuye, hasta ahora, la publicación por entregas del diario del mexicano Salvador Elizondo, a lo largo de 11 números consecutivos entre enero y noviembre de 2008 (en su edición mexicana; un mes después en la española). La selección recoge entradas de entre 1945 y 1985, y en el medio centenar largo de páginas que suma permite acceder al que sin duda habrá de ser, cuando se publique íntegro, uno de los diarios de escritor más importantes del *corpus* hispanoamericano<sup>41</sup>.

*Letras Libres* ha practicado también en alguna ocasión la petición de diarios *ad hoc*, lo cual podría considerarse una práctica novedosa en esta última fase de la historia del género<sup>42</sup>. En el ámbito hispánico es, sin embargo, la revista *Eñe* de Madrid la que ha considerado que esa práctica merece una sección regular en sus páginas: desde su primer número de 2005, cada entrega trimestral se abre con la transcripción de fragmentos de diarios

---

año) o de Pablo Soler Frost, que en agosto de 2009 publica en la edición española el diario de una experiencia de rodaje en EE.UU. durante 2006 ("*Hope*. Fragmentos de un diario americano. 2006").

<sup>41</sup> Con autorización y presentación de la viuda del escritor (Paulina Lavista) y profusas ilustraciones (incluyendo facsímiles (una de las ventajas que ofrece la publicación en prensa de diarios, teniendo en cuenta la importancia del original para aquilatar el significado de esa escritura, según señalara ya Lejeune, y que sin embargo no ha sido muy explotada). Recientemente se ha publicado *Nocturnario* (Elizondo, 2010), que recoge algunas muestras de los cuadernos "de noche" del autor mexicano. Paulina Lavista ha declarado: "No fue una cosa escrita al viento, aunque es demasiado extenso y no he encontrado a un editor al que entusiasme el proyecto... Es una edición que yo me tardaría diez años en preparar" (*Milenio*, 29/6/2009).

<sup>42</sup> Lo hizo para su número del mes de agosto de 2010, recopilando diarios escritos en junio del mismo año. Participaron en el experimento el arquitecto Alberto Kalach, la poeta Tedi López Mills, la novelista Carmen Boullosa y el cineasta Carlos Reygadas. También el diario madrileño *El País* ha usado la fórmula en varias ocasiones durante el mes de agosto, con diarios más o menos ficcionales.

escritos para la ocasión, y en muchas ocasiones procedentes de autores hispanoamericanos, como son, hasta ahora, Jorge Edwards (nº 2, verano 2005); Eduardo Antonio Parra (nº 7, otoño 2006); Marcelo Figueras (nº 10, verano 2007); Cristina Peri Rossi (nº 11, otoño 2007); Rodrigo Fresán (nº 14, verano 2008); Jorge Eduardo Benavides (nº 17, primavera 2009); Alan Pauls (nº 21, primavera 2010); Elvio E. Gandolfo (nº 22, verano 2010); Mario Bellatin (nº 23, otoño 2010); Santiago Roncagliolo (nº 28, invierno 2011-2012) y Guillermo Fadanelli (nº 29, primavera 2012).

Estos proyectos de diarios “de encargo” (en su forma ocasional o sostenida) se parecen a las crónicas con forma de diario, pero no tienen el pie forzado de un tema, sino que dejan libertad a los autores para que entreguen lo que quieran, con la sola limitación de la extensión y el plazo. Además de que el propio ejercicio da testimonio del interés que la forma suscita hoy día por sí misma, los resultados, lógicamente muy diversos, permitirían en algunos casos –desde el punto de vista que me interesa– aquilatar la conciencia genérica en el momento actual.

A falta de mayor análisis, que habrá de quedar para otro momento, creo, a título de conclusión, que el enfoque “histórico” que he pretendido dar a mi exposición me ha permitido revelar, al menos, un par de cuestiones: en primer lugar, que, el fenómeno de exposición pública de la intimidad a través de la escritura no es exclusivo de nuestro tiempo. Pero más que la eventual segmentación cronológica en etapas que he intentado caracterizar mínimamente, interesa subrayar que la utilización de la prensa periódica para realizar esa exposición constituye –desde el punto de vista lógico, más que cronológico, según dije– un caso intermedio entre la publicación de diarios en libro (diferida, por tanto) y la publicación “en directo” de la escritura personal

en pantalla. Por otro lado, el repaso de la presencia de diarios personales en las publicaciones periódicas confirma la existencia de algunos ámbitos (singularmente, Chile y México) con mayor “tradición diarística” que otros, lo que podría ser una contribución, aun mínima, para caracterizar con más precisión la complejidad del sistema literario hispanoamericano.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONE (pseud. de Hernán Díaz Arrieta), *Diario íntimo (1917-1947)*, ed. de Fernando Bravo Valdivieso, Santiago de Chile, Zig-Zag.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1992), *Diarios (Obras Completas, Tomo XX)*, ed. de Catalina Sierra, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- BAJTER, Ignacio y LARRE BORGES, Ana Inés (2011): “Diarios de escritor. Una conversación con Ricardo Piglia”, *El Malpensante*, 128  
<[http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display\\_contenido&id=2394&pag=6&size=n](http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2394&pag=6&size=n)>
- BARTHES, Roland (1986), “Deliberación”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, pp. 365-380.
- BLANCHOT, Maurice (2005), “El diario íntimo y el relato”, en *El libro por venir*, Madrid, Trotta, pp. 219-224.
- BLANCO FOMBONA, Rufino (1929), *Diario de mi vida (1904-1905)*, Madrid, Renacimiento.
- BRAUD, Michel (2006), *La forme des jours: pour une poétique du journal personnel*, Paris, Éditions du Seuil.



- BRUNETIÈRE, Ferdinand (1888), "La littérature personnelle", *Revue des Deux Mondes*, LXXXV, enero, pp. 433-452.
- CORTÉS, Eladio (1992), *Dictionary of Mexican Literature*, Greenwood Publishing Group.
- CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora (1995), "Diario de una loca: hacia una representación otra de lo diferente", *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 30, pp. 70-88.
- DIDIER, Béatrice (1991), *Le journal intime*, Paris, PUF (1976).
- DONOSO, José (2009), *Diarios, ensayos, crónicas. La cocina de la escritura*, ed. de Patricia Rubio, Santiago de Chile, RiL.
- DONOSO, Pilar (2010), *Correr el tupido velo*, Madrid, Alfaguara.
- ELIZONDO, Salvador (2010), *Nocturnos. El mar de iguanas*, ed. de Paulina Lavista, Gerona, Atalanta, pp. 181-315.
- GAMBOA, Federico (1995-1996), *Mi diario*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GARCÍA BERNAL, Gael (2007), "Diario berlinés", *Letras Libres*, abril, pp. 24-29.
- GIRARD, Alain (1963): *Le journal intime*, Paris, PUF.
- HIDALGO, Alberto (1937), *Diario de mi sentimiento*, Buenos Aires, Ed. del autor.
- KUNZ WESTERHOFF, Dominique (2005), "Le journal intime"  
<<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/annexes/present.html>>

LASTARRIA, José Victorino (1968), *Diario político (1849-1852)*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello.

LEJEUNE, Philippe (2000): *Cher écran. Journal personnel, ordinateur, Internet*, Paris, Seuil.

----- (2001), "Journaux-fleuves, journaux-monstres. D'Amiel à Claude Mauriac, de Léon Bloy à Internet" <[www.autopacte.org](http://www.autopacte.org)>

----- (2005): "De l'intimité du journal. Entretien" <[www.autopacte.org](http://www.autopacte.org)>

----- (2006), "Une anthologie de journaux: pourquoi et comment?" <[www.autopacte.org](http://www.autopacte.org)>

----- (2007): "Aux origines du journal personnel" <[www.autopacte.org](http://www.autopacte.org)>

LONDOÑO, Patricia y JURSIK, Mario (1997): "Diarios, memorias y autobiografías en Colombia. La biblioteca sumergida", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, XXXII: 40.

MONTERROSO, Augusto (1987), *La letra e. Fragmentos de un diario*, Madrid, Alianza.

MORETTI, Franco (2007): *La literatura vista desde lejos (con un ensayo de Alberto Piazza)*, Barcelona, Marbot.

NOGUEROL, Francisca (2009), "Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última narrativa en español", *Ínsula*, 754, pp. 22-25.

- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo (1979), "Diario de mis sueños", en *Sueño y poesía*, México, UNAM, 1952, pp. 193-257.
- PACHECO, José Emilio (1977): "Prólogo a Federico Gamboa: *Mi diario (1892-1939)*", México, Siglo Veintiuno, pp. 7-39.
- PALDACCI, Mathieu (2003), "Les quatre mondes du journal intime en ligne. Analyse statistique d'un corpus de journaux intimes écrits et publiés sur Internet (enquête)", *Terrains et Travaux*, n° 5 ("Urbanité(s). Sociabilités et cultures urbaines"), pp. 7-30.
- PAZ, Octavio (2005), "Vigilias: diario de un soñador (1938-1945)", *Obras completas VIII. Miscelánea. Primeros escritos y entrevistas*, ed. del autor, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, Círculo de Lectores, pp. 141-188.
- PIGLIA, Ricardo (2003), *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama.
- PÖPPEL, Hubert (ed.) (2008), *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú: bibliografía y antología crítica*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- RANNAUD, Gérald (1978): "Le Journal intime: de la rédaction à la publication. Essai d'approche sociologique d'un genre littéraire", en V. Del Litto (ed.), *Le journal intime et ses formes littéraires. Actes du colloque de septembre 1975*, Genève, Librairie Droz, pp. 277-287.
- REVUELTAS, José (1987), *Las evocaciones requeridas (Memorias, diarios, correspondencia)*, 2 vols., México, Ediciones Era.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1966), "Diario del PEN Club", *Mundo Nuevo*, 4, octubre, pp. 41-51.
- (1967), "Diario de Caracas", *Mundo Nuevo*, 17, noviembre, pp. 4-24.

- (1979), "Diario de las Islas Galápagos", *Vuelta*, 33, agosto, pp. 26-33.
- (1982), "Diario de Berlín", *Vuelta*, 69, agosto, pp. 47-51.
- (1983), "Diario de la UNESCO", *Revista de la UNAM*, nueva época, 28, agosto, pp. 44-52.
- ROUSSET, Jean (1986), "Un genre ambigu, le journal intime", en *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, José Corti, pp. 141-218.
- SANDOVAL, Adriana (2008), "El Diario de Federico Gamboa", *Literatura Mexicana*, XIX:2, pp. 5-26.
- SIBILIA, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, F.C.E.
- TORTOSA, Virgilio (2000), "La literatura púdica como una forma de intervención pública: el diario", *Signa*, 9, pp. 581-621.
- TRAPIELLO, Andrés (1998): *El escritor de diarios. Historia de un desplazamiento*, Barcelona, Península.
- VODANOVIC, Lucia (s.f.): "El hermetismo del hombre que prefirió llamarse Alone"  
<<http://www.islaternura.com/APLAYA/NoEresEIUnico/De/Di/DiazArrieta/HermetismoDEunHOMBREalone.htm>>
- WERNICKE, Enrique (1975), "Melpómene", sel. de Jorge Asís, *Crisis*, Buenos Aires, 29, septiembre, pp. 28-35.
- WOODS, Richard D. (2005), *Autobiographical Writings on Mexico*, Jefferson, N.C. MacFarland & Co.

## **“LA BREVEDAD INCONMENSURABLE”: EL AFORISMO MODERNO A LA LUZ DE LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS**

Paulo Antonio Gatica Cote

Universidad de Salamanca

### **Introducción**

La adopción del aforismo como vehículo de expresión debe observarse desde la atalaya del pensamiento moderno y el advenimiento de las vanguardias históricas<sup>1</sup>. Se puede apreciar en el Romanticismo alemán y los intelectuales del Círculo de Jena el germen de una nueva concepción del mundo. Los textos de Schlegel y Nietzsche no sólo contribuyeron a la quiebra ideológica de los grandes sistemas de pensamiento, sino también a la ruptura de un modo de pensar “céntrico” y “continuo”<sup>2</sup>. Es el fin del

---

<sup>1</sup> Una de las aportaciones más sobresalientes de la Vanguardia fue, sin duda, la ruptura de la organicidad de la obra. En la denominada “obra total”, el todo se componía de partes conectadas al servicio de una realidad superior: la unidad. La fractura del monologismo artístico favoreció el advenimiento de la estética del fragmento, de las composiciones “incompletas” y del apunte (Bürger, 1977, p. 112).

<sup>2</sup> No se puede olvidar el precedente fundamental de Francis Bacon. El filósofo ensalza las cualidades del aforismo para desplegar un pensamiento asistemático y deliberadamente incompleto frente a la morosidad del tratado filosófico o teológico: “la escritura en aforismos tiene muchas virtudes excelentes, a las cuales no alcanza la escritura sistemática. Pues, en primer lugar, pone a prueba al escritor, revelando si es superficial o profundo: porque los aforismos (...) no se pueden hacer si no es con el meollo y médula de las ciencias (...) Y, finalmente, los aforismos al

denominado pensamiento “fuerte” y el inicio de una línea crítica desmitificadora y deliberadamente fragmentada (Calinescu, 2003)<sup>3</sup>.

El hombre comienza a cuestionar la Verdad y el propio discurso de la Verdad cuyo símbolo más preclaro es el Libro-Biblia o Libro-Ley (Blanchot, 2008). La abolición de los privilegios del Libro-Biblia o Libro-raíz<sup>4</sup> y los avances tecnológicos han revolucionado los procedimientos de emisión/recepción de la literatura<sup>5</sup>, la cual exige ahora valores diferentes a los defendidos por la “obra total”: “Dans le siècle de la vitesse, écrire vite pour être lu vite semble répondre à un besoin comme à une mode”

---

presentar un conocimiento incompleto, invitan a seguir investigando, en tanto que las expediciones sistemáticas, al aparentar una totalidad, aquietan y hacen creer que se ha llegado a término”. En Francis Bacon (1988), *El avance del saber*, Madrid, Alianza, pp. 148-149.

- 3 “Existen dos ideales de pensamiento ‘fuerte’. El primero aspira a elaborar un pensamiento orgánico y, al tiempo, tan complejo, que pueda dar razón de la índole orgánica y de la complejidad del mundo de nuestra experiencia o mundo natural. El segundo pretende construir un mundo-modelo reducido hasta tal punto que un pensamiento, cuya complejidad no llegue a hacerlo subjetivamente incontrolable, pueda reflejar su estructura” (Eco, 1990, p. 76). El aforismo “clásico” podría corresponderse a esta segunda línea de pensamiento “fuerte”.
- 4 “Es el libro clásico, como hermosa interioridad orgánica, significativa y subjetivo (...) El libro imita al mundo, como el arte a la naturaleza: por procedimientos que le son propios, y que llevan a buen término lo que la naturaleza no puede o no puede hacer ya. La ley del libro es la reflexión” (Deleuze, Guattari, 1977, p. 11).
- 5 Vid. Nicholas G. Carr (2011), *Superficiales: ¿qué está haciendo Internet con nuestras mentes*, Madrid, Taurus. El ensayista señala que las nuevas tecnologías han provocado la reorganización de los esquemas neuronales del ser humano. La “mentalidad del malabarista” “fomenta una lectura somera, un pensamiento apresurado y distraído, un pensamiento superficial” (Carr, 2011, pp. 143-44), lo que dificulta el proceso de producción y descodificación de textos.

(Montandon, 1992, p. 4)<sup>6</sup>. El aforismo encuentra en esta feliz conjunción de factores un clima propicio para su cultivo tal como evidencia el auge contemporáneo de los universos mínimos.

### 1. El aforismo moderno a la luz de la teoría de los géneros literarios

El aforismo ofrece un espacio privilegiado para la reflexión sobre los géneros literarios. Siguiendo al maestro Claudio Guillén (2005, p. 137): "tras la pregunta: '¿qué son los géneros?', o '¿cuáles son los géneros?', nos aguardan las interrogaciones '¿qué es la literatura?', o '¿qué es la poesía?'; y una respuesta definitiva a estas perplejidades supondría probablemente la desaparición de la literatura y la muerte inapelable de la poesía".

Suele afirmarse que la macroestructura géneros literarios condiciona los modos de lectura u "horizontes de expectativas" y los modos de escritura o "modelos de producción" (Todorov, 1991, pp. 53-54; Garrido Gallardo, 1988, p. 20), y que el género "define sus consecuencias tanto en los aspectos sintáctico-argumentativos de la forma de expresión como, inseparablemente, en la semántica de la sustancia temática" (García Berrio, Huerta Calvo, 1992, p. 18)<sup>7</sup>; sin embargo, esas "instituciones" de-

---

6 Cfr. las seis propuestas de Italo Calvino -(1989), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.-: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad; y los procedimientos al servicio de la estética de la fragmentación propuestos por Myrna Solotorevsky -(1996), "Estética de la totalidad y estética de la fragmentación", *Hispanérica*, 75, pp. 17-35:- el desborde metonímico o diseminación, la disolución de la trama, fragmentación, presencia de alegorías y la configuración en imágenes fracturadas.

7 Las recomendaciones poéticas aristotélicas u horacianas acerca de la conveniencia de un tipo de verso a la obra o sentimiento no difieren

nominadas "géneros literarios" basadas en la "codificación de las propiedades discursivas" (Todorov, 1991: 52) se enfrentan a una problemática doble de base: la coincidencia de formas exteriores e interiores entre géneros -hibridación o "mestizaje" (Andrés-Suárez, 1998)- y la anulación moderna de los horizontes de expectativas o los modos de producción.

"¿Qué distingue un aforismo de una máxima o de una sentencia? Nada, sólo la brevedad" (Eco, 2005, p. 73). Esta cita de Umberto Eco refleja a la perfección el estado de indefinición permanente que sufre el aforismo. La conflictividad a la hora de abordar su análisis ha llevado a algunos estudiosos a distanciarse del término y a encuadrarlo dentro de categorías más abarcadoras: las formas simples (Jolles, 1972; Spang, 2000), las formas breves (Montandon, 1992), o las paremias (Sevilla, 1988).

André Jolles, en una obra equiparable a la *Morfología del cuento* de Propp, considera que existen nueve "formas simples" fundamentales en las raíces de cualquier texto literario: la Légende, la Geste, le Mythe, la Devinette, la Locution, le Cas, les Mémorables, le Conte y le Trait d'esprit. Más adelante, Spang retoma el término propuesto por Jolles (1972, p. 125), la *locution*, que abarcaría sin distinción para el autor de *Einfache Formen* toda la literatura paremiológica y gnómica:

La Locution est donc, dans notre morphologie, la forme littéraire qui enclôt une expérience sans que celle-ci cesse pour autant

---

sustancialmente de una concepción de corte formal-estilística del género como unión forma/tema. Un buen ejemplo de este binomio se halla en las páginas de la fundacional *Teoría literaria* de Welles y Warren (1962, p. 278): "Creemos que el género debe entenderse como agrupación de obras literarias basada teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específicos) como en la interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente: tema y público)".



d'être élément de détail dans l'univers du distinct. Elle est le lien qui noue cet univers en lui-même sans que cette cohésion l'arrache à l'empiricité. Cette forme s'actualise dans le proverbe mais, à la différence des autres formes dont on ne pouvait pas distinguer les modes d'actualisation avec autant de précision, on constate qu'on peut discerner d'autres actualisations et que la maxime, la sentence, la locution proverbiale, l'apophthegme et le diction ont, chacun à sa manière, leur place dans cette forme.

Por su parte, Julia Sevilla aborda el estudio comparativo de las paremias francesas y españolas mediante la selección y establecimiento de los rasgos distintivos de las diferentes unidades paremiológicas: "aquella unidad funcional memorizada en competencia y que se caracteriza por los rasgos siguientes: brevedad, carácter sentencioso, antigüedad, unidad cerrada, engastamiento" (Sevilla, 1988, p. 218). Tras el análisis sémico, el aforismo se restringiría únicamente a la "Paremia culta, veraz y de naturaleza científica, utilizada sobre todo en Medicina. También ha pasado a otros campos científicos, como el filosófico" (Sevilla, 1988, p. 222). De este modo, la diferencia principal con otras "unidades específicamente paremiológicas" (Sevilla, 1988, pp. 11-2) estriba en que el aforismo se limita a expresar una "verdad" de un área determinada de conocimiento.

San Isidoro de Sevilla define en sus *Etimologías* el aforismo como *sermo brevis, integrum sensum propositae rei scribens*<sup>8</sup>. El padre de la Iglesia realmente retoma el sentido clásico de enunciado cerrado sobre una materia marcado por la brevedad<sup>9</sup>. La cla-

---

<sup>8</sup> *Etimologías*. Madrid, BAC, p. 500. Cita tomada en Blanco, 2006b, p. 21.

<sup>9</sup> En general, la Edad Media hereda una idea fluctuante de este tipo de escritura sentenciosa de carácter gnómico. No hay un deslinde claro entre el aforismo y los proverbios o las máximas. Las perlas de sabiduría clásica

rividente definición del teólogo cristiano permanece casi intacta hasta la actualidad como evidencia el hecho de que la brevedad, la formulación cerrada y el carácter sapiencial o didáctico siguen siendo los polos principales de atención de la crítica especializada.

### 1.1 *Sermo brevis...*

Las formas breves han sido contempladas frecuentemente con recelo tanto por parte de la crítica como por los lectores. Sin entrar en consideraciones de gusto o canon, la dicotomía establecida entre géneros extensos y géneros breves no resulta operativa a no ser que se fundamente en criterios distintos a la mera extensión. Hay obras breves y extensas; sin embargo, existe un grupo muy variado de textos reducidos que ofrecen algo “distinto” a otros textos de dimensiones similares.

Los especialistas franceses van a conferir a estas “formas breves” una entidad equivalente a la noción de género<sup>10</sup>: “la for-

---

y bíblica sobrevivirán sin distinción en colecciones o misceláneas gracias a la ardua labor de compiladores y traductores durante los siglos XIII, XIV y será continuada por los eruditos renacentistas: “Las colecciones de sentencias en la Edad Media fueron una importante fuente de sabiduría y desempeñaron un papel fundamental en la preceptiva retórica y oratoria, y en el sistema educativo medieval; asimismo, son un claro testimonio del patrimonio del conocimiento bíblico” (Haro Cortés, 2006, p. 16). Tal vez el primer acercamiento “teórico” al tema sean los *Adagia* de Erasmo de Rotterdam, aunque como bien señala Emilio Blanco en ningún momento habla de “aforismo” sino de *sententia* (Blanco, 2006b, p. 23).

10 Para un acercamiento a las aportaciones de la crítica francesa, además de la fundamental monografía de Alain Montandon, véase Benito Pelegrin (coord.) (1984), *Les Formes Brèves. Actes du Colloque International de la Baume-les-Aix. 26-27-28 novembre 1982*, Aix-en-Provence, Université de

me brève relève donc d'une rhétorique, d'une stylistique et d'une poétique particulières" (Montandon, 1992, p. 4). Por tanto, la brevedad deja de ser considerada un "accidente" de la obra para convertirse en "sustancia" decisiva de su genericidad<sup>11</sup>. No obstante, el propio Alain Montandon (1992, p. 161) matiza más adelante dicha igualación al afirmar que la brevedad no es una categoría específica ligada a un género concreto, sino que participa directa o indirectamente en todos: "On a pu voir que la brièveté pouvait être soit de circonstance, soit le résultat d'une condensation ou d'une réduction, soit la manifestation d'un refus des formes établies. Pour cette raison, les formes brèves ne sont pas spécifiques à un genre, mais les concernent à peu près tous."

En un lúcido artículo, Pedro Aullón de Haro (2004, p. 17) insiste en esta línea de investigación y argumenta a favor del criterio de dimensión para la categorización de los géneros literarios: "las dimensiones del discurso condicionan decisivamente la configuración textual, la forma y por tanto la disposición de la obra literaria. Esto es, la extensión es condición de la forma tanto externa como interna". La dimensión afecta inexorablemente a los tiempos de escritura y de lectura obligando al productor de formas breves a dotar a la palabra del máximo significado posible. De este modo, la palabra se convierte en el núcleo significativo de una nueva poética (Montandon, 1992, p. 11) marcada, sobre todo, por la consagración del instante: "La idea de un ins-

---

Provence; y Benito Pelegrin (coord.) (1990), *Fragments et Formes Brèves. Actes Du Ile Colloque International. Decembre 1988*, Aix-en-Provence, Université de Provence Aix-Marseille 1.

<sup>11</sup> Jean-Marie Schaeffer (1988, p. 174) postula la existencia de una "genericidad" -categoría sin productividad textual pero "factor productivo de la constitución de la textualidad"- que actúa sobre el "género" -categoría fundamentada en una textualidad "que estructura un cierto tipo de lectura".

tante cada vez más pequeño conduce también a una poética, la de la búsqueda del *acmé* de la acción" (Calabrese, 2008, p. 69).

Generalmente, la lírica ha asumido la responsabilidad de la búsqueda de un "instante fecundo" en el que el tiempo detiene su fluir horizontal y se hace profundo, vertical<sup>12</sup>. En palabras de Gaston Bachelard (1999, pp. 93-4): "en todo poema verdadero se pueden encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue el compás, de un tiempo al que llamaremos *vertical* para distinguirlo de un tiempo común que corre horizontalmente". La verticalidad anula el desplazamiento horizontal de la metafísica, el instante revoca el devenir e impone "una dialéctica en estado detenido" (Buci-Glucksmann, 2007, p. 14), un ritmo fulgurante, epifánico.

Aplicando la terminología de Christine Buci-Glucksmann (2007, p. 21), el instante, lo efímero consiste en la "conquista del momento favorable" o *kairós*. Sin duda, el aforismo concentra perfectamente en su expresión la idea de un tiempo no concebido como duración bergsoniana, sino como sucesión de instantes iluminadores.

### 1.2 *Integrum sensum propositae rei scribens*

En sentido estricto, el aforismo apela a una entidad acabada mientras que el fragmento se fundamenta en la ausencia de unidad (Agudo, 2006, p. 26). No obstante, la forma aforística, al ofrecer una lectura parcial aunque completa de un "todo-fragmento" independiente, es por antonomasia el territorio pre-

---

<sup>12</sup> Cfr. Roberto Juarroz (2012), *Poesía vertical*, Madrid Cátedra.

dilecto del fragmento<sup>13</sup>. El fragmento no debe ser entendido como parte escindida de un todo-realidad reconstruible sino como "rotura, rastros sin restos, la interrupción como habla, cuando la detención de la intermitencia no detiene el devenir, sino que, por el contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece." (Blanchot, 2008, p. 391). Asimismo, si se considera el fragmento como una totalidad en sí, podría identificarse con el poder de acotación del aforismo (Blanchot, 2008, p. 199).

A pesar del canto de sirenas del pensamiento lógico, fragmento y aforismo no son caras de una misma moneda; más bien comparten una apariencia, no una manera de mirar que Blanchot (1994, p. 74) cifra en que "El aforismo, la sentencia, máxima, cita, pensamientos, temas, células verbales están quizás más lejos de él (fragmento) que el discurso infinitamente continuo cuyo contenido es 'su propia continuidad'".

La nueva lógica de la fragmentación conlleva la disolución de los límites y un tipo de lectura condicionada por el contexto de publicación. Puede objetarse que este juego no es exclusivo del fragmento y así es: el aforismo 1 no se encadena causalmente con el aforismo 2 o, dicho de otro modo, la suma de sentidos de los aforismos no es igual al sumatorio; como comenta Javier Perucho (2011, p. V): "En los libros que compendian aforismos no existe unidad temática, progresión y clausura con o sin contun-

---

<sup>13</sup> Existen varios tipos de fragmentos: extractos o "ruinas" conservados de una obra desconocida que no ha sido transmitida íntegramente, fragmentos extractados de obras mayores, obras interrumpidas por causas externas como el desinterés o la muerte del autor, y obras deliberadamente fragmentarias "écrites de manière morcelée, qui ne visent ni la totalité ni la complétude. En ce sens le fragment tend à devenir un genre littéraire spécifique" (Montandon, 1990: 118). Para una visión complementaria sobre el fenómeno de la escritura fragmentaria, recomiendo la lectura del trabajo de Françoise Susini-Anastopoulos (1997), *L'écriture fragmentaire: Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France.

dencia"<sup>14</sup>. Al contrario, el aforismo anula a los otros porque, en cierto sentido, todos son "el aforismo". En palabras de Roland Barthes (2005, p. 94):

el fruto mismo de lo discontinuo y del desorden de la obra es que cada máxima es, de alguna manera, el arquetipo de todas las máximas; (...) parecería justo sustituir aquí una crítica del desarrollo, de la composición, de la evolución, diría del continuo, por una crítica de la unidad sentencial, de su dibujo, de su forma: hay que volver siempre a la máxima, no a las máximas.

El libro de aforismos moderno predica una lectura rizomática en tanto en cuanto "cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Es diferente al árbol o a la raíz que fijan un punto, un orden." (Deleuze, Guattari, 1977, p. 16). Cabe un matiz: frecuentemente los aforismos conforman un "todo" ficticio debido al proceso de subjetivación tiránico -el libro añorado del lector, la vida psíquica de la obra- contra la que combate el rizoma (Deleuze, Guattari, 1977, p. 20).

Los teóricos del aforismo coinciden generalmente en la inclusión del aforismo entre los géneros ensayísticos o, al menos, en el carácter didáctico del mismo<sup>15</sup>. El aforismo, como el ensayo, se enfrenta a la totalidad fragmentándola y acentuando "lo par-

---

<sup>14</sup> Fernando Savater (2012, p. 20) defiende explícitamente la existencia de una macroestructura en el libro de aforismos: "La cadencia de los aforismos en su sucesión no es en absoluto irrelevante para gozar plenamente su sentido".

<sup>15</sup> Suscribo las prudentes palabras de Kurt Spang (2000, p. 28): "lo didáctico no constituye de por sí una forma literaria aparte, como ocurre igualmente con lo cómico y lo trágico, es practicable en todos los géneros y hasta fuera de ellos; de hecho cualquier obra literaria es en cierta medida una lección sobre la realidad".

cial frente a lo total" (Adorno, 2003, p. 19). Además, el ensayo –y el aforismo– no se agotan en sí mismo, sino que se entienden "blanchotianamente" como diálogo inconcluso o conversación infinita con el pensamiento<sup>16</sup>, y con los otros géneros (García Berrio, Huerta Calvo, 1992, p. 218):

La lengua sirve en ellos para la comunicación del pensamiento en sus diversas facetas: filosófica, religiosa, política, científica... Por consiguiente, el propósito estético queda subordinado en este grupo a los fines ideológicos, sin que quepa afirmar, no obstante, que aquél esté ausente por completo. La forma básica de este grupo, el ensayo, testimonia que en determinadas épocas ha prevalecido un concepto del mismo muy estetizante, hasta el punto de que los límites entre lo didáctico y lo ficcional han llegado a diluirse.

Debo destacar el intento de sistematización de los géneros literarios llevado a cabo por los profesores Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo (1992). Los autores defienden una clasificación cuatripartita "mixta" de "grupos genéricos" –géneros poético-líricos, géneros épico narrativos, géneros teatrales y géneros didáctico-ensayísticos– dentro de los cuales pueden distinguirse "grados" o afiliaciones con el resto de los géneros; por ejemplo, una obra adscribible a la lírica podría verse enriquecida por "componentes" líricos, épicos, dramáticos o ensayísticos. Corolario evidente de esta solución es la continuación de una jerarquía

---

<sup>16</sup> Aclara Adorno (2003, p. 26) que a la forma del ensayo "le es inmanente su propia relativización: tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos (...). La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido".

presidida por esos grandes constructos genéricos. La idea, tan poderosa conceptualmente como difícil de justificar en las obras concretas, apela al subsuelo antropológico de "lo lírico", "lo épico", "lo dramático" y "lo ensayístico"<sup>17</sup>.

El aforismo, en sintonía con las clasificaciones tradicionales, vendría a ser un subgénero de los géneros didáctico-ensayísticos, "aquellos considerados tradicionalmente fuera del ámbito de las Poéticas, por tratar de materia doctrinal y no ficcional" en los que "el propósito estético queda subordinado en este grupo a los fines ideológicos" (García Berrio, Huerta Calvo, 1992, p. 218); un conjunto heterogéneo o "miscelánea" "de diversa condición temática y con una estructura multiforme" (García Berrio, Huerta Calvo, 1992, pp. 222-3). No se comenta nada sobre la morfología del aforismo o su definición excepto su concomitancia con otros subgéneros de la literatura apotegmática como el proverbio o la máxima.

Kurt Spang (2000, p. 64), a diferencia de las posturas de índole gnómica, sitúa con algunas reservas el aforismo dentro de los géneros líricos ya que estima que la única conexión entre los dos es la brevedad. No obstante, poetas-aforistas consagrados no dudan en subrayar la relación directa entre poesía y aforismo: "Tengo la impresión de que la aforística y la poesía son dos maneras de entender el ejercicio de la literatura, teniendo como principio básico la búsqueda de la intensidad en el lenguaje" (Marzal, 2010, pp. 146-47). Ciertamente, el supuesto carácter "acabado y autónomo" del aforismo (Spang, 2000, p. 66) coincide con la redondez del poema -en prosa o verso- sobre el que no se

---

<sup>17</sup> "Las reglas de diversificación en modalidades genéricas que determinan la fisonomía textual definitiva del discurso literario, son enunciativo-literarias o bien simbólico-referenciales, y por tanto de condición opcional y posterior al origen universal antropológico-imaginario que establece la consistencia radical de lo poético." (García Berrio, 1994, p. 576).



puede operar sin modificarlo: "un monde clos, fermé sur soi" (Bernard, 1959, p. 15)<sup>18</sup>.

El aforista y teórico James Geary (2007, pp. 12-23) propone cinco leyes o rasgos que particularizarían el aforismo: brevedad, ser definitivo, personal, contener algún giro y ser filosófico. Tras un estudio diacrónico del aforismo, Emilio Blanco defiende su estatus de género literario y eleva los rasgos a seis (2006b, pp. 19-21): expresión breve, independiente y acabada; autoría clara frente a la nebulosa de máximas y sentencias; originalidad de formulación<sup>19</sup>; carácter acabado aunque abierto a diversas lecturas; forma indisociable del contenido -"conciencia lingüística-; y reflejo lukàsciano de una época de crisis. Sin demasiadas variantes, las diferentes definiciones sobre el aforismo suelen orbitar en torno a algunas de estas ideas: "El aforismo se entiende como interpretación o incluso descubrimiento personalísimo de la realidad formulados en un núcleo energético insólito y estimulante" (Spang, 2000, p. 67); "se trata de una estructura superficial verbalizada parafrásticamente, que procede de un germen o núcleo abstracto compuesto de dos rasgos latentes, a saber, la brevedad expresiva y la densidad semántica" (Caminero, 1989, p. 70). La aproximación de Kurt Spang, ambigua por su posible adscripción a varios fenómenos similares, se centra más en la originalidad de la formulación y el ingenio revelador -*Witz* o *Esprit*- de una faceta oculta de la realidad, mientras que el profe-

---

18 El poema en prosa comparte con el aforismo la indefinición genérica al suponer una indagación sobre la propia literatura y sobre lo poético en particular. Vid. Utrera Torremocha, 1999 y Bernard, 1959.

19 "El aforismo comparte con máximas y sentencias la unidad y, solo en algunas ocasiones la claridad, pero el constitutivo inherente e inexcusable del aforismo es la originalidad de la formulación, que en muchos casos adquiere tintes de agudeza" (Blanco, 2006b, p. 19). Este rasgo aproximaría el aforismo al ámbito de la greguería y los juegos de ingenio.

sor Caminero parece que aboga por el coloquial y nada aclaratorio "menos es más".

La propuesta de Benito Pelegrin merece un análisis minucioso por la ambición de sus planteamientos. Pelegrin (1990, pp. 110-4) establece ocho características definitorias del aforismo: la repetición, la serialidad, el presente intemporal, la paradoja, la contradicción y la ambigüedad, la "oscuridad oracular", el aforismo como extracto, y el fragmento del fragmento.

La primera singularidad se refiere a la posibilidad de reformular una misma idea desde infinitos puntos de vista; el empleo del presente intemporal remite a un tiempo abolido – "la verdadera realidad del tiempo es el instante; la duración es sólo una construcción, sin ninguna realidad absoluta" (Bachelard, 1999, p. 23)- y a la consagración de una verdad universal sugerida por la presencia del tiempo presente; los dos siguientes rasgos apelan al carácter "abierto" y plurisignificativo del aforismo; la *obscurité oraculaire* alude a la iluminación súbita del enigma encerrado en su brevedad, a la revelación de un espacio antes ignoto. Hasta aquí esta formulación encajaría con cualquier tipo de forma sapiencial. Los tres rasgos determinantes del aforismo y que reforzarían los argumentos manejados más arriba sobre el carácter discontinuo y fragmentario del aforismo son la serialidad y los dos últimos de la clasificación de Pelegrin: el aforismo como extracto y "el fragmento del fragmento".

La "serialidad" –nombre- se ajustaría a la noción de "conversación infinita" de Maurice Blanchot. El crítico francés arguye con inteligencia que el aforismo, forma inacabada e infinita, no tiene más término que el de la mera facticidad del libro y, por tanto, no hay una causalidad que induzca su conclusión (Pelegrin, 1990, p. 110):

On peut aligner des aphorismes 'a l'infini et l'on aura une infinité de formes brèves et jamais una forme longue (...). La collection d'aphorismes semble ignorer le mot 'fin'. La fin du livre apparaît toujours comme un accident, une coupure, qui n'arrête que momentanément l'expansion potentiellement infinie de cette forme brève. La forme brève, inachevée, infinie, a des visées d'infinité.

En segundo lugar, el aforismo como extracto alude a una visión sinecdótica en la que los fragmentos remiten a un todo latente. Finalmente, el aforismo entendido como fragmento del fragmento, descomponible en unidades cada vez más concisas – *microaphorismes*, conceptos, fonemas- hasta su mínima expresión: el silencio, “pointe extrême de la concisión” (Pelegrin, 1990, p. 113).

Es evidente que el principal problema del aforismo estriba en que se va a definir por su "transgenericidad"<sup>20</sup>. Si se considera que es una forma transgénica, se reconoce implícitamente su pertenencia a un tipo de escritura especial alejada de las tipolo-

---

20 Cfr. Agudo, 2006, p. 32: “Fragmento, reflexión lírica, microrrelato, cápsula para el ludismo, glosa, espacio en el que trazar la búsqueda existencial, disparo político, todas son formas en las que el aforismo se ha plasmado y madurado”. George Steiner habla de “géneros pitagóricos” caracterizados por la indeterminación genérica y por la autoinquisición sobre su naturaleza: “Hay libros, aunque no muchos, en los que las antiguas divisiones de prosa y verso, diálogo y voz narradora, lo documental y lo imaginario, resultan hermosamente irrelevantes o falsas. (...) Desde su aparición entre finales del XVIII y principios del XIX, son libros que no facilitan pronta respuesta a la pregunta: ¿qué clase de literatura soy? ¿A qué género pertenezco? Obras de tal modo organizadas (...) que su forma de expresión es integral sólo respecto de sí misma, que modifican, por mera existencia la noción de la cantidad de significado que puede comunicarse”. En George Steiner (1982), *Lenguaje y silencio (Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano)*, Barcelona, Gedisa, p. 107.

gías clásicas. Desde este punto de vista, como bien señala Erika Martínez (2011), el aforismo vendría a ser un “transgénero” marcado por lo poético<sup>21</sup>:

El aforismo empieza a subvertir algunos de los rasgos que le eran supuestamente esenciales, poniendo en cuestión la lógica de la máxima información en el mínimo espacio. Contra la eficacia del aforismo clásico, las vanguardias empiezan a construir aforismos a partir de digresiones, lógicas imposibles, imágenes arbitrarias, transitando un nuevo territorio transgenérico que bebe más que nunca de la poesía.

A este respecto merece la pena traer a colación el trabajo de Francisco Javier Ávila González quien, a partir del concepto de architexto de Genette, fija cuatro “polos de máxima caracterización archigenérica o polos archigenéricos” con sus cuatro “ámbitos archigenéricos” respectivos en constante interacción (Ávila, 2006, p. 72). Ávila González intenta señalar primero los rasgos clave de cada polo o núcleo para, a partir de esas coordenadas, configurar “un sistema de relaciones y oposiciones, y los cuatro funcionan como puntos de referencia o espacios-eje de un 'mapa archigenérico' en el que podrá situarse cualquier texto o la forma que se considere paradigmática o dominante de cualquier género histórico” (Ávila, 2006, p. 73)<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Esta idea vendría a confirmar lo apuntado por Aullón de Haro (2004, p. 29): “La poesía es reconocible en la experiencia estética de distintas formas de discursos (...) lo cual hace patente la separación de la sustancia estética poesía de los límites de género”. Según esta teoría, lo poético, más que a un género, aludiría a un esquema simbólico-antropológico.

<sup>22</sup> Sólo contraponen el polo lírico al narrativo. De los polos archigenéricos dramático y ensayístico se limita a anunciar su estudio en un próximo trabajo.

De acuerdo con los planteamientos del autor, el polo lírico se caracterizaría por su "mínima extensión o fragmentarismo, mínima concatenación y alta densidad formal" (Ávila, 2006, p. 83). En principio, una aplicación directa de esta definición revelaría su incapacidad de diferenciar un poema de una greguería o un aforismo salvo por la nada aclaratoria "potencia significativa que radica en el trabajo formal" (Ávila, 2006, p. 85), que atribuye fundamentalmente a los textos del ámbito lírico. La novedad de este estudio radica en la inclusión de un criterio polémico en cuanto a su formulación, aunque bastante visitado en el debate sobre el carácter ficcional de la literatura: el criterio de verdad. A este respecto, Ávila (2006, p. 85) puntualiza que en algunos textos "se roza la máxima o el proverbio, con la diferencia de que las formas líricas no están sujetas ni al criterio de verdad ni al de utilidad que resultan casi ineludibles en proverbios o sentencias".

### Conclusiones

El aforismo moderno concentra en poco espacio algunos de los grandes debates de la teoría literaria contemporánea como afirma Alain Montandon (1992, p. 97): "L'expérience de la fragmentation entraîne à repenser la notion même de littérature". Los augurios de Croce no se han cumplido. Los límites han sido traspasados y fecundados por un nuevo concepto de frontera como espacio de transgresión y sincretismo<sup>23</sup>. Los géneros literarios han sobrevivido, se han adaptado a la irrupción vanguardista y al debilitamiento e indefinición posmoderno, y ahora les toca adaptarse a los nuevos tiempos de la era electrónica. Si-

---

23 Gonzalo Navajas (1998, pp. 24-5) afirma que "La estética del fin del siglo es sincrética, asimiladora de las diferencias y está interesada en emplear una combinatoria de componentes heterogéneos".

guiendo los planteamientos de Blanchot acerca de la disolución de la literatura, comenta Todorov (1991, p. 48):

hoy en día no hay ningún intermediario entre la obra particular y singular y la literatura entera, el género último; y no lo hay porque la evolución de la literatura moderna consiste precisamente en hacer de cada obra una interrogación sobre el ser mismo de la literatura.

No es éste el lugar para desarrollar esa "vasta paráfrasis de Aristóteles" (Garrido Gallardo, 1988) pero sí debe tenerse en cuenta que el aforismo moderno camina por los márgenes de la taxonomía, ignora cualquier organización jerárquica y "se disuelve en la confusión de la multiplicidad y diversidad de lo anticlásico, lo plural y lo externo" (Navajas, 1998, pp. 16-7).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (2003), "El ensayo como forma", en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, pp. 11-34.
- AGUDO RAMÍREZ, Marta (2006), "El aforismo: dos siglos de 'pensamientos estrangulados'", *Quimera*, 267, pp. 26-33.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (ed.) (1998), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2004), "Las categorizaciones estético-literarias de dimensión. Género/ sistema de géneros y géneros breves/ géneros extensos", *Analecta Malacitana*, vol. 27, 1, pp. 7-30.

- ÁVILA GONZÁLEZ, Francisco Javier (2006), "Polos y ámbitos para una teoría de los géneros. El polo lírico frente al polo narrativo", *Analecta Malacitana*, vol. 29, 1, pp. 71-111.
- BACHELARD, Gaston (1999), *La intuición del instante*, México, F.C.E.
- BARTHES, Roland (2005), "La Rochefoucauld: reflexiones o sentencias y máximas", en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, pp. 93-121.
- BERNARD, Suzanne (1959), *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet.
- BLANCHOT, Maurice (1994), *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós.
- (2008), *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros.
- BLANCO, Emilio (2006a), "De la sentencia al aforismo: Renacimiento y Barroco". *Quimera*, 267, pp. 20-25.
- (2006b), "El aforismo, un género breve para el mundo barroco", en Joaquín Setantí (2006) *Centellas de varios conceptos*, Emilio Blanco (ed.), Palma de Mallorca, Olañeta, pp. 13-55.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (2007), *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena libros.
- BUNDGAARD, Ana (2002), "Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento", en *El ensayo, entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, pp. 67-94.
- BÜRGER, Peter (1977), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península.

- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992), *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad.
- CALABRESE, Omar (2008), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- CALINESCU, Matei (2003), *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos.
- CAMINERO, Juventino (1989), "Dialéctica entre poema y sistema literario en el aforismo literario", en Roberto Pérez (coord.) (1989), *Homenaje al profesor Elizalde: estudios literarios*, Valencia, Universidad de Deusto, pp. 69-79.
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI (1977), *Rizoma (introducción)*, Valencia, Pre-Textos.
- ECO, Umberto (1990), "El antiporfirio", en Gianni Vattimo y Per Aldo Rovatti (eds.) (1990), *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994), *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.
- y Javier HUERTA CALVO (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (ed.) (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros.
- GEARY, James (2007), *El mundo en una frase*, Barcelona, Editorial Ceac.
- GUILLÉN, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Busquets.



HARO CORTÉS, Marta (2006), "Literatura de sentencias en la Edad Media", *Quimera*, 267, pp. 16-19.

JOLLES, André (1972), *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil.

MARTÍNEZ CABRERA, Erika (2011), "El aforismo en castellano, tradición y vanguardia" *Revista Letral*, 7, pp. 30-3. Disponible en: <http://www.proyectoletreal.es>. Consultado: 20/11/2011.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1996), *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León, Universidad.

MARZAL, Carlos (2010), "Lo breve interminable (el aforismo y la escritura poética)", en María Ángel Naval López (coord.) (2010), *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor, pp. 143-156.

MONTANDON, Alain (1990), "Le fragment est-il une forme brève?", en Benito Pelegrin (coord.) (1990), *Fragments et Formes Brèves. Actes Du Ile Colloque International. Decembre 1988*, Aix-en-Provence, Université de Provence Aix-Marseille 1, pp. 117-130.

----- (1992), *Les formes brèves*, Paris: Hachette.

NAVAJAS, Gonzalo (1998), "El icono verbal roto: la narración de la estética finisecular", en Irene Andrés-Suárez (ed.) (1998), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, pp. 15-34.

PELEGRIN, Benito (1990), "Du fragment au rêve de totalité entre deux infinis, l'aphorisme", en Benito Pelegrin (coord.) (1990), *Fragments et Formes Brèves. Actes Du Ile Colloque International. Decembre 1988*, Aix-en-Provence, Université de Provence Aix-Marseille 1, pp. 103-115.

- SAVATER, Fernando (2012), *Tirar de la cuerda*, Granada, Cuaderno del Vigía.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1988), "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.) (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, pp. 155-179.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia (1988), *Hacia una aproximación conceptual de las paremias francesas y españolas*, Madrid, Editorial Complutense.
- SPANG, Kurt (2000), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
- TODOROV, Tzvetan (1991), *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999), *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad.
- WELLEK, René y WARREN, Austin (1962), *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.

## TEXTOS SOBRE/PARA BORGES EN *VARIACIONES BORGES*

Rosa Pellicer

Universidad de Zaragoza

*Variaciones Borges* comenzó su andadura en 1996 de la mano de Iván Almeida y Cristina Parodi, fundadores del Centro Borges (1995) en la universidad de Aarhus, Dinamarca. Tras su jubilación, el centro y la revista pasaron a ser dirigidos en 2006 por Daniel Balderston, primero en la universidad Iowa y desde el número 26 (2008) en la de Pittsburgh. La creación y la aparición regular de la revista son una muestra fehaciente del interés que sigue suscitando la obra borgeana. En el editorial que figura en el primer número se señala que su fin es el estudio de Borges como tema de infinitas variaciones: “Entre esas variaciones, el Borges histórico, pero no en calidad de “padre fundador”, sino como variante literaria” (*Variaciones*, 1, 1996: 5), y lo que los editores llaman “epistemologías transversales”. Aunque se trate de una revista destinada a la publicación de trabajos sobre múltiples aspectos de la obra borgeana, en ella también caben, aunque de forma excepcional: “textos de índole enteramente ficcional o poética” (íbid: 8-9), que aparecen en su lengua de origen. Estos textos aparecen agrupados, tras los estudios, bajo el nombre de “Borgesiana”, “Relatos”, “Textos”, “Ficciones” o, en algunos casos, sin ninguna indicación. Las diecisiete aportaciones aparecidas entre 1996 y 2011 presentan una frecuencia irregular, ya que si en el número 4 (1997) aparecen tres cuentos, del 11 al 20 no contienen ninguno. Solo tres de las colaboraciones son poemas; las restantes son relatos. También es significativo el hecho

de que la mitad de los textos estén escritos en español y el resto en inglés, italiano y francés, que confirma que el fantasma de Borges sigue recorriendo las letras contemporáneas.

Los relatos y poemas aparecidos en la revista presentan características comunes a los numerosísimos escritos sobre y para Borges que, especialmente a partir de su muerte y de la conmemoración del centenario de su nacimiento, amenazan con suplantar la obra original. Basta con recordar las compilaciones de Pablo Brescia y Lauro Zavala *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas* (1999) y de Josefina Delgado *Escrito sobre Borges. 14 autores le rinden homenaje* (1999), que se suman a otras muchas manifestaciones que van de la novela al microrrelato. Antes de continuar conviene tener en cuenta que, en cualquier caso, con el paso de los años Borges se ha convertido en un *objeto*, que está formado por sus textos pero también por su figura, convertida en icono, como señala Nicolás Rosa:

La herencia textual borgesiana es una marca indeleble, como una marca de fábrica y todavía no nos ha permitido esa traslación, esa transferencia, en el sentido mercantil pero también psicoanalítico del término, propia de los linajes textuales: asentarse sobre la marca para borrarla, convertir la propiedad textual, privada, privadísima, en bienes mostrencos. (Rosa, 1992, p. 186)

Ahora bien, la herencia de Borges no solo es textual, incluye su "figura": "el Borges *on stage*, en quien convergen y se funden un ADN literario inconfundible, una o muchas biografías y un sofisticado dispositivo de puesta en escena" (Pauls, 2004, p. 8). El microrrelato de David Lagmanovich "El equívoco", de *La hormiga escritora*, sintetiza el estereotipo borgeano: "Era ciego y caminaba por la calle Florida con un bastón blanco, apoyado en

el brazo de una robusta criada, pero no era Borges” (2006). Así, pues, era inevitable que de la lectura de Borges se pasara a su reescritura, a la vez que el propio escritor se convierte en objeto literario al convertirse en personaje. Como señala Michel Lafon en las primeras líneas de su estudio sobre la reescritura en Borges:

«citer Borges», ce n’est pas seulement servir tel aphorisme, telle parabole ou le paradoxe: ce peut être aussi faire passer sur la page, exhibée ou masquée, la «personne même» qui les proféra. Exemple rare d’un écrivain à ce point confondu avec son oeuvre qu’il suffit d’évoquer sa figure, d’écrire son nom ou de projeter son ombre pour qu’aussitôt surgissent les mirages fantastiques qui hantent ses livres. (Lafon, 1990, p. 9)

Los textos publicados en *Variaciones Borges* oscilan entre el encuentro con Borges, la asimilación de ciertos temas y procedimientos característicos de su obra, la reescritura de algunos cuentos y el simple homenaje. Esta intención tienen los poemas “Borges”, fechado en 1999, año del centenario de su nacimiento, del colombiano Hugo Chaparro Valderrama (21, 2006) y “Maipú” de Marina Martín (31, 2011). El primero desarrolla la identificación de Borges con Homero partiendo de la común ceguera, de modo que después de aludir a varios tópicos borgeanos, pero también homéricos, los últimos versos, que parecen referirse a Homero, también lo hacen a Borges :

Acaso la nostalgia de los siglos repitió en sus tinieblas  
las tinieblas que antes fueran un misterio  
amparado tras el nombre de Omiros –o de Homero-  
obligando a que el tiempo y sus fantasmas se reflejen,  
sugeridos en la grata realidad de la ficción. (Chaparro Valderrama, 2006:217)

La anterior identificación también se realiza el poema de Marina Martín cuando llama a Borges “Homero porteño”, con el que se cruzó en las calles de Ginebra. A partir de ese inesperado encuentro,

Frecuento desde entonces

los arduos caminos

de la paradoja,

y en algún recodo casual

espero

volver a encontrarte (Martín, 2011: 239).

Este motivo del encuentro, más o menos azaroso, con Borges es uno de los más utilizados en los relatos en los que el escritor argentino se convierte en personaje de ficción, basta recordar “La entrevista” de Mempo Giardinelli, “En busca de Borges” de Tomás Rivera, “El secuestro de Borges” de Luis Alberto Lecuna, o “El día en que casi mato a Borges” de Rodrigo Fresán. Arnaldo Calveyra da cuenta de dos de estos encuentros. En el primero de ellos, “Un cuento”, el narrador va a Biblioteca Nacional para leer un cuento de Hesse a Borges; tras la lectura este lee o dicta un relato, aparentemente improvisado, que el narrador no logra recordar salvo en el sueño, “a tal punto que antes que la exégesis de un cuento esta página tendría que ser la exégesis de un sueño” (Calveyra, 2000, p. 241). Por supuesto lo vagamente recordado encierra buena parte de los tópicos relacionados con la obra

de Borges: Oriente, la continuidad de sueño y vigilia, las palabras sajonas... Este relato forma parte de un grupo en el que Borges aparece como autor y así se completa su obra; la diferencia radica en que en el resto de los casos suele aparecer un resumen o, incluso, el texto completo<sup>1</sup>. En "Último encuentro con Borges", Calveyra da cuenta de la última vez que lo vio. Tras el recuerdo de otros encuentros esporádicos, muchos años después evoca una última conversación, que versó sobre sus antepasados, reanudada en un hotel de París, y la asistencia de ambos al homenaje a Mastronardi, evocado en el primer párrafo, que fue imposible puesto que el narrador vivía ya en París.

Un tono distinto presenta "Borges e mio padre" de Vincenzo Dell'Oro, ya que el encuentro soñado se produce entre dos ancianos, Borges y su padre, que no tienen en común más que la edad. El hijo observa con perplejidad la conversación que mantienen en un parque cercano a su casa: hablan de él, que es lector de Borges y escribe cuentos fantásticos. Finalmente, el narrador comprende que ha sido el escritor argentino quien ha tejido la red y, humildemente, solo le queda hacer un acto de fe, "parafrasando le parole conclusive del suo noto racconto in cui ipotizza che la comprensione e la soluzione i questo dilemma è referibile solo in metafore, giacché si compie nel regno dei cieli dove non esiste il tempo" (Dell'Oro, 1998, p. 249). Este cuento, además de presentar como los anteriores a un Borges anciano según el estereotipo, está en buena medida construido con citas de poemas y cuentos de Borges, ya que la situación que narra es la del soñador soñado.

---

<sup>1</sup> La tentación de completar la obra borgeana, sobre todo con la novela que nunca escribió, es el tema de *El simulador* de Jorge Manzur, "La novela de Borges" de Pablo Brescia, "El hombre que robó a Borges" de Rubén Loza, "El libro perdido de Borges" de Mempo Giardinelli, "La obra biblioteca de Borges" de José Emilio Pacheco o *El sueño de Borges* de Blanca Riestra.

Otro encuentro imposible es el imaginado por Hans-George Ruprech en "L'écrivain et le savant . Du petit côté de l'improbable au temps de jadis (1939, 1968)", donde se coinciden en Praga, durante la primavera de 1968, el escritor, Jorge Luis Borges, y el sabio, Lubomír Doležel. El relato, que tiene forma de ensayo sobre la ficción, gira en torno a la idea del tiempo reversible, de ahí que el texto privilegiado sea "El milagro secreto". El tono del cuento-ensayo es humorístico y erudito, y como comenta el narrador: "Cela tient non seulement d'un autre miracle, mais de l'improbable tout court; car nous voilà, enfin, témoin d'une dynamique intersubjective que nous présentons tel un simulacre de la métafictionnalité." (Ruprech, 1996, p. 202). En un momento dado el argentino y el checo se encuentran ante una hermosa fuente renacentista, de la que se ofrece una foto, que genera dos interpretaciones distintas acerca del tiempo. Como no pueden ponerse de acuerdo, alegremente van a cenar a un restaurante. La reflexión final es que la consideración de este improbable encuentro dentro de la teoría de ficción conduce a un replanteamiento del orden propuesto por Ricoeur y de la metafiction<sup>2</sup>.

En el caso de "Poema para Matilde" de Juan José Gómez Cadenas el encuentro del dueño de la sevillana librería Renacimiento en febrero de 1920 con un jovencísimo aprendiz de poeta

---

<sup>2</sup> "C'est ainsi qu'on pourrait concevoir l'élargissement du cadre schématique de 'la triple relation' proposée par Ricœur en disant ceci: la concrétisation de "l'ordre du récit", par exemple celui du "Milagro Secreto", présuppose l'actualisation de "l'ordre de l'action", par exemple, celui des pratiques interprétatives, qui, elles, sont présupposées par "l'ordre de la vie", comme par exemple celui qui ne semble pas être réductible ni à la probabilité ni à l'improbabilité d'une rencontre entre un professeur et un écrivain. Pour déconcertant que cela puisse paraître, c'est à partir de là qu'il faudrait engager une nouvelle réflexion sur la métafictionnalité". (Ruprech, 1996, p. 209).



argentino es el origen de “Le regret d’Héraclite” de *El hacedor*. El amor del narrador por Matilde, casada a la fuerza con Juan Urbach o Urbach, que cambió en España su apellido por Urbano, su venganza al no ser correspondido y las cartas de amor que dejó escritas sin que ella quisiera leer ninguna, esperan que alguien escriba un poema que lo resuma todo, quién sea su autor no tiene ninguna importancia, según la poética borgeana:

A veces me da por pensar que ese poema ya lo escribió Juan Urbach y se quemó sin que nadie lo leyera. Pero no importa. Yo creo que un poema, un auténtico poema, existe para siempre en la mente de Dios y Él lo susurra de tarde en tarde al oído de los elegidos. A lo mejor, un día, te dicta a ti esos versos. (Gómez Cadenas, 1999, p. 232)<sup>3</sup>

La admiración por Borges y el querer emularlo puede tener efectos maléficos, porque como señaló Monterroso: “El encuentro con Borges no sucede nunca sin consecuencias” (1990, p. 57). El innominado protagonista de “Aquel estudioso de Borges” de Julio Woscoboinik, tras la publicación de un estudio sobre este, inicia un proceso de metamorfosis en su intento de emulación del maestro. Abandonado por su familia, prácticamente ciego, apoyado en un bastón, vive en una habitación con un gato blanco y algún mueble antiguo y acaba copiando, a imagen de Menard, *Ficciones*, con la esperanza de que “cincuenta años después, esos cuentos serían leídos como esencialmente distintos”. (Woscoboinik, 1997, p. 216). Este cuento se inscribe en las variaciones sobre “Pierre Menard, autor del Quijote”, uno de los relatos que

---

<sup>3</sup> El que alguien cuente una historia sobre Borges, ya sea testigo o protagonista no es un recurso infrecuente, basta con recordar el cuento de Fernando Iwasaki “El derby de los penúltimos”, de *Un milagro informal* (2003), que es el origen del cuento “El Sur”.

conocen más reescrituras, como la más reciente de la escritora cubana Yania Suárez que hace un ejercicio de doble escritura en “Del por qué de las cosas del cuento de Pierre Menard, de las verdades que encierra y de la índole de su ilustre protagonista”. En este cuento el texto modificado es el *Quijote*, en el que se inscribe/reescribe el cuento de Borges. En un estilo arcaizante, que corresponde al primer hipotexto, se da cuenta del poeta Pierre Menard, que ya no escribe y que enloqueció con la lectura de libros de teoría y estética literaria, extraña locura que genera la “obra visible” del personaje borgeano, hasta dar “con el más extraño pensamiento que jamás dio escritor en el mundo [...] hacerse autor de una obra maestra del pasado”. (Suárez, 2011, p. 223-224). La identificación con Cervantes, sin dejar de ser Pierre Menard, que le duró siete u ocho años, la paradoja de Zenón de Aquiles y la tortuga, y la refutación de Bertrand Russell con sus series infinitas son las bases para la realización de su aventura, el capítulo nueve de la primera parte, el rescate del manuscrito. La segunda debía de ser de “discernimiento o discurso”, así que escribe el discurso de las armas y las letras; finalmente, “una vez rescatada de la memoria manchega su historia, una vez ajustada las cuentas a su nostalgia, sintió que con esto había llegado la hora de la libertad” (Ibid., 229), y busca en su memoria la aventura más oportuna, la de los galeotes, que no logró terminar porque

[...] dio su espíritu, quiero decir que se murió. Y así, entre lágrimas de los amigos, terminaron los días de Pierre Menard, a quien todos siguieron llamando Pierre Menard, sin merecer otro nombre que recordara la hazaña a la que dedicó sus días y sus noches, en soledad, oculto por voluntad propia de la mirada de los hombres (Ibid.: 230).

Por su parte, Vincenzo Dell'Oro parte del final de "La muerte y la brújula" para dar cuenta del destino de Red Scharlach en "La morte improbabile di Red Scharlach, il Dandy". Si en algunos casos tenemos la prehistoria de un texto ahora asistimos a otro tipo de reescritura, la continuación. Encontramos al antagonista de Lönnrot ocupando su mismo sillón, convertido en detective, en un caluroso mediodía tal vez bonaerense. Un mapa de la ciudad, en el que está marcado la figura del rombo fatal que condujo al desenlace en la quinta de Triste-Le-Roy, lo lleva a rememorar y reflexionar sobre el episodio de todos conocido, a la vez que le provoca un mal presentimiento, que se cumple inmediatamente cuando un anciano ciego llama a su puerta. Aunque no aparezca su nombre, evidentemente es Borges, que recuerda al Dandy el laberinto lineal, mencionado en "La muerte y la brújula", señalándole que se encuentra en el punto D. En ese momento, Scharlach reconoce al artífice que lo había dejado vivir en "un sogno scritto molti anni prima" (Oro, 1999, p. 221), y que en ese momento hace fuego. Otra vez, como en el caso de "Borges e mio padre", el autor recurre al lugar común del soñador soñado para elaborar su relato, así como al uso de la metalepsis tan frecuente en los juegos cervantinos de Borges:

Scharlach non avrebbe ami saputo che, in quell'occasione, anche il vecchio artífice era diventato il personaggio di un sogno registrato da un altro, e che approfittando della bizzarra circostanza gli aveva causato una morte improbabile. (Ibid., p. 222)

El recurso a la disolución de los límites entre el mundo real y el ficticio también aparece en "Esa tarde", de Victoria Navarro, donde un narrador sin caracterizar entra, invitación por medio, en el mundo borgeano -laberinto, Aleph, biblioteca de Babel, esfera de Pascal- para asistir a una conferencia pronunciada por

el propio Borges, a la que también asisten su personajes más conocidos. En ella, como señala Leonor Acevedo, Borges lee el poema "Arte poética":

Mirar el río hecho de tiempo y agua

Y recordar que el tiempo es otro río

Saber que nos perdemos como el río

Y que los rostros pasan como el agua (Navarro, 1997, p. 199)

Un carácter muy diferente presenta "Two Reports from the Field", de David Michael Slater, donde con un estilo muy cercano al del cronista Bustos Domecq, muestra las contradictorias ideas de Aarón Lowenthal sobre el arte moderno, que nunca llegaron a concretarse, el escándalo que supusieron para el mundo académico y su silencio posterior. Años después, antes de morir de cáncer de colón y no a manos de Emma Zunz como suponíamos, se dedicó a la administración de una granja de gallinas con escaso éxito. En "Sign of the Times", Rumpbold Goliadkin, personaje de "Las noches de Goliadkin" de Bustos Domecq, repudia su obra, lo que genera una serie de comentarios de autores como John Updike, Margaret Atwood o Graham Swift, a la vez que provoca una avalancha de actitudes similares en autores de gran éxito. Las consecuencias de su decisión son catastróficas puesto que, dado que la comunicación verbal es imposible, los autores acaban por rechazar la idea de autoría, así como la existencia del libro, de modo que los más perjudicados son los críticos literarios. La conclusión del narrador es la siguiente:

Let me be honest then: knowing that publishers will no longer accept such a conglomeration of superfluity as this very page. I will no doubt repudiate my words as mischief to the now less than invisible strong-arm committee of this nameless movement; I have peered into the abyss that is opening around me and I shall surely be swallowed up. (Slater, 1998: 245)

La relación con la obra de Borges puede establecerse mediante la imitación, más o menos cercana, de algunos de sus temas y procedimientos de escritura. Así "I Palazzi di Onges", de Giampaolo Promi, es un relato que describe los maravillosos artificios del palacio "Onges", nombre que leído de derecha a izquierda es "Segno", entre los cuales destacan sus cien lenguas, que ocultan un mensaje cifrado, aparentemente desatinado, y su arquitectura laberíntica, ideados por un desconocido arquitecto flamenco en el siglo XVI.

Mayor complejidad muestra "The Book/The Phrase/The Word/ The Symbol" del ya mencionado David M. Slater, que parte de la idea del libro infinito, el libro de arena de Borges, para dar cuenta de la intrincada investigación del profesor colombiano José Lezo Berbeo, cuyas iniciales coinciden con las del argentino Jorge Luis Borges, sobre *El libro de las palabras* escrito por un oscuro clérigo francés del siglo XVII llamado Joseph Ben Simon. El propio Slater envía al Dr. Broussard el documento que apareció en el cuerpo de Jacques Blanchard, tras su fallecimiento el día anterior, sobre las investigaciones de Berbeo. A través del recurso al manuscrito encontrado, asistimos a las peripecias del colombiano por conseguir el libro de páginas en blanco que, sin embargo, contiene todos los libros posibles y cuyo conocimiento provoca la locura y la muerte, en este caso la de Ben Simon, Berbeo y el propio Blanchard. Este, antes de muerte, dejó por escrito

a su esposa la orden de que abandonara el libro, que va cambiando de título -*El Aleph*, *See Spot Run*, "Who knows what its title is by now" (Slater, 1998a, p. 230)- en cualquier esquina del mundo, al igual que Borges se vio obligado a hacer con el libro de arena. La diferencia con el relato borgeano radica en que sus páginas están aparentemente en blanco; otra diferencia es el relato de una aventura llena de peripecias, hallazgos y pérdidas que en diez páginas desarrolla el tema del libro infinito, unido a la revelación que lleva a la muerte, a pesar de la cual Slater pide ayuda para continuar la investigación sobre el misterioso libro.

Hector Salviani, descifrador del lenguaje cinético de la abejas, en el relato "Le télesiège" de Rémi Champseix, tuvo una experiencia de tiempo detenido durante uno de sus habituales trayectos en un telesilla de los Alpes franceses, que funciona como una máquina del tiempo. En ese momento, para él varios días, pasó a otro mundo donde entre otras cosas, "goûta des fruits impensés". Cuando vuelve al mundo real, como el viajero de Wells y otros semejantes de los que se ocupa Borges en su ensayo "La flor de Coleridge", "Il croqua le dernier fruit bleu à gousse transparente qu'il ayait conservé dans son sac à dos et se coucha" (Champseix, 2000, p. 249).

Aashish Kaul narra en "Parable of the Archer" una fábula taoísta, que le contó un amigo que estuvo viviendo en Lhasa, sobre un arquero chino, el mejor del imperio, que gozaba de todos los favores del emperador. Tras desafiar sin éxito a cualquiera que quisiera competir con él, acaba siendo discípulo de un viejo leñador que vive en las montañas, el único que hubiera podido vencerlo, y logra llegar a la revelación final, la rosa azul: "Unaware of the tears clouding his vision, the Archer saw, stretching before him, a narrow path at whose end was the rose" (Kaul, 2010, p. 236). En este cuento la relación con la obra borgeana no es tanto con unos textos determinados sino con la pre-

sencia de elementos orientales y la forma de fábula o parábola que presentan alguno textos de *El Hacedor* o *La cifra*. El tema remite indirectamente a *La rosa profunda* y a uno de sus últimos cuentos, "La rosa de Paracelso".

Muy alejado del resto de los textos vistos hasta ahora se encuentra "La novena sinfonía", de Pablo Urbanyi, un escritor al que difícilmente se puede situar en la órbita de Borges, tal como sucede en los, relativamente, más recientes escritores argentinos. El cuento aparentemente no mantiene una relación de dependencia directa con los relatos borgeanos, y narra un día en la vida el un personaje anónimo, con serias dificultades tanto para conciliar el sueño como para salir de él. En un relato aparentemente lineal, en el que también se incluyen sus pesadillas, asistimos a su jornada de trabajo y sabemos de las difíciles relaciones con su mujer, que dirige su afecto a un canario. Su insoportable trino lo lleva a matarlo, sin ser totalmente consciente de su acción. La esposa, horrorizada, sale corriendo de la casa y él inicia el ritual del sueño, rememorando su único amor, y la habitación vuelve a quedar a oscuras, como al comienzo del cuento. Ahora bien, hay una serie de indicios que permiten a asociar "La novena sinfonía" a algunos textos de Borges, en concreto "El Sur", ya que hacia el final leemos que el ardor de aquel amor evocado era "imaginado o soñado" y al poner el despertador vuelve a sonar la parte de la sinfonía que da título al cuento, igual que al principio. De modo que podemos suponer que en realidad esa historia, como la muerte de Juan Dalhmann, bien pudiera ser imaginada o soñada por el innominado protagonista.

Este recorrido por los textos escritos sobre y para Borges en la revista dedicada de forma exclusiva al estudio de su obra sirve para corroborar tanto su vigencia como la facilidad del paso del original a la copia. Esa imitabilidad hace que en el peor de los casos se frustre el intento de imitarlo, porque es imposible ocul-

tar la copia. Por esta razón, los intentos más valiosos y arriesgados son los que no se limitan a la mera imitación sino que van más allá, actuando directamente sobre su obra por medio de una lectura irreverente, que también es un homenaje, como lo son las versiones más miméticas. Ese modo de lectura, salvo alguna excepción, apenas está presente en los textos publicados en *Variaciones Borges*, debido obviamente a las características de la publicación que propician el homenaje incondicional. A pesar de ello, forman parte del gran número de contagiados por lo que Rodrigo Fresán llamaba el “virus” Borges y, en definitiva, vienen a corroborar las palabras de Alan Pauls:

Somos borgeanos porque cualquier decisión literaria que tomemos, por anómala o salvaje que sea, ya está inscrita de algún modo –como problema, como excentricidad demente, incluso como pesadilla- en el horizonte que Borges trazó. (2010: 181-182).

### **Bibliografía citada**

- CALVEYRA, Arnaldo (1997), “Último encuentro con Borges”, *Variaciones Borges*, 4, pp. 213-214.
- (2000), “Un cuento”, *Variaciones Borges*, 9, pp. 240-242.
- CHAMPSEIX, Rémi (2000), “Le télésiège”, *Variaciones Borges*, 10, pp. 247-249.
- CHAPARRO VALDERRAMA, Hugo (2006), “Borges”, *Variaciones Borges*, 21, p. 217.
- GÓMEZ CADENAS, Juan José (1999), “Poema para Matilde”, *Variaciones Borges*, 8, pp. 223-232.



- KAUL, Aashis (2010), "Parable of Archer", *Variaciones Borges*, 30, pp. 233-236.
- LAFON, Michel (1990), *Borges ou la réécriture*, París, Seuil.
- LAGMANOVICH, David (2006), "La extrema brevedad: microrelatos de una y dos líneas", *Espéculo*, 32. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>> (Acceso: 30/08/2012)
- MARTÍN, Marina (2011), "Maipú", *Variaciones Borges*, 31, p. 239.
- MONTERROSO, Augusto (1990), "Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges", en *Movimiento perpetuo*, Barcelona, Anagrama, pp. 53-58.
- NAVARRO, Victoria (1997), "Esa tarde", *Variaciones Borges*, 3, pp.198-199.
- ORO, Vincenzo Dell' (1998), "Borges e mio padre", *Variaciones Borges*, 6, pp. 246-249.
- (1999), "La morte improbabile di Red Scharlach, il Dandy", *Variaciones Borges*, 8, pp. 218-222.
- PAULS, Alan (2010), "La herencia de Borges", *Variaciones Borges*, 29, pp. 177-188.
- PROMI, Giampaolo (1996), "I Palazzi di Onges", *Variaciones Borges*, 2, pp. 211-214.
- ROSA, Nicolás (1992), "Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual", en *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Karl Al-

fred Blüeler y Alfonso del Toro (eds.), Frankfurt am Main: Vervuert, 1992, págs. 185- 192

RUPRECHT, Hans-George (1996), "L'écrivain et le savant. Du petit côté de l'improbable au temps de jadis (1939, 1968)", *Variaciones Borges*, 2, pp. 198-209

SLATER, David Michael (1998a), "The Book/ The Phrase/ The Word/ The Symbol", 5, pp. 220-230.

----- (1998b), "Two Reports from the Field", *Variaciones Borges*, 6, pp. 239-245.

SUÁREZ, Yania (2011), "Del por qué de las cosas del cuento de Pierre Menard, de las verdades que encierra y de la índole de su ilustre protagonista", *Variaciones Borges* 32, pp. 221-230.

URBANYI, Pablo (1997), "La novena sinfonía", *Variaciones Borges*, 4, pp. 217-228.

WOSCOBOINIK, Julio (1997), "Aquel estudioso de Borges", *Variaciones Borges*, 4, pp. 215-216.

## **HETEROGÉNA: UNA TRIBUNA EN ESPAÑA PARA LA POESÍA LATINOAMERICANA DE LOS MÁRGENES**

Yolanda Ortiz Padilla

Universidad de Jaén

No tenemos la intención de ser una revista secreta. Al contrario, deseamos que lo por nosotros difundido planee, mantenga el vuelo, entre, haga nido en el lector. Es más, no gustaría que no sólo nos lean, sino que nos difundan, nos muestren, regalen a los demás ese gesto sin precio que es descubrir una nueva flor, una nueva raíz, una nueva especie en el ya tupido bosque de la creación literaria (Espinosa, 2011, p.6).

Estas son las palabras de Julio Espinosa Guerra, director de la revista *Heterogénea*, en el editorial de este primer número y esta es la razón por la que *Heterogénea* ha venido a este congreso: para difundirla, mostrarla y regalarla, para que así su poesía pueda hacer nido en el lector. Y como toda amistad comienza conociendo algo de la historia que conforma a quien tenemos delante, pues yo voy a comenzar contándoles la historia de *Heterogénea*.

En 2005, la editorial Visor publica *Antología. La poesía del siglo XX en Chile*. Tanto el prólogo, como la selección de poetas y textos corren a cargo del escritor chileno Julio Espinosa Guerra.

En esta antología, a la que volveremos más tarde, o mejor dicho, en la conversación que la gestó –Espinosa y Figueroa, en los subterráneos de la Sociedad de Escritores de Chile, entre cerveza y poesía– está el germen de la revista *Heterogénea*. Ambos sabían que existía una serie de poetas chilenos que, poseyendo una gran trayectoria, eran casi o totalmente desconocidos en España, su intención era darles una tribuna internacional (Espinosa, 2011, p. 21). Cuando finalmente el proyecto echó a andar, las limitaciones de papel, es decir, de dinero, hicieron que muchos de los que deberían estar no estuvieran. De modo que, a pesar del primer paso que era esta antología, aun quedaban numerosos poetas prácticamente invisibles para los lectores españoles. Y precisamente por esta razón, “para mostrar lo que no se muestra”, (Espinosa, 2011, p. 5) nace *Heterogénea*.

Y nace en 2006, en Madrid, como fanzine, apenas 5 folios, doblados por la mitad y grapados. A este primer fanzine, le sigue otro. Estos dos números conforman la primera época de *Heterogénea*. Después saldrá el blog (<http://heterogeneapoesia.blogspot.com>), que aún puede ser visitado. En él aparece publicado el contenido de los dos primeros fanzines y, más tarde, se le añadiría más material.

En la tercera época de *Heterogénea*, año 2010, con su director entre Madrid y Zaragoza, salen dos pliegos de poesía: el primero, dedicado a un “Encuentro de poetas chilenos viviendo en Europa” en el marco de la exposición “Amor al Mar: las Caracolas de Neruda”, que organizó el *Instituto Cervantes*. El segundo pliego, dedicado al poeta chileno Sergio Rodríguez Saavedra. Durante estas tres primeras épocas de *Heterogénea* el único responsable fue el escritor y crítico chileno Julio Espinosa Guerra.

Después, con la intención de que *Heterogénea* se convirtiera en una revista de referencia para poetas y lectores, estudiosos y

críticos, su director decidió sacarla en un formato mayor y en papel. Para esta nueva etapa cuenta con la ayuda de los poetas españoles Lourdes de Abajo y Luis Luna, que forman el comité editorial. Así, en junio de 2011, sale en Zaragoza, *Heterogénea* 1, cuarta época, con el subtítulo *Revista Internacional de Creación y Pensamiento Poéticos*, 207 páginas, su ISSN aún en trámite y el índice del segundo número casi preparado.

Este primer número, nos dice el propio director “salió del bolsillo del equipo que la dirige”<sup>1</sup>. El segundo número saldrá de la misma vía y del poco dinero recaudado con su venta en las presentaciones. Aunque el equipo no le cerraría la puerta a ofertas procedentes de alguna universidad o centro de investigación, prefieren mantenerse alejados de ayuntamientos y diputaciones, para poder seguir manteniendo su independencia. Pero como toda independencia resulta onerosa, el equipo saca un número reducido de ejemplares en papel que no se venden más que en las presentaciones, razón por la cual es difícil encontrar *Heterogénea* en una librería. No obstante, pasado un año de su publicación, la revista se colgará en Internet, en la página chilena de difusión de la literatura [www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com), vía que les permitirá tener una difusión masiva.

Aunque, obviamente, este primer número se ha montado con los textos del equipo y de su círculo de colaboradores, para los siguientes números, *Heterogénea* está abierta a colaboraciones. El criterio para aceptar dichas colaboraciones es en palabras del director “que haya un aporte y que el autor no esté dentro de un grupo de poder [...]. No se trata de buscar textos o trabajos geniales, sino una mirada particular”<sup>2</sup>. Considero que si algo caracteriza la revista *Heterogénea* es su coherencia que la hace aparecer

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada a Julio Espinosa Guerra, el 18 de agosto de 2012, inédita.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

ante nuestros ojos como un todo que camina en una misma dirección; así el criterio que su director sigue para aceptar o no una colaboración nos remite inmediatamente a la razón que le dio origen y que anunciábamos ya al inicio de esta comunicación: “para mostrar lo que no se muestra” (Espinosa, 2011, p. 5).

En el editorial del primer fanzine Julio Espinosa nos dice: “Al parecer, la poesía está en el centro del panorama cultural. Así las cosas, ¿para qué una nueva revista, pequeña, gratuita, humilde?” (Espinosa, 2006, p.1). La respuesta es clara: porque la poesía que está en el centro del panorama cultural, la poesía que está en el centro del Sistema y sostenida por el Sistema: arropada por editoriales, premios y poetas mayores; antologada y publicitada en los medios; esa poesía, “no es toda la poesía” (Espinosa, 2006, p.1). Y sin entrar en la infructuosa polémica de si esta poesía del centro es mejor o peor que la de los márgenes, *Heterogénea* opta por dar un espacio a aquella que no lo tiene, es decir, a la poesía de los márgenes.

Al equipo de la revista le interesa esta poesía, por dos razones esenciales. La primera ya mencionada, es la poesía que realmente necesita una tribuna que la haga visible. La segunda, la poesía que está en el centro del Sistema, difícilmente cuestionará el lenguaje del Sistema, hecho que la limita y la hace homogénea. Al director de esta revista le interesa justo lo contrario: la heterogeneidad, la diversidad, la búsqueda y la diferencia. Y observa que el panorama actual, desde hace poco en España y, desde hace décadas, en Latinoamérica, está viviendo un proceso revitalizador, en el que aparecen gran cantidad de poetas que no se pliegan al discurso canónico y centralizado (Espinosa, 2006, pp.1-3). Las múltiples maneras de decir que proporcionan estos poetas son las que la revista desea mostrar, una poesía heterogénea como ya nos anuncia su título.

Como vamos viendo el discurso por el que apuesta esta revista es aquel que ensancha la realidad, que nombra e ilumina aquellos espacios que “el discurso canónico ha declarado en ruinas o inexistentes” (Espinosa, 2006, p. 3). Y para conseguirlo se sitúa en los límites del lenguaje, los transgrede con sentido y observa el mundo con los ojos llenos de preguntas o para decirlo con las palabras de Espinosa Guerra:

[...] para nosotros escribir poesía es indagar: buscar en el lenguaje un nuevo giro, nombrar no el ladrillo sino la masa que los une y hace así la arquitectura, meter las manos en una habitación a oscuras y decir todo aquello que no vemos, con la emoción, con la incertidumbre de entrar en lugares nunca ollados (Espinosa, 2011, p. 6).

Claro está que esta concepción literaria no es nueva, nos remite, por ejemplo, a las palabras de Julio Cortázar en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura [polémica]*, a su clara apuesta: toda literatura de la revolución debe estar sustentada siempre por una revolución en la literatura. Una revolución en la literatura como la que nos propone Cortázar, en el lenguaje y en los espacios nuevos que ilumina, ensancha la mirada del hombre y contribuye a su enriquecimiento. Quizás a esto se refería Julio Espinosa (2011, p. 6) cuando nos dice “se puede renombrar el mundo y al hacerlo, hacer también más libre al ser humano”. Cortázar (1978, p. 66) afirma que la literatura debe buscar nuevas formulas enriquecedoras de la realidad, pues tiene el poder y el deber, de mostrarnos otras capas que no descubriríamos en los cotidiano. Por esta razón la crítica siempre se ha referido a la obra cortazariana como una literatura que abre grietas en la realidad cotidiana para que, a través de ellas, caigamos en otras realidades posibles. Puentes, grietas e intersticios encontramos

en los textos de Cortázar, por “nombrar no el ladrillo sino la masa que los une” apuesta *Heterogénea*, ya que “hay algo más en el pliegue de las cosas, que aquello que impone el lenguaje del sistema” (Espinosa, 2011, p. 6). Además tanto Julio Cortázar como la revista *Heterogénea* apuestan por una literatura inconformista; que pruebe, que ensaye posturas, que sobrepase límites y normas y modas y juicios, que corra el riesgo de no ser comprendida por la crítica, que casi siempre está a la zaga de la creación.

Posiblemente sea el riesgo y la libertad lo que definan gran parte a la poesía latinoamericana. Ya lo decíamos al inicio cuando afirmábamos que esos poeta que no se pliegan al discurso canónico han aparecido hace poco en España, pero existen desde hace décadas en Latinoamérica (Espinosa, 2006, pp.1-3). Por esta razón y porque el director de esta revista es un poeta y crítico chileno que, como otros especialistas en poesía latinoamericana, es consciente de la “balcanización cultural” (Binns, 2008, p. 500) que existe entre los países de habla hispana; por estas razones, repito aproximadamente el 80 % de la revista esta dedicada a los creadores de la otra orilla.

Que la difusión de la poesía del continente americano en nuestras tierras sería beneficioso para la salud de la poesía española lo han señalado muchos autores. Álvaro Salvador observa que mientras que en la última poesía latinoamericana predomina la línea *tradición de la ruptura*, la poesía española se mantiene en la línea *tradición de las tradiciones* (Salvador, 2006, pp. 26-27). Bastante más duro es el poeta José María Memet que afirma: “[...] de todas las escenas posibles, la poesía española contemporánea me parece que es la que está en peor pie. Demasiada complacencia, demasiada retórica, demasiada mafia.” (Leyva, 2007, p. 107). Así pues, para enriquecer la mirada de los poetas y lectores españoles, para aprender de “su apuesta de libertad” (González, 2008), como afirma el poeta asturiano, Marcos Canteli, esa poesía



latinoamericana debe tener presencia en España y *Heterogénea* trata de proporcionársela.

Hemos realizado hasta aquí la descripción general de la revista: su origen, su financiación y difusión, su objetivo y su apuesta literaria. Conviene ahora alejar el foco, conseguir un plano general, para poder observar el contexto en el que se inserta, las revistas que la rodean, para definir así el hueco que ocupa. Un paseo por la red, por bases de datos tales como DICE<sup>3</sup> (<http://dice.cindoc.csic.es>) y portales como *Dialnet* (<http://dialnet.unirioja.es>), *Portal de poesía* (<http://www.portaldepoesia.com>) y *Eldígoras* (<http://www.eldigoras.com>) o el directorio *Itinerario*<sup>4</sup>, de la revista *Letralia* (<http://www.letralia.com/itin/>); nos han hecho comprobar que el mayor número de revistas literarias registradas son revistas digitales, dependientes de una entidad, dedicadas a la literatura en general, y no exclusivamente a la poesía, y que destinan su espacio más a la investigación y a la crítica literaria, que a la propia creación. Así podemos citar, por ejemplo, *Espéculo*, de la Complutense; *Monteagudo*, de la Universidad de Murcia, o *Letral*, de la Universidad de Granada, esta sí destinada concretamente a la divulgación de estudios literarios españoles y latinoamericanos.

Decía Julio Espinosa en una entrevista que las revistas latinoamericanas difunden poesía latinoamericana y las revistas españolas poesía española y, aunque hemos descubierto ciertos

---

<sup>3</sup>Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas.

<sup>4</sup> *Itinerario* es el primer directorio en Internet que te conduce a través del universo literario y artístico que se desarrolla en la red en castellano. Es una iniciativa de la revista literaria digital *Letralia*, *Tierra de Letras*, y se incluyen páginas comentadas en la revista además de otros recursos útiles para escritores y lectores de habla hispana.

casos de flujo, este generalmente ha sido limitado. El portal de *Letralia* nos remite a una larga lista de revistas latinoamericanas destinadas a difundir la poesía de esa orilla: la revista colombiana *Arquitrave*, *El Salmón*, que recupera textos de la tradición venezolana; *Dariana*, dedicada a la poesía nicaragüense o la revista mexicana *Alforja*, ahora *La otra*. En la escena española también encontramos numerosas revistas dedicadas a la poesía, citamos aquí sólo una breve selección. Por un lado, tenemos aquellas que dependen o se relacionan con una entidad, tales como *El maquinista de la Generación*, del Centro Cultural del 27; *Nayagua*, de la Fundación José Hierro; *Adarve*, que se originó en la Universidad de Jaén; *Serta*, dependiente de la UNED o la clausurada *Arrecife*, de la Universidad de la Coruña. La *RevistAtlántica de poesía* y la revista *Paraíso* dependen de las diputaciones de Cádiz y Jaén, respectivamente; la revista *Litoral* de la Diputación de Málaga y la revista *Turia* está patrocinada por el Instituto de Estudios Turrolenses, el Ayuntamiento de Teruel y el Gobierno de Aragón. Dentro de las revistas de poesía de carácter independiente podemos nombrar *7 de 7*, dirigida por Canteli; *PoesíaDigital*, dirigida por Carlos Javier Morales; *La caja nocturna*, fanzine convertido en blog que dirigen en Zaragoza Eduardo Fariña, poeta chileno, y Diego Palmath, poeta peruano; *Hache. Revista de poesía*, publicada en Murcia o la ya clausurada *Hamaca de Lona*, dirigida y financiada por el poeta Juan Antonio Mora.

De todas las revistas españolas citadas, actualmente dos dedican su espacio a la difusión de la poesía latinoamericana: La *RevistAtlántica de poesía* y *La caja nocturna*. *Arrecife* también dedicó sus páginas a la difusión de esta poesía, pero su último número salió en 2005. El resto se dedican a la “poesía en lengua castellana”, lo cual les permite incluir poetas de ambas orillas. Ahora bien, rara vez estos poetas serán poetas de los márgenes. Dejamos este plano general con la sensación de que una revista independiente que dedique su espacio a una poesía de escasa difu-

sión, es enriquecedora, pero aun más si se convierte en tribuna de una poesía latinoamericana de la que demasiado a menudo tenemos un escaso conocimiento.

Nos aproximamos ahora, de nuevo, a nuestro objeto de estudio, la revista *Heterogénea*, a su índice. Se inicia la revista con un editorial donde Julio Espinosa Guerra expone de forma clara los objetivos y la intención de la revista que hemos ido desgranando a lo largo de esta comunicación. Le sigue la sección "Entrevista", en este número realizada a los directores de la recién desaparecida editorial DVD: María Fortuny, Sergio Gaspar y Eduardo Moga. En el siguiente número será la editorial chilena LOM la entrevistada.

La tercera sección "Antología" es, a nuestro parecer, la más interesante de la revista; por eso volveremos a ella, tras un rápido repaso del índice. En el presente número, a cargo de Espinosa Guerra, está dedicada a la poesía chilena de autores nacidos entre 1936 y 1957. En el próximo, tendremos una antología de poetas hispanoamericanos en Estados Unidos, preparada por Luis Luna. El objetivo de esta sección es publicar, número tras número, una antología de poetas latinoamericanos desconocidos en España.

A esta le sigue la sección "Ensayos" donde encontramos al profesor y poeta chileno afincado en los Estados Unidos, Andrés Fisher, en "(Primeras) aproximaciones a la poesía tardía de Borges"; también tenemos un estudio del poeta peruano Miguel Ángel Zapata, realizada por Andrés Morales y otro, obra de Soledad Bianchi, de la poesía visual de Guillermo Deisler. Llama especialmente nuestra atención en este apartado un ensayo dedicado a la poesía mapuche actual, obra de la especialista y poeta mapuche Maribel Mora Curriao, porque consideramos que incluir este ensayo es un buen ejemplo de la vocación de esta revis-

ta, de su apuesta por “los pequeños relatos” (Binns, 2008, p. 503), las voces silenciadas, que ha dejado al descubierto la posmodernidad. Como un buen ejemplo será también el ensayo sobre las editoriales cartoneras, que Johana Kunin prepara para el próximo número de *Heterogénea*.

En el siguiente apartado encontramos publicada la poesía inédita de autores que poseen una trayectoria consolidada. Tres criterios los unen: su lengua –el español–, su calidad y su posición relativamente marginal dentro del panorama literario español. Así encontramos dos poemas inéditos del español José Corredor-Matheos, que a pesar de ser Premio Nacional de Poesía en 2005, no forma parte, ni de lejos, de los nombres más pronunciados en la poesía española. También tenemos, por ejemplo, la obra del argentino Guillermo Saavedra y tres poemas en prosa de la mexicana Rocío Cerón, poeta de reconocimiento internacional que apuesta por una creación experimental.

En la sección de traducciones encontramos la heterogeneidad que caracteriza la revista en todo su esplendor con autores tan disímiles como el poeta medieval escocés William Dunbar, traducido por Armando Roa Vial; la poesía tautológica de Gertrude Stein, por Fisher y De Pliego y dos poemas del eslovaco, Peter Bilý, que el mismo se encarga de traducir. Luis Luna prepara para la séptima sección de este número un dossier sobre el autor español Ignacio Gómez Liaño, que gira entorno a su poesía experimental de los años '60. Dicha sección la ocupa, en el siguiente número, un poeta chileno secreto y extraordinario que murió recientemente: Ennio Moltedo.

Después tenemos “Los nuevos”, espacio destinado a publicar poemas de autores que están comenzando a escribir, en este caso tenemos a dos españoles Sergio Gómez y Federico Ocaña. Y por último una sección llamada “Crítica”, dedicada a la reseña

de diversos libros de poesía. Acorde con la línea editorial de la revista, todos los libros reseñados han sido publicados en editoriales pequeñas, independientes y relativamente marginales de España y Latinoamérica: DVD, Cuadernos del vacío, Amagord, Vitrubio, Ígitor Poesía, Calambur, Alquimia Ediciones.

Y como dijimos, pasamos las páginas de esta revista y retrocedemos hasta llegar de nuevo a la sección "Antología". El título que Julio Espinosa da a este trabajo es "Volver sobre los pasos. Poesía chilena 1936-1957". Veamos por qué. Señalábamos al inicio de esta comunicación que en el libro *Antología. La poesía del siglo XX en Chile*, publicado por Visor en la colección "Estafeta del Viento", estaba el germen de esta revista. La selección de textos preparada por Espinosa deseaba mostrar la creación de un grupo de poetas chilenos interesantes y poco conocidos en España. El criterio para realizar la selección de autores fue el siguiente: poetas nacidos entre 1937 y 1956, que comenzaron su labor creativa entre la década del 60 y el 70 y publicaron su primer libro entre 1961 y 1986 y que fueron influenciados en cierto modo por los cuatro poetas más importantes de los años anteriores. Estos poetas, que se incluyen como referentes fundamentales y puerta de entrada de esta antología, no son Mistral, Huidobro, Neruda o De Rokha, sino Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Teillier y Gonzalo Rojas. Para que el lector se pudiera hacer una idea cabal de la obra de los autores seleccionados, le dedica aproximadamente veinte caras a cada uno. Esto supuso, como ya anunciábamos, que se quedaran fuera muchos poetas coetáneos a los incluidos en la antología de Visor, de inquietudes similares y a la vez únicas (Espinosa, 2011, p. 22), cuya influencia nos resultaría igualmente valiosa. Por eso nace esta sección de *Heterogénea*, como complemento a la antología. Pero este complemento, nos dice Espinosa "no es un apéndice innecesario [...], quien quiera comprender el fenómeno de la poesía chilena del s. XX, tiene que ver ambas selecciones como un todo, dinámico, sí,

complementario y, al mismo tiempo, lleno de diferencias; treinta y cuatro autores que se retroalimentan y que sientan las bases de la fortaleza y la vigencia de la poesía chilena” (Espinosa, 2011, p. 24).

En la antología de Visor, junto a los cuatro maestros citados, aparecían los siguientes nombres: Óscar Hahn (1938), Omar Lara (1941), Juan Luis Martínez (1942-1993), Manuel Silva Acevedo (1942), Waldo Rojas (1944), Juan Cámeron (1947), Gonzalo Millán (1947), Cecilia Vicuña (1948), Rodrigo Lira (1949-1981), Raúl Zurita (1950), Elvira Hernández (1951), Diego Maquieira (1951), Verónica Zondek (1953), Elikura Chihuailaf (1955), Alexis Figueroa (1956) y Tomás Harris (1956). Esta sección de *Heterogénea* completa esta nómina de 16 autores con 18 más: María Arrate (1957), Carmen Berenguer (1946), Teresa Calderón (1955), Carlos Cociña (1950), José Ángel Cuevas (1944), Soledad Fariña (1943), Hernán Lavín Cerda (1939), Juan Antonio Massone (1950), José María Memet (1957), Hernán Miranda (1941), Paz Molina (1945), Floridor Pérez (1937), Jaime Quezada (1942), Fernando Quilodrán (1936), Clemente Riedeman (1953), Guillermo Riedemann (1956), Carlos Alberto Trujillo (1950) y María Inés Zaldivar (1953).

Podemos observar, como su autor indica, que en esta nueva selección hay un mayor número de mujeres y de autores de provincias; además de dos poetas –Hernán Lavín y Carlos Alberto Trujillo– instalados fuera de Chile (Espinosa, 2011, p. 22). Es decir, esta selección rescata no los autores centrales, sino los excéntricos, de las denominadas por cierta crítica académica generaciones del 60 y del 70 (u 80) de la poesía chilena.

En las páginas que siguen nos aproximaremos a algunos de los poetas incluidos en la antología de *Heterogénea*, pero antes

conviene dar algunos datos generales que nos ayudarán a comprender su obra.

Estos autores pertenecen, decíamos, a lo que la crítica suele denominar como generación del '60 y generación del '70 o de los '80 aunque, como afirma Niall Binns (2008, p. 502), "la teoría de las generaciones se ha mostrado disfuncional: lo que interesa son las obras". Esta disfunción es muy visible en los autores que comienzan su trayectoria en los años de la dictadura de Pinochet, por esta razón son muchos los nombres que la crítica emplea para referirse a ellos: Generación del 70, Generación del 80, de "Generación dispersa" habla Álvaro Salvador (2006, p. 21) y Jorge Montealegre los bautizó como "Generación nn". Dos son los problemas esenciales a la hora de encerrar a estos autores dentro de una generación. Uno, señalado por Espinosa (2005, p.15), es que aunque muchos comenzaron a escribir en la década del '70, su obra no salió a la luz hasta los años '80. Los sucesos históricos que los rodeaban –dictadura, *Apagón cultural*, censura, persecuciones políticas, falta de medios económicos– hacían difícil o imposible publicar un libro. El segundo, señalado por Andrés Morales (2001), es que entre estos autores hubo escasa cohesión. La dictadura los llevó al exilio o al intra-exilio que los alejaba de los centros tradicionales de producción literaria y los recluía en los márgenes, al amparo de talleres y revistas.

La esfera ideológica que define la obra de estos autores está determinada en la década del 60 por la Revolución Cubana, que abrió en toda América Latina un horizonte utópico en el que el gran relato marxista parecía posible. Así podemos afirmar que los grandes relatos de la modernidad explicaban la realidad de la época; pero a su vez, la puerta de entrada al desencanto posmoderno (Binns, 2008, p. 503) estaba abierta en el descalabro de las grandes utopías que provocarían las múltiples dictaduras que asolan el sur del continente en los años 70.

Por otro lado en la esfera socioeconómica se produce un despegue que afecta principalmente a las grandes ciudades norteamericanas, pero que se extiende también a ciertas urbes de América del Sur. Este despegue lleva aparejada una serie de cambios: una vida fundamentalmente urbana en la que la irrupción de los medios de comunicación de masas es determinante. Las influencias culturales foráneas cobran también una gran importancia (Salvador, 2006, pp. 24-25). Todos estos cambios provocan una nueva percepción de la realidad, una nueva sensibilidad ante ella y por lo tanto una nueva perspectiva a la hora de representarla.

Ante estos datos podemos afirmar, como lo ha hecho Binns (2008, p. 503), que en la Latinoamérica de los años '60 se unían la modernidad ideológica de Lyotard y posmodernidad socioeconómica de Jameson. Y podemos decir también que este panorama ideológico tiene una clara consecuencia poética: una poesía unida a los utopismos sociales de la década, pero que a su vez gusta de lo banal y lo espontáneo, que es antipretenciosa, antirretórica y contracultural. Una poesía que no pretende reordenar el mundo, sino simplemente mostrarlo y cuyo sujeto lírico está muy lejos ya de YO inmenso de Neruda, es más bien un antihéroe, un ciudadano más, mediocre y perdido, incapaz de aprehender la realidad de una manera que no sea fragmentaria.

A continuación, a partir de las dos líneas fundamentales que para Binns existen en las últimas tendencias de la poesía latinoamericana, comentaremos brevemente la obra de algunos de los autores antologados en *Heterogénea*. Una de estas líneas nos dicen Binns (2008, p. 507) es la poesía de carácter fundacional, denominación que se relaciona con la línea "tradición de las tradiciones" que define Álvaro Salvador (2006, pp. 16-17). Se trata de una poesía que bebe aún del discurso de las vanguardias; ahora bien, este discurso aparece en crisis, adelgazado o



parodiado. Un buen ejemplo es como la voz profética y grandilocuente que emplearon a menudo Gabriela Mistral o Pablo Neruda para ensalzar la naturaleza americana, adquiere ahora un tono más coloquial y se repliega en el paraíso perdido de la infancia, en la nostalgia por la provincia, de la poesía “lárca” de Jorge Teillier. Además, esta poesía telúrica fundacional no solo se repliega, sino que también se disemina en espacios antes no nombrados: una poesía en la que se identifica la fertilidad de la tierra y la potencia creadora de la mujer y una poesía que mira hacia el mundo indígena, “etnocultural” como la denominan Iván Carrasco y Andrés Morales (Morales, 2001)

De los poetas antologados en *Heterogénea*, Soledad Fariña encarna esta opción. En su poesía un sujeto lírico femenino, fértil y creador, genera con su palabra un mundo nuevo y esa creación es una fuga hacia lo primario: lo indígena y su voz: la oralidad y la pictografía. Así el acto de escritura, en Fariña, es un acto fundacional y una forma de oposición a la realidad que la circunda (Bello, 2009, pp. 47-67). Existe también en su poesía una reflexión sobre las formas de comunicación primigenias, que es a su vez una reflexión sobre su propio oficio, por esta razón también la podemos considerar dentro de lo que Morales (2001, p. 3) denomina vertiente metapoética. Veamos un poema que pertenece a su trilogía *La vocal de la tierra* (1999) y está incluido en *Heterogénea*:

**Viajo en mi lengua**

de arena pantanosa

dos vocales

O

E

Viajo y rozan los bordes mi arenilla dormida

Adentro

más adentro de la cavidad sonora

tus vocales las mías



José Ángel Cuevas y sus poemas de *Proyecto de país* (1994). En este caso el discurso fundacional que los nutre es la poesía comprometida, pero alejada ya tanto del realismo socialista, como de la figura del escritor “creador de la historia” (Anderson, citado por Binns, 2008, p. 510). Teresa Calderón, considerada por Morales (2001) dentro de la poesía testimonial y de minorías sexuales, nos presenta unos poemas breves, sencillos, despojados, cuya perspectiva parece ser la de una niña que mira perpleja la atrocidad del mundo. Esta ingenuidad que está en la voz y en la mirada del sujeto lírico, mira y nos dice la crueldad del hombre. Este desajuste entre la manera de decir y lo dicho llama la atención del lector.

Un elefante entra corriendo a una aldehuela de Kenya.  
Las calles son estrechas y las casas frágiles.  
Un cuerpo de elefante es torpe y es pesado.  
La carrera de elefante arrasa con las casas y las cosas.

A eso el hombre lo llama barbarie, devastación,  
lo llama violencia, agresión de bestia, lo llama.  
No lo llama dolor de animal herido.  
No lo llama horror de animal desamparado.  
No lo llama animal perdido tras la manada. (p. 38)

La autora parece volver a la antigua dicotomía civilización y barbarie, para mostrarnos como la bárbara civilización destruye la barbarie-naturaleza, encarnada en el libro por el elefante. Pero hay una variante nueva en la resemantizada dicotomía: la barbarie, el elefante, tiene memoria y no tiene miedo y se dispone a vengar todo el aplastamiento sufrido.

La poesía de Cuevas tiene como señala Quezada (1989) “la sencillez de un lenguaje cotidiano: usual, directo, objetivo. No

hay complejidades conceptuales ni golpes de cátedra". El propio autor nos dice en una entrevista que él no es el poeta que daba grandes lecciones que fue Neruda (Guerrero, 1996), sino " hombre-ciudadano común y corriente"(Quezada, 1989). Este sujeto lírico adelgazado de tono prosaico da testimonio, para que no sea "el olvido cada día", de un país devastado por la dictadura – su ex país–, de un hombre devastado por la dictadura –el ex poeta–: "Justo empezaba a atar mis propios cabos sueltos / cuando vino el Golpe / una mano dura / tapándome la luna / y el sol. / Todo se detuvo / me deprimí." (p.44)

Otra de las líneas fundamentales señaladas por Binns en la postvanguardia latinoamericana es la poesía antifundacional (2008, p. 507), que se relaciona con la "tradicción de la ruptura" a la que alude Álvaro Salvador (2006, pp. 16-17). Llegamos a esta poesía por la crisis de los discursos fundacionales antes señalada y por la gran influencia que ejercen en muchos poetas latinoamericanos del momento la corriente "realista" de la poesía anglosajona, con autores como Eliot, Pound y Wiliam Carlos Williams (Binns, 2008, p. 512). El autor clave de esta línea es Nicanor Parra que abre la puerta a una suerte de neovanguardia que se nutre de la contracultura posmoderna y que recupera la iconoclastia vanguardista, pero que termina con sus aspiraciones pretenciosas y trascendentales y sustituye la noción de sujeto lírico fuerte por un antiheroico personaje poético. Así la poesía pasa de ser un espacio solemne a ser "un espacio descreído" (Salvador, 2006, pp. 25-26) y esta desacralización del poema conlleva un cambio radical en su lenguaje; en palabras de Binns (2008, p. 512) "todas las palabra y todos los registros lingüísticos –hasta los más conversacionales y banales– tienen ahora el derecho de existir en el poema".

De los poetas antologados Carmen Berenguer responde claramente a esta línea neovanguardista, aunque Morales (2001)

la incluye dentro de la poesía de las minorías sexuales. En realidad ambas consideraciones no son excluyentes, Berenguer se sitúa en los límites de lenguaje y la comunicación, reinventa la sintaxis y la morfología dejándose llevar por la música de las palabras. Y en este balbuceo uno parece vislumbrar a un sujeto lírico femenino que busca su forma de decir en un mundo en el que los hombres han sido los dueños de la palabra: “Turba el ojo salado las aguas / Rocosa fiel piel loba mar / Amarilla espuma suave pelaje olas / El ojo artificila espuma puma gaviota” (p. 34).

Dentro de la citada poesía contracultural, antipretenciosa, descreída, irónica y antirretórica, está la que la mayoría de la crítica coincide en llamar poesía urbana. Una poesía cuyo maestro más reconocible es Enrique Lihn, pero también Nicanor Parra. Dos autores de la antología de *Heterogénea* encajan en esta caracterización: María Inés Zaldivar y Guillermo Riedemann. Leemos el poema “Microondas” (p. 78) de Zaldivar y descubrimos la perfecta combinación entre un lenguaje del que ha desaparecido toda jerarquización, que emplea la ironía e incluso el humor, y el golpe de lirismo que ata y cierra este y otros poemas:

### **Microondas**

No me hago problemas con el Tiempo que pasa,  
ni me hago cargo del río que fluye sin retorno  
y su agua que no se bebe la misma dos veces.

Me aterra en cambio esperar segundo a segundo,  
apoyada en el mesón contiguo al lavaplatos,  
que se caliente ese plato de sopa de tomates,  
y oír al fin tres veces el pip, pip, pip

mientras tu recuerdo que se escurre  
se congela dentro del refrigerador.

De Guillermo Riedemann encontramos cinco poemas de su libro *Hombre muerto* (2007) y tras leerlos podemos afirmar que “le quedan como un guante” las palabras que Eduardo Llanos (2004, p. 4) dedica a la poesía de Lihn: “distante del lirismo estereotipado y del «tonto solemne»”. Veamos. Riedemann deja claro en muchos de sus poemas metapoéticos que frente a una poesía mayor y sublime, el opta por una poesía menor, en la que las formas poéticas se utilizan sin ostentación (Gandolfo, 2007). No obstante el uso de un lenguaje prosaico y conversacional no da lugar a unos versos de fácil lectura, el empleo constante de encabalgamientos y digresiones la dificultan y a la vez enriquecen el sentido del texto. Un texto que recurre a lo que Lastra (1983-1984, p. xiv) denomina el “recurso de la narratividad”. Con este recurso Riedemann consigue un efecto de realidad y una intensificación que elevan considerablemente la capacidad de emocionar de sus poemas.

Otro rasgo que define la poesía de Riedemann es su obsesión por despojarla de un exceso de sentimentalismo y para ello trata de huir de la palabra manida, de la palabra “poética”: “El intento de hacer una declaración de amor / sin utilizar las mismas palabras roídas / ya no por el tiempo sino por el abuso / que las desnuda las desarticula las apaga” (p. 72). Para huir de este incómodo sentimentalismo utiliza también un discurso frío y aparentemente distanciado y objetivo con el que nos habla de la cara más cotidiana y menos solemne de algunos grandes temas: el desamor o la muerte. Como afirma Gandolfo (2007): “Riedemann parece buscar la forma de decir algunas pocas cosas esenciales (sin caer en la pedantería ni en la gravedad) y hablar de senti-

mientos (sin ponerse sentimental)". Veámoslo en algunos versos de su poema "Hombre muerto 1" (p. 70):

Tampoco estaría mal dejar de sentir unos dos siglos  
Por lo menos tiempo suficiente para que alguno  
O alguna se dé cuenta y lo agradezca  
A quién le va a importar este atado de sentimientos  
Blandengues si ya no le importó a nadie en los milenios  
Que dibujaron el cielo con planetas y accesorios  
Eso es un poco de silencio un poco de vacío que no  
Insensibilidad palabra demasiado larga que nada tiene  
Que ver con la ausencia de sentimientos [...]

Ante esta breve caracterización de seis de los dieciocho poetas antologados podemos comprobar que estos autores, que el panorama desolador de la dictadura llevó "desde el centro institucionalizado hacia una marginalidad plural y resistente" (Espinosa, 2005, p. 18), cumplen los dos rasgos esenciales que señala Julio Espinosa: heterogeneidad y apertura estética. Esta visión del mundo abierta y desprejuiciada, dispuesta a acoger toda influencia que tuviera algo que aportar, configura en cada uno de ellos una voz propia y dota al grupo de un amplio horizonte estético.

Con nuestra atención puesta en esta sección de la revista destinada a ser una tribuna para poetas hispanoamericanos desconocidos en España, recordamos que Niall Binns (2008, p. 500) nos avisa de que la alternativa para que esta poesía salga de sus fronteras y circule y sea conocida es, cada vez más, las publicaciones digitales y las revistas. Consciente de ello Julio Espinosa Guerra, junto a Luis Luna y Lourdes de Abajo montan *Heterogé-*

nea que “puede que sea una batalla perdida, pero no importan, es una batalla que alguien tiene que dar” (Espinosa, 2006, p. 3)

## BIBLIOGRAFÍA

- BELLO, Javier (2009), “Hacia una poética de Soledad Fariña. Prototexto y escritura cifrada en la vocal de la tierra”, *Revista chilena de Literatura*, 75, pp. 47-67. Citado a través de <http://www.scielo.cl> [03/09/2012].
- BINNS, Niall (2008), “Últimas tendencias y promociones: postvanguardia y posmodernidad”, en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Siglo XX. Volumen III*, Madrid, Cátedra, pp. 499-517.
- ESPINOSA GUERRA, Julio (2005), “Una mirada por el retrovisor”, en Julio Espinosa (ed.), *Antología. Poesía del siglo XX en Chile. Poesía chilena. Antología esencial*, Madrid, Colección Visor de Poesía. La Estafeta del Viento, pp. 9-38.
- ESPINOSA GUERRA, Julio (2006), “Editorial”, *Heterogénea*, 1ª época: 1, pp. 1-3.
- ESPINOSA GUERRA, Julio (2011), “Poesía para un nuevo humanismo”, *Heterogénea*, 4ª época: 1, pp. 5-6.
- ESPINOSA GUERRA, Julio (2011), “Volver sobre los pasos. Poesía chilena 1936-1957”, *Heterogénea*, 4ª época: 1, pp. 21-78.
- CORTÁZAR, Julio (1977), “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: Algunos malentendidos a liquidar”, en Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la*



*revolución y revolución en la literatura [Polémica]*, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 38-77.

GANDOLFO, Pedro (2007), "El tono menor de Guillermo Riedemann", *El Mercurio*, (23/12/2007). Citado a través de <http://www.letras.s5.com/gr220108.html> [03/09/2012].

GONZÁLEZ BARNERT, Ernerto (2008), "Marcos Canteli". Citado a través de <http://www.letras.s5.com/egb080108.html> [03/09/2012].

GUERRERO, Pedro Pablo (1996), "Yo invito a despoblar santiago", *El Mercurio*, (05/05/1996). Citado a través de <http://www.letras.s5.com/cuevas3.htm> [03/09/2012].

LASTRA, Pedro (1983-1984), "Notas sobre poesía hispanoamericana actual", *INTI*, 18-19, pp. ix-xvii.

LEYVA, José María (2007), "Después del peso de la noche. Entrevista con José María Memet", *Alforja. Revista de Poesía*, 42, pp. 98-107.

LLANOS, Eduardo (2004), "Prólogo", en Eduardo Llanos (ed.), *Enrique Lihn en breve*, Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago, pp. 3-5.

MORALES, Andrés (2001). "La poesía de la generación de los 80: valoración de fin de siglo". Citado a través de [www.uchile.cl/facultades/publicaciones/cyber/cyber13.html](http://www.uchile.cl/facultades/publicaciones/cyber/cyber13.html) [03/09/2012].

SALVADOR, Álvaro (2006), "La agonía de los siglos: balance de la poesía hispanoamericana al comienzo del tercer milenio", en Álvaro Salvador (ed.), *La piel de jaguar. 25 poetas hispanoamericanos ante un nuevo siglo*, Sevilla, Vandalia, pp. 9-35.

QUEZADA, Jaime (1989), "Toda Una Generación", en José Ángel Cuevas, *Adiós muchedumbres*, Santiago de Chile, Editorial América del Sur. Colección Vox Populi. Citado a través de <http://www.letras.s5.com/cuevas150602.htm> [03/09/2012].

## REVISTA DIGITAL *EL HABLADOR*: SIEMPRE FIEL A LA LITERATURA

Rosana Torres Fernández de la Puebla

Universidad de Castilla la Mancha

Este trabajo se estructura en tres partes bien diferenciadas. La primera es una introducción a internet, a la aparición de revistas digitales, a las ventajas e inconvenientes que pueden tener. La segunda es una presentación de la revista digital peruana *El Hablador*: las secciones de las que consta, los temas de los que trata, los colaboradores con los que cuenta. Y la tercera y última parte es una reflexión sobre la función de la crítica literaria en las revistas de la red.

Como todos sabemos, internet es una plataforma que brinda diversidad de servicios, nos ofrece información al instante, rompe con las fronteras geográficas, nos permite encontrar la información que buscamos con un par de clic, en definitiva, se ha convertido en el medio de comunicación más común en el siglo XXI. De ahí la aparición de periódicos y revistas digitales que producen y publican información, haciendo uso de recursos como la fotografía, el vídeo, el texto y el audio para comunicar de forma más completa en una misma plataforma.

Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación provocan juicios diversos, pero lo cierto es que no dejan a nadie indiferente; constituyen un reto económico y social sin precedentes en la historia de la humanidad. La era de la información ha cambiado los hábitos, costumbres, trabajo, cultura,

ocio, formación y relación con los demás, todo se ve afectado por las nuevas tecnologías de la comunicación.

Siguiendo a Baró y a Ontalba (2001), podemos definir revista digital académica como:

aquella publicación periódica creada mediante medios electrónicos y que para ser consultada requiere de un hardware y un software específicos. Es responsabilidad de una institución científica o académica, que cumple una función avaladora de la calidad de los contenidos, y puede ser la extensión de una originaria en soporte analógico (papel) o ser de nuevo cuño.

Las revistas digitales ofrecen diversas ventajas respecto a las tradicionales. En cuanto a la edición, facilitan información multimedia. Los investigadores pueden controlar los procesos editoriales; no existen las limitaciones de espacio propias del medio impreso (permite dar salida más rápidamente y a un mayor volumen de trabajo investigador); el material puede ser modificado o ampliado, y además existe la posibilidad (impensable en formato papel) de incluir elementos tales como imágenes en movimiento, sonido, etc. Con respecto a la difusión, aportan economía. Se solventan los problemas de las bajas tiradas (disminución de los gastos de producción y suscripción, con lo que se puede disponer de los recursos económicos para otros fines), de las barreras de difusión deficiente, y de los números atrasados y las devoluciones (acceso fácil e inmediato); gracias a las herramientas de navegación hipermedia y a una cada vez mayor interconectividad entre ediciones, son los lectores los que acceden a la información, limitándose los editores a publicar (autonomía de los investigadores al buscar y acceder a las informaciones al margen de sus editores); finalmente, la red incorpora sus propios

mecanismos de publicidad. Y, como medio de comunicación, posibilita el contacto directo e inmediato con los lectores (interacción, comunicación bidireccional autor-lector), y facilitan y promueven la localización y el contacto entre especialistas en campos afines. Los contenidos de la publicación pueden actualizarse de forma periódica con suma facilidad y éstos pueden ser reproducidos, transmitidos y almacenados de forma simple y rápida.

Pero también, las revistas digitales no están exentas de inconvenientes entre los que cabe citar: tienen problemas de protección de la propiedad intelectual ante el peligro de plagio; no disponen aún del mismo prestigio que supone el hecho de publicar en soporte convencional; no todos los posibles lectores están familiarizados con nuevos entornos y soportes tecnológicos, por lo que prefieren revistas en formatos clásicos.

Una vez introducida la primera parte, pasamos al objetivo de la misma, que es la presentación de la revista literaria digital *El Hablador*.

La revista virtual de literatura *El Hablador* es una de las publicaciones en línea más importantes del Perú sobre el quehacer literario peruano y latinoamericano. Surgió en Lima, en Septiembre de 2003, y hasta el momento han publicado veinte números, ya que es de periodicidad trimestral. Es un proyecto de publicación periódica virtual sin fines de lucro, que está abierta a las personas interesadas en la reflexión y en la creación literaria. Su finalidad es difundir el pensamiento y las obras creativas de los colaboradores, y en tal medida la oferta de la revista se fundamenta en la posibilidad de hacer público su trabajo a todos los visitantes que accedan a la página, sin hacerse responsables de las consecuencias que dichas publicaciones puedan traer a sus autores.

Se caracteriza por plantear un tema por número. La entrega más reciente, por ejemplo, trata sobre las esferas literarias y culturales en la literatura y cultura latinoamericanas. Cuenta con secciones como Debate, Estudios, Otros habladores (entrevistas), Biblioteca (artículos que conforman un dossier), Reseñas y Creación Literaria. Además tiene un blog: *la Bitácora de El hablador*.

En la sección Debate, cabe destacar en el número uno de la revista a Joaquín María Aguirre Romero con *El fluido de la literatura: literatura e internet*. En la de Estudios, interesante, en el número catorce de la revista, el de Gloria Macedo: *Historia y memoria en Crónica de una muerte anunciada y Cien años de soledad*. En Entrevistas, por ejemplo, la que hacen a Carlos Herrera, en el número cuatro, donde habla de su vocación por la literatura, y comenta que a la diplomacia llegó por casualidad. En Biblioteca, en el número once de la revista se habla de *Mario Vargas Llosa y la reproducción del sistema de género moderno-colonial: la feminización de la sociedad andina*. En Reseñas podemos destacar la de Carlos Yushimito del Valle, en el número seis de la revista: *Memoria de mis putas tristes*, o la de Jhonny Zevallos: *Travesuras de la niña mala*, en el número doce. Por último, en la sección Creación Literaria, hay muchos cuentos y poesías interesantes. También dentro de este último apartado, en el número diecisiete de la revista, Francisco Ángeles habla de *Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura*. Son todos ejemplos para que la gente se anime a consultar la revista digital *El Hablador*.

¿Quiénes son los colaboradores de esta revista? El director fundador fue Carlos Yushimito del Valle, escritor peruano de ascendencia japonesa. Nació en Lima, en 1977, estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y es autor de libros de cuentos y de artículos académicos. Los editores en jefe son Francisco Ángeles y Mario Granda Rangel. El primero (Lima, Perú, 1977) estudió Literatura en San Marcos y ha publicado tex-

tos de ciencia y ficción en diversos medios; y el segundo (Londres, 1978) estudió Literatura en San Marcos, desempeña su labor como docente y ha participado en diversos coloquios de literatura peruana y latinoamericana. Los editores son Giancarlo Stagnaro Ruiz (Lima, 1975), estudió Letras en la Pontificia Universidad Católica del Perú y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ha publicado un libro de relatos y poemas y colabora en diversos periódicos y revistas; Francisco Izquierdo Quea (Lima, 1980), estudió Literatura en San Marcos y ha trabajado como editor en diversas publicaciones periódicas; Johnny Zevallos (Huacho, Perú, 1974), estudió Literatura en la Universidad de San Marcos y ha publicado relatos y artículos de crítica literaria en diversas revistas; Jack Martínez Arias (Lima, 1983), estudió Literatura en San Marcos y desempeña su labor como periodista cultural; Christian Elguera Olórtegui (Tingo María; Perú, 1987), estudió Literatura en San Marcos, ha publicado cuentos, prosa poética y ficción breve, y en la actualidad se dedica a la investigación de la literatura fantástica; Adlin de Jesús Prieto (Valencia, Venezuela, 1978), es docente de Lengua y Literatura en la Universidad Simón Bolívar; Claudia Salazar (Lima, 1976), estudió Literatura en San Marcos, se doctoró en Literatura Latinoamericana por la universidad de Nueva York y en la actualidad es escritora y profesora universitaria. Además de editores, Lenin Pantoja Torres es el administrador del blog y Juan Francisco Ugarte es el administrador de los comentarios. Ambos nacieron en Lima en 1988, son estudiantes de Literatura en la universidad de San Marcos y colaboran con textos sobre literatura en distintos medios, revistas, blogs. Por último, destacar a Renzo Ugarte en el diseño del logo y a Blanca Peirano en diseño y administración. Como hemos podido comprobar, todos los colaboradores de la revista digital *El Hablador* son profesionales muy bien cualificados y bastante competentes.

Ahora vamos a reflexionar sobre la función de la crítica literaria en la red, pero ¿qué es un crítico literario, para qué sirve? El diccionario de la RAE, en su vigésimo segunda edición (2001) define crítico/ca, en su primera acepción, como “Pertenciente o relativo a la crítica”. De las once acepciones que encontramos de la palabra, tenemos que remontarnos a la sexta para que nos empiece a aclarar algo, pues lo define como “Persona que ejerce la crítica”. Podemos destacar también la octava acepción: “Examen y juicio acerca de alguien o algo y, en particular, el que se expresa públicamente sobre un espectáculo, un libro, una obra artística, etc.”; la novena: “Conjunto de los juicios públicos sobre una obra, un concierto, un espectáculo, etc.”; y la décima acepción: “Conjunto de personas que, con una misma especialización, ejercen la crítica en los medios de difusión”.

Una vez que hemos visto la definición de crítico nos interesa saber cuál es el papel real que juega el crítico en el mundo de la Literatura. En una entrevista realizada por Cerezo (2007) para el *Diario siglo XXI*, Iván Thays, novelista peruano dedicado a la Literatura, cuando le preguntaron por el asunto, respondió lo siguiente:

La crítica literaria es un género en sí misma. Es decir, es parte de la literatura y hay textos de crítica que son mucho más perturbadores y profundos que las obras mismas. Cuando, además, el crítico tiene estilo y es un gran divulgador esos textos académicos suelen estar a la altura de cualquier obra literaria. Con respecto a las obras que juzgan, los críticos literarios suelen echar muchas luces en zonas oscuras y ayudan a los lectores a leer con pistas, datos, con ideas nuevas, esos libros. Las calificaciones y descalificaciones que hacen los críticos de algunas obras deben, siempre, colocarse en la perspectiva de quién es el crítico y qué es lo que pretende en sus argumentos”.



Por lo tanto, de estas palabras deducimos que el crítico literario ejerce la crítica en un medio de comunicación y que los lectores esperamos su opinión como persona especialista en la materia. Unas veces, nos ayudan a una mejor comprensión, y otras, pueden llegar a confundirnos.

Nos falta averiguar cómo debe ser la crítica literaria en un mundo con más información gracias a medios como internet cuando internet, a su vez, puede desinformar. José María Pozuelo Yvancos, escritor y crítico de *Abc Cultural*, en una entrevista concedida para el suplemento del periódico *El País* (Manrique, 2011) cuando le preguntan al respecto, responde:

Internet es un campo proclive a que cualquiera hable y exprese sus opiniones. De tal manera que es una red en que hablan todos, los que saben y tienen juicio y los que simplemente opinan lo que les viene en gana sin necesidad de justificarse ante nada y ante nadie. Cuando además esas opiniones son anónimas o con seudónimo, la perversión es mayor. Muchas veces ocurre que es el gran momento de quienes quieren afirmarse o cubrir complejos y puede dar entrada al territorio de la *boutade*, el disparate o el insulto. Pero al mismo tiempo la Red es un lugar donde mucha gente con criterio y juicio puede tener la oportunidad de expresarse y conseguir una autoridad basada en sus razones y en su discurso. Por tanto hay aquí una inevitable dualidad que a medida que avance la Red (estamos en sus inicios) se hará más selectiva. Hay miles de blogs, algunos son simple “bla, bla, bla”, otros en cambio tienen detrás a alguien formado, inteligente y sagaz. En la medida en que se vayan distinguiendo unos de otros la Red ganará y la cultura sobre el libro también. Por fortuna cada vez será más necesaria la calidad de lo que se cuelga, precisamente por economía informativa. Si tengo miles de blogs, ne-

cesitaré seleccionar los cuatro o cinco que hayan logrado ser más que opinión y sean capaces de sustentar un juicio inteligente.

Por lo tanto, en una plataforma como internet, donde cualquiera puede opinar, uno debe estar muy atento y seleccionar con buen criterio los sitios webs, los blogs, porque al final, lo fundamental es la calidad del contenido.

Y ya para finalizar, concluimos que el perfil del crítico literario digital, aquel que escribe en la red, como es el caso de los colaboradores de la revista digital *El Hablador*, es diferente al del crítico literario tradicional. Los críticos literarios digitales han de tener un amplio conocimiento tecnológico para moverse con soltura en una plataforma que está en continua evolución y, además, su método de trabajo varía pues, el crítico literario en red, rompe con la comunicación lineal y unidireccional de un emisor a un receptor, ya que se relaciona de manera diferente con las fuentes, tiene acceso a la información a través de Internet de manera más rápida y también, la retroalimentación de su trabajo por parte de los receptores en línea enriquece y complementa su trabajo, por lo que una buena parte de sus rutinas como crítico literario no son coincidentes a las de los críticos literarios convencionales. Las nuevas tecnologías de la comunicación requieren, pues, de colaboradores, de críticos literarios que estén siempre actualizados y que tengan amplios conocimientos técnicos y teóricos que provoquen la transición de los medios convencionales hacia la era de la información en internet, porque la profesión de crítico literario en sí, no ha cambiado, simplemente, ha de adaptarse a los nuevos tiempos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARÓ I QUERALT, J., ONTALBA Y RUIPÉREZ, J. A. (2001) *Las revistas digitales académicas españolas de Documentación: análisis de las existentes y propuesta de modelo*. Recuperado de [http://www.uoc.edu/web/esp/articles/revistas\\_digitales.html](http://www.uoc.edu/web/esp/articles/revistas_digitales.html)
- CEREZO H. (2007) *Los críticos literarios*. Recuperado en <http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/12862>
- MANRIQUE, W. (2011) *Radiografía de la crítica española*. Recuperado en [http://elpais.com/diario/2011/11/26/babelia/1322269936\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/11/26/babelia/1322269936_850215.html)
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.<sup>a</sup> ed.). Recuperado en <http://www.rae.es/rae.html>
- <http://www.elhablador.com>