

Crítica de poesía y cultura política en la revista Hoy en la Cultura (Buenos Aires, 1961-1966).

Bonano, Mariana.

Cita:

Bonano, Mariana (2016). *Crítica de poesía y cultura política en la revista Hoy en la Cultura (Buenos Aires, 1961- 1966)*. *Revista de Literaturas Modernas*, 46, 21-42.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/mariana.bonano/10>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdeb/zp8>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Revista de

LITERATURAS MODERNAS

VOL. 46 · Nº 1

46

ENE-JUN 2016



Instituto de
Literaturas
Modernas



ISSN 0556-6134

Revista
de
Literaturas Modernas
Vol. 46
Nº 1

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas
Mendoza, República Argentina

enero-junio

2016

Datos de la Revista - Journal's information
REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 46, Nº 1, 2016, Mendoza (Argentina). ISSN 0556-6134



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

© 2016 by Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Instituto de Literaturas Modernas
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Domicilio y correspondencia postal
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina
Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212

e-mail: revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar

Suscripciones y canje

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario, Parque General San Martín (5500) Mendoza, Argentina
Fono / Fax: 54-261-4135000, interno 2256
e-mail: editorial@ffyl.uncu.edu.ar
web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diagramación: Clara Luz Muñiz

Armado e impresión: personal de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, 2016

Impreso en Argentina – Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que previene la ley 11723

Revista

Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y
Literaturas Modernas. - Nº 1 (1956) - Mendoza, Argentina:
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
Instituto de Literaturas Modernas.
Vol. 46, Nº 1 (2016). 21 cm.
122 pp.

ISSN 0556-6134

Semestral

I. Literatura. II. Literaturas nacionales. III. Crítica literaria.

La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)* es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar). Está indizada en el Catálogo de Latindex.

Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo) is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the inter-relation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Digital Library at Cuyo National University's webpage (www.bdigital.uncu.edu.ar). Our Journal belongs to Latindex catalog.

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *ReLiMo*.

Comité editorial de la *ReLiMo*

Directora: Hebe B. Molina

Secretarios de redacción: Susana Tarantuviez

Fabiana Varela

Víctor Gustavo Zonana

Claudia Bertona

Consejo asesor

Pedro Luis Barcia (Conicet, U. Austral)

Nidia Burgos (U. Nacional del Sur)

Beatriz Curia (Conicet-UBA, U. del Salvador)

Alfredo Luzi (U. di Macerata)

Javier de Navascués (U. de Navarra)

Adolfo de Nordenflycht (P. U. Católica de Valparaíso)

Cristina Piña (U. Nacional de Mar del Plata)

Emilia Puceiro de Zuleta (U. Nacional de Cuyo)

Melchora Romanos (U. de Buenos Aires)

Gloria Videla de Rivero (U. Nacional de Cuyo-Conicet)

Comité académico-científico (referato)

Sandro Abate (U. Nacional del Sur-Conicet)

Marcela Arpes (U. Nacional de la Patagonia Austral)

Aníbal Biglieri (U. of Kentucky)

Jorge Bracamonte (U. Nacional de Córdoba-Conicet)

Rose Corral (El Colegio de México)

Darcie Doll (U. de Chile)

Antonio Roberto Esteves (U. Estadual de São Paulo)

Geneviève Fabry (U. Catholique de Louvain)

Pura Fernández (CSIC, España)

Miguel Gomes (U. Connecticut-Storr)

Isabel Hernández (U. Complutense de Madrid)

Yanina Leonardi (U. de Buenos Aires-Conicet)

María Rosa Lojo (Conicet-UBA-U. del Salvador)

Raquel Macchiucci (U. Nacional de La Plata)

Marina Martín (St. John's U.)

Liliana Reales (U. Federal de Santa Catarina)

Francisco Solares-Larrave (Northern Illinois U.)

María del Carmen Tacconi (U. Nacional de Tucumán-Conicet)

Comité de redacción

Luis Emilio Abraham, Luciana Benítez Schaefer, Pablo Colombi, Lorena Ivars, Marta Marín,

Marcela Raggio, Carlos Solanes

INDICE

ARTÍCULOS

- DOSSIER: REVISTAS LITERARIAS, REVISTAS CULTURALES,
REVISTAS ACADÉMICAS (PRIMERA PARTE) 7
- LUZI, ALFREDO. Parola e immagine nella rivista *Corrente di Vita Giovanile* (1938-1940): Dal fascismo giovanile all'antifascismo. 9
Words and Images in the Journal Corrente di Vita Giovanile (1938-1940): From juvenile fascism to antifacism.
- BONANO, MARIANA. Crítica de poesía y cultura política en la revista *Hoy en la Cultura* (Buenos Aires, 1961-1966). 21
Poetry Criticism and Political Culture in Hoy en la Cultura Magazine (Buenos Aires, 1961-1966)
- DEVÉS, MAGALÍ ANDREA. Teatro de vanguardia y revistas culturales de izquierda en el Buenos Aires de los años veinte. 45
Vanguard Theatre and Left Cultural Magazines in Buenos Aires of the Twenties.
- MISCELÁNEA
- MOLINA JARA, CLAUDIA. Novelas de Mauricio Wacquez y la teoría escisionista. 69
Novels of Mauricio Wacquez: A Proposal of Reading from Theory Scissionist
- COLE, GEORGE. Los elementos paralelos entre *Los naufragios* y la *Odisea*: Otra muestra de la falta de veracidad en la obra de Cabeza de Vaca. 95
Parallelism between Los naufragios and the Odyssey: The Lack of Truth in Cabeza de Vaca's Text

RESEÑA

ROYO, AMELIA, sobre *Obras completas de Joaquín O. Gianuzzi*. 111

NORMAS DE PUBLICACIÓN 117

FORMA DE CESIÓN DE DERECHOS 120

RED DE REVISTAS 121

ARTÍCULOS

DOSSIER:

**REVISTAS LITERARIAS,
REVISTAS CULTURALES,
REVISTAS ACADÉMICAS
(PRIMERA PARTE)**

**PAROLA E IMMAGINE NELLA RIVISTA
CORRENTE DI VITA GIOVANILE (1938-1940):
DAL FASCISMO GIOVANILE ALL'ANTIFASCISMO**

*Words and Images in the Journal Corrente di Vita Giovanile
(1938-1940): From juvenile fascism to antifascism*

*Palabras e imágenes en la revista Corrente di Vita Giovanile
(1938-1940): Del fascismo juvenil al antifascismo*

Alfredo LUZI
U. di Macerata

Riassunto

L'esperienza di *Corrente di Vita Giovanile*, la cui durata non ha superato i due anni e mezzo (dal 1 gennaio 1938 al 31 maggio 1940), è emblematica di una idea di rivista come spazio del pensiero in movimento, di una dinamica culturale in fieri, spesso non esplicitata o programmata fin dai primi numeri, ma definita nel procedere degli interventi che talvolta possono essere tra loro conflittuali, fino a quando non s'imponga nella rivista una linea o una poetica in qualche modo unitaria. Le frequenti modifiche del comitato redazionale sono la testimonianza diretta della rapidità di mutamento di linea politica e letteraria del foglio milanese intervenuto in connessione con il succedersi degli eventi che appunto nel periodo 1938-1940 caratterizzarono la storia sociale italiana e lasciarono tracce profonde nella biografia esistenziale e culturale dei giovani redattori.

Parole chiave: *Rivista Corrente di Vita Giovanile*, spazio di pensiero in movimento, tracce esistenziali riguardo la storia sociale italiana.

Resumen

La publicación referida resulta emblemática como espacio de pensamiento en movimiento, reflejo de una dinámica cultural irreverente y audaz ya desde sus primeros números, tendencia frecuentemente no explícita o programada, pero bien definida por los procedimientos de sus intervenciones que, en algunas ocasiones, podía ser conflictiva entre los propios miembros, al menos hasta que se imponga en la revista una línea o una poética en alguna medida unitaria. Las continuas modificaciones del comité de redacción avalan el rápido avance ideológico tanto en la línea política como literaria de la publicación en Milán, en conexión con los acontecimientos del período 1938-1940 que caracterizan la historia social italiana e imprimen profundas huellas en la biografía existencial y cultural de los jóvenes redactores.

Palabras claves: *Rivista Corrente di Vita Giovanile*, pensamiento en evolución, vivencias de acontecimientos histórico-sociales italianos.

L'esperienza di *Corrente di Vita Giovanile*, la cui durata non ha superato i due anni e mezzo (dal 1 gennaio 1938 al 31 maggio 1940), è emblematica di una idea di rivista come spazio del pensiero in movimento, di una dinamica culturale in fieri, spesso non esplicitata o programmata fin dai primi numeri, ma definita nel procedere degli interventi che talvolta possono essere tra loro conflittuali, fino a quando non s'imponga nella rivista una linea o una poetica in qualche modo unitaria.

Le frequenti modifiche del comitato redazionale sono la testimonianza diretta della rapidità di mutamento di linea politica e letteraria del foglio milanese intervenuto in connessione con il succedersi degli eventi che appunto nel periodo 1938-1940 caratterizzarono la storia sociale italiana e lasciarono tracce profonde nella biografia esistenziale e culturale dei giovani redattori.

Ruggero Zangrandi ha documentato, nel suo *Lungo viaggio attraverso il fascismo*, questa situazione d'incertezza sociale

che si sviluppa proprio nello spazio temporale occupato dalla pubblicazione della rivista:

Una delle ragioni che stava provocando nei giovani nuovi fermenti inasprendone le posizioni, in precedenza solamente critiche, era il presagio della guerra, lo sviluppo degli eventi internazionali.

La guerra civile di Spagna, gli interventi e i metodi impiegati dai governi di Roma e di Berlino non erano più un mistero da un pezzo. [...]

D'altro canto, oltre la Spagna, si avvertivano nell'aria sintoni di tempesta; lampi improvvisi e minacciosi balenavano su tutti i punti dell'orizzonte. Il '38, più esattamente il periodo che va dalla primavera di questo anno a quella del successivo, fu un'annata cruciale, oltreché per il destino dell'Europa, per la drammaticità e l'urgenza delle scelte che impose [143].

Nata come dono di compleanno per un giovane colto e abbinato (Ernesto Treccani), ben presto *Corrente di Vita Giovanile* seppe ricavarsi un suo spazio alternativo o comunque autonomo rispetto alle riviste dei Gruppi Universitari Fascisti seguendo un percorso che da iniziali posizioni di moderata ortodossia fascista si sarebbe ben presto attestato su posizioni di fronda fino all'esplicito atteggiamento antifascista e di rivendicazione della propria libertà nei confronti del potere.

Come ha scritto Vittorio Sereni: "Di fatto, in un così breve giro di anni, l'ardore iniziale era divenuto coscienza, la coscienza opposizione" [1975: 11].

Il primo numero di *Vita Giovanile* fu pubblicato, come "periodico mensile di letteratura, arte e politica", il 1 gennaio 1928 a Milano, presso l'industria grafica Moneta, in via Marco Aurelio 6.

La direzione era affidata a Nicola Moneta, mentre Ernesto Treccani, che era stato il fondatore, svolgeva le funzioni di vicedirettore; redattore capo era Antonio Bruni.

Ma già dal 15 aprile 1938 intervengono notevoli modifiche nella composizione della redazione. Ernesto Treccani diventa direttore, ed entrano a far parte della redazione Raffaele De Grada, Vittorio Sereni, Dino Del Bo. A questi nel dicembre del 1938 si aggiungerà Alberto Lattuada. Nel settembre del '39 Vittorio Sereni lascerà il suo posto a Giansiro Ferrata. Infine nel maggio del 1940, alle soglie della chiusura della rivista, Dino Del Bo abbandona la redazione e Antonio Bruni viene richiamato alle armi.

Anche la testata della rivista subisce nel tempo notevoli modifiche.

A partire dal 31 marzo 1938 vengono cancellati i fasci stilizzati posti ai lati del titolo *Vita Giovanile* e dal 15 ottobre 1938 la rivista cambia nome e diviene *Corrente di Vita Giovanile*. A partire dal 28 febbraio 1939, quasi a sottolineare la distanza dalla ingenua e confusa fase iniziale, la scritta "*Vita Giovanile*" diverrà quasi illeggibile mentre la titolazione "*Corrente*" sarà campata su banda gialla e successivamente a colori alterni.

Corrente chiuderà il 10 giugno del 1940, giorno dell'entrata in guerra dell'Italia, per ordine di Mussolini, che, irritato dalla pubblicazione in prima pagina del numero 10 del 31 maggio 1940 di un brano tratto da uno scritto di Carlo Cattaneo in cui si denuncia l'ingiustizia di ogni guerra, decreterà la fine dell'esperienza con un telegramma in cui era scritto: "Basta. Ora basta!".

Facendo propria la lezione di Antonio Banfi, che rivendicava il valore della cultura come metodo sistematico della problematicità dell'esperienza e indicava nella ragione lo strumento che dà forma alla vita che si rivela nella sua totalità e nella sua infinità in ogni momento, i collaboratori della rivista

erano sostenitori della interdisciplinarietà del sapere e affrontarono una grande varietà di argomenti: politica, filosofia, musica, cinema, estetica, letteratura, arte. Per quanto riguarda gli ultimi due temi oggi possiamo forse sostenere, in una prospettiva sincronica che, mentre in ambito poetico, pur facendosi strada una autonoma linea ermeneutica, essi si affidarono al sostegno e al prestigio dell'ermetismo fiorentino, in ambito artistico, e in particolare in pittura, dimostrarono una più coesa consapevolezza teorica e pragmatica.

Non a caso, il numero 11 della seconda annata del 15 giugno 1939, intitolato *Testimonianza alla poesia*, e coordinato da Giancarlo Vigorelli, vede la fitta presenza degli ermetici: Oreste Macrì, Carlo Bo, Salvatore Quasimodo, Mario Luzi, Alfonso Gatto, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, Giuseppe Ungaretti, Carlo Betocchi. Ha affermato Sereni:

Da questo punto di vista una facile retorica di allora poteva far pensare che Milano fosse una finestra aperta sull'Europa. Che strano! In realtà noi eravamo un feudo fiorentino, cioè l'Europa, in un certo senso, la cercavamo a Firenze attraverso i nostri amici [1968: 86].

La costante collaborazione rappresentava un modo di uscire dall'isolamento in cui il fascismo aveva chiuso la cultura italiana, e di creare attraverso aperture europee fermenti e prospettive in una società che si avviava verso la catastrofe bellica. Come ha scritto Giansiro Ferrata:

«Corrente» rimase, da questo lato, una specie di zona franca, dove gli ermetici di maggior valore e interesse con qualche frangia di comprimari o di amici vennero accolti, sollecitati a collaborare, tenuti in prima fila con parecchi altri scrittori e critici [*Corrente di Vita Giovanile*: 97].

Milanesi e fiorentini erano soprattutto uniti nella difesa della libertà della poesia, attenti a tutto ciò che al di là delle frontiere

andava nascendo e rifiutavano le imputazioni di esterofilia e deviazionismo, avanzate dai rappresentanti di una cultura ufficiale compromessa con il regime. Alla luce di questa posizione, se *Corrente* non fu un foglio ermetico certamente svolse un compito di sostegno e in un certo senso di tutela alla esperienza letteraria fiorentina.

Ma, nello stesso tempo, andava definendosi nell'ambiente milanese una diversa concezione della poesia, vicina ad un atteggiamento filosofico di tipo fenomenologico. Come ha riconosciuto Sereni:

non sentivamo su di noi nessuna cupola metafisica, nessun cielo, nessun assoluto, non sentivamo la letteratura come un valore, in altri termini; la sentivamo piuttosto come una energia o una tensione, in un rapporto particolare con la nostra esistenza [1968: 87].

E in queste parole si avverte, ancora una volta, la lezione di Banfi il quale, proprio nel saggio *Poesia* che apre il numero di *Corrente* n. 11 della seconda annata, aveva insistito sulla dialettica tra soggetto e storia, tra io e mondo:

Ciò che nella parola s'esprime è sempre una sintesi organica di coscienza, ove l'esperienza tutta si raccoglie e si significa. La parola dunque è espressione dell'io che ha raggiunto per rispetto al mondo la sua propria unità di risposta ed è insieme rappresentazione del mondo, ma del mondo che ha trovato per rispetto all'io un suo intimo senso. [...] per essa il caos dell'esperienza si chiarisce ed esprime da sé la propria forma, come forma del mondo [Banfi].

Se dunque a Firenze si tendeva ad elaborare una poesia che aspirava alla massima purezza, tagliando i fili che legano la parola alla condizione esistenziale, a Milano e nel settentrione la produzione poetica risultava densa di storia, di luoghi, di eventi, di nomi. Più tardi Anceschi avrebbe parlato di linea

lombarda e di *oggettività*, proponendo una distinzione nella poesia italiana attorno agli anni '40 tra una linea fiorentina, che si riconosceva nelle tematiche dell'assenza mallarmeana e nel concetto di poesia come approccio alla verità attraverso l'assolutezza della parola, così come era stato elaborato da Bo nel suo saggio *Letteratura come vita* e una linea, quella lombarda appunto, più attenta alle ragioni del reale e alla dimensione storico-esistenziale [Anceschi: 197].

Questa tensione verso il realismo trova una sua consapevolezza critica nella battaglia che *Corrente* conduce per rinnovare le arti figurative italiane invischiata nelle pastoie del ritorno all'ordine novecentesco e del vuoto formalismo astratto, cercando di ricollegare l'esperienza artistica contemporanea al grande movimento europeo del secondo ottocento. L'impressionismo, l'impegno artistico di Cézanne e Van Gogh, il rapporto tra tradizione e avanguardia, tra realismo e astrattismo, l'architettura razionalista, la scultura, furono argomenti di acceso dibattito nella rivista, non senza punte polemiche in difesa dell'una o dell'altra posizione. Comune era però la convinzione che l'arte potesse avere una sua funzione etica solo se avesse espresso il mondo reale dell'artista valorizzando la persona umana nel suo rapporto con il mondo e con la cultura intesa come sintesi razionale della storia dell'uomo.

Il capofila della critica al formalismo astratto e al novecentismo fu, in *Corrente*, Raffaele De Grada che ribadiva l'urgenza di un rinnovamento basato su una "espressione artistica come testimonianza del rapporto inquieto dell'uomo nei confronti di se stesso, degli altri uomini, del mondo sensibile" [Treccani: 9] e insisteva sulla necessità di realizzare un nuovo realismo, prendendo a modello soprattutto la dialettica arte-vita che aveva caratterizzato le esperienze italiane ed europee del tardo ottocento. Egli scriveva:

Come la vita è fatta più di esperienza dolorosa, che di gioia, così l'arte. L'artista è un poco il 'martire' della società, nel senso etimologico della parola di 'testimone'. Come tale riassume ed esprime le esperienze fondamentali dell'umanità [De Grada 1939a].

Ma forse è bene precisare che gli innovatori di *Corrente* non rinnegarono ciecamente la recente tradizione artistica italiana. Cercarono invece in essa, ad esempio in Carrà, in Rosai, in Marussig, in Morandi, in Manzù, i fermenti di uno sperimentalismo che non si era chiuso in uno sterile tecnicismo ma aveva mantenuto la sua carica dinamica nella trasformazione artistica in atto fin dai primi anni del secolo.

Nel penultimo numero della prima annata una nota redazionale faceva il consuntivo dell'acceso dibattito sull'arte contemporanea e tracciava le prime linee di poetica del movimento che stava sorgendo:

Con questa fiducia che tante esperienze ci confermavano, si parlò di 'realismo'. E questo, sì, era un problema che soprattutto preoccupava noi giovani, perché condizione delle nostre certezze spirituali era un libero esame di quella realtà che si andava creando intorno a noi, 'realtà' che noi dovevamo conquistare con le nostre forze per sentirla veramente nostra, senza incertezze. [...]

Un problema di 'realismo' certamente (ma non nel senso 'naturalistico' che acquistò la parola nelle varie epoche) era essenzialmente in nostro problema ["Nota redazionale"].

Questo nuovo modo di intendere l'uomo e la vita, l'arte e la società si concretizzava nella pittura, negli scritti e nella figura di Renato Birilli. La sua partecipazione a tutta l'attività di *Corrente* divenne punto di riferimento per una rinascita morale,

prima ancora che politica o artistica. Interessantissimi nella rivista risultano gli articoli dedicati da Birolli al tema della città, vista come luogo complesso dell'immaginario artistico in polemica col mito dell'urbanesimo manipolato dal fascismo in funzione socio-economica.

Tuttavia la carica polemica antinovecentista, l'esame critico della tradizione, la lotta per un'arte diversa, la scoperta di nuovi valori, la definizione di una rinnovata poetica, trovarono un punto di coesione e divennero elementi fondanti di una ben precisa operazione culturale nelle due mostre di *Corrente*.

La prima fu aperta il 18 marzo 1939 nelle sale superiori del Palazzo della Permanente e la redazione dedicava l'intero fascicolo del 31 marzo a catalogo della esposizione.

In qualche modo la mostra allineava autori che riassumevano la migliore tradizione italiana del novecento, come Carrà, Tosi, Martini, Messina, Marussig, De Grada, Bernasconi, Monti, accanto ai giovani di *Corrente* come Birolli, Badodi, Migneco, Tassinari, Mantica. Pur nel suo eclettismo di fondo, l'esposizione aveva favorito il definirsi di una corrente pittorica che andava precisando la sua proposta per una moralità e socialità dell'arte.

Alla seconda mostra del 15 dicembre 1939 alla Galleria Grande parteciparono 31 artisti di diverse scuole, le cui esperienze rientravano comunque globalmente, come illustra ancora De Grada, "nel naturale concetto di un superiore 'realismo' che accoglie per esempio tutte queste diverse forme d'interpretazione spirituale che noi qui abbiamo raccolte" [1939b].

Basterà scorrere la lista dei partecipanti alla mostra per avere un'idea dell'importanza ormai raggiunta dal movimento. In tutti elemento nuovo e unitario era la scoperta del colore come valore plastico e formale, rappresentazione antinaturalistica e concretamente emozionale del rapporto tra soggetto e realtà.

Mediante la pittura di *Corrente* si riscoprivano le radici europee della cultura, nel nome dell'impressionismo, di Braque, Matisse, Cézanne, dei fauves, di Ensor, di esperienze insomma in cui spazio e coscienza erano dialetticamente collegati all'uomo, alla sua storia e al suo mondo. Fu questa passione per un'arte più profondamente legata alle ragioni della storia e della collettività a determinare un incontro di artisti peraltro così diversi per formazione e invenzione ma fu anche la necessità, in quegli anni bui, di sentirsi coraggiosamente vivi e pronti a lottare per la libertà della cultura.

Anche se l'elaborazione teorica ebbe maggior spazio in ambito artistico rispetto al rinnovamento poetico affidato al prestigio e allo sperimentalismo ermetico, in *Corrente* il punto di contatto tra poesia e pittura può individuarsi in quella che Anceschi ha definito "una dottrina dell'immagine", che è peraltro individuabile in una scrittrice come Antonia Pozzi o in un poeta come Vittorio Sereni che proprio con le edizioni di *Corrente* pubblicherà nel 1941 il suo primo libro di poesie *Frontiera*:

Una immagine, dico, che confida nelle possibilità poetiche della presenza degli oggetti, e che preferisce la corposa allegoria alla diafana analogia. Oggetti intensi e carichi.... L'immagine è un simbolo del tempo –qualche cosa che viene dal tempo.... è ideogramma del nostro tempo interiore e storico. Noi sognavamo una immagine che fermasse il sentimento inquieto e reale della nostra presenza – non un'assenza, un rifiuto, una platonica libertà [Anceschi: 10].

E' sorprendente la rapidità del cammino compiuto dai giovani che si incontrarono in *Corrente* verso una maturità politica, civile, culturale e artistica, forse favorita dalla tragicità degli eventi vissuti. Certo è che la rivista fu una fucina ribollente di riflessioni, progetti, polemiche.

Come ha testimoniato Guttuso:

Corrente fu a dispetto di noi stessi, dei nostri contrasti di idee, delle particolari situazioni di ambiente in cui ciascuno di noi viveva, a Roma, a Venezia, a Milano, una necessaria esperienza di libertà e di cultura. Visse e vive nella nostra storia dell'arte come il punto d'appoggio fatale, necessario, di una grande passione giovanile, di una intera responsabilità artistica e umana [47-74]*.

Bibliografia

- ANCESCHI, LUCIANO. 1953. "Linea lombarda". [Varese: edizioni Magenta, 1952]. *Del Barocco e altre prove*. Firenze: Vallecchi.
- BANFI, ANTONIO. 1939. "Poesia". *Corrente di Vita Giovanile*, II, 11, 15 giugno.
- Corrente di Vita Giovanile: Indice ragionato a cura di ALFREDO LUZI*. 1975. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- DE GRADA, RAFFAELE. 1939a. "La pittura italiana alla III Quadriennale romana". *Corrente di Vita Giovanile*, II, 4, 28 febbraio.
- . 1939b. "Avvio alla Mostra". *Corrente di Vita Giovanile*, II, 22, 15 dicembre.
- GUTTUSO, RENATO. 1972. *Mestiere di pittore*. Roma: De Donato.
- "Nota redazionale". 1938. *Corrente di Vita Giovanile*, I, 20, 15 dicembre.
- SERENI, VITTORIO. 1968. "Il movimento milanese di *Corrente di Vita Giovanile* e l'ermetismo". *L'approdo letterario*, 43.
- . 1975. "Senso di un'esperienza". *Corrente di Vita Giovanile*...
- TRECCANI, ERNESTO. 1973. *Arte per amore*. Milano: Teti.
- ZANGRANDI, RUGGERO. 1971. *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*. Milano: Garzanti.

*Inicio de evaluación: 18 abr. 2016. Aceptación: 10 may. 2016.

CRÍTICA DE POESÍA Y CULTURA POLÍTICA EN LA REVISTA *HOY EN LA CULTURA* (BUENOS AIRES, 1961-1966)

*Poetry Criticism and Political Culture in Hoy en la Cultura
Magazine (Buenos Aires, 1961-1966)*

Mariana BONANO

U. Nacional de Tucumán-CONICET
marianibonano@hotmail.com

Resumen

La colección *Hoy en la Cultura* fue, como se sabe, uno de los proyectos editoriales que, en la década de 1960, la izquierda intelectual impulsó en pos de la búsqueda tanto de nuevas perspectivas teóricas, como de la apertura de los estrechos cánones estéticos dictaminados por la dirigencia ortodoxa del Partido Comunista Argentino. Cobra interés el examen del programa impulsado por esta revista cultural, en la que el imperativo politizante de la práctica se conjuga con la aspiración a la democratización del capital simbólico. Esto se traduce en las opciones críticas realizadas por la publicación en el ámbito de la poesía: la inclusión de los letristas de tango es un ejemplo, como así también la difusión de poetas nóveles poco conocidos del interior del país, o las reseñas críticas sobre volúmenes y autores líricos. La presente propuesta de trabajo se orienta a examinar el corpus de *Hoy en la Cultura* integrado por reseñas críticas sobre poesía, encuestas sobre la lírica y otros textos de carácter polémico ligados a esta práctica, en diálogo con los aportes de la bibliografía sobre la cuestión de la estética realista y las disputas en torno de esta última desplegadas en el seno de la intelectualidad de izquierda marxista de la década de 1960. Aspira a leer los textos a la luz de la geografía cultural diseñada por una

publicación que aunque comulga con las interpretaciones político-culturales del comunismo, opta por un estilo de crítica literaria distanciada de una concepción puramente instrumental de la creación artística.

Palabras claves: *Hoy en la Cultura*, izquierda literaria, los sesentas, revistas culturales, poéticas.

Abstract

The collection of *Hoy en la Cultura* was, as it is well known, one of the editorial projects launched by the intellectual left. It was a quest for both new theoretical perspectives and the breaking of the aesthetic canons established by the Orthodox leadership of the Argentine Communist Party. It is worth noticing that the programme was proposed by a cultural magazine which shows a pressing need to politicize combined with the longing for a major democratization of the cultural baggage. This is reflected in the critical choices made by the magazine in the field of poetry, in the inclusion of tango lyricists, for instance, the promotion of novel poets from all over the country, and reviews of lyrical authors. This piece of work aims to examining the body of *Hoy en la Cultura*, made up of poetry reviews, lyrical surveys and other controversial texts on this field, closely connected to the contribution of bibliography about the discussions on the realistic aesthetic issue by the Marxist intellectual left during the 1960s. It strives to read the texts in the light of a geographical culture designed by a journal which, even though it agrees with communist political and cultural interpretations, it also chooses a literary critic style far from a purely instrumental conception of the artistic creation.

Keywords: *Hoy en la Cultura*, literary left, the sixties, cultural magazines, poetics.

Introducción

“Por qué, para qué una revista” son los interrogantes que además de titular el trabajo de Pablo Rocca, impulsan la reflexión del autor en torno de las publicaciones culturales en el campo latinoamericano. Son asimismo las preguntas que se reiteran en el cuerpo de los estudios dedicados a la temática, y en particular, en aquellos que abordan las revistas periódicas

ligadas a escritores de la década de 1960. Como se conoce, es esta una época propiciadora de proyectos colectivos intelectuales con fuerte anclaje en lo político o histórico-social¹.

El señalamiento de las revistas como espacios que, si bien son marcadamente heterogéneos, instituyen configuraciones modélicas y se comportan como tribunas capaces de dar cuenta de las tensiones de una época, está presente en los trabajos dedicados a la llamada “revista de intervención”, esto es, de acuerdo con Pablo Rocca, “la que se inscribe en el debate por cuenta propia, con escasas posibilidades de supervivencia [...], a veces con la expresa voluntad de ser marginal, de trabajar desde la periferia contra un centro”, y que busca desde “un horizonte estético-ideológico, la creación de un canon y un subsiguiente contra-canon”². Fundamentadas en proyectos grupales sustentados en trayectorias individuales, estas empresas editoriales buscan promover una contienda de ideas para intervenir en la coyuntura. Si, como advierte Noé Jitrik a propósito de la realización de revistas culturales, los que las hacen “son gente de izquierda, son gente que tiene el espíritu de izquierda, el lenguaje de izquierda e incluso la sensibilidad de izquierda para recoger problemas y recoger las variantes del tiempo que se dan sobre todo en los discursos” [Jitrik, Rosa y Sarlo: vii], no resulta extraño que este tipo de publicaciones haya arraigado con fuerza en el campo literario e intelectual argentino de la década de 1960, años en los que “ser intelectual” era, como postulaba Jean Paul Sartre, “ser de izquierda”. Y con esto, se conoce, el filósofo francés no hacía referencia a una militancia partidaria por parte del escritor, sino a la asunción de una conducta política y de una actitud

¹ Así lo proponen autores como Claudia Gilman, Oscar Terán y Silvia Sigal, entre otros, en sus clásicos trabajos sobre escritores e intelectuales de la izquierda cultural de *los sesentas*.

² Las cursivas son del autor. En relación con lo arriba expuesto, Rocca trae a colación una idea de Mabel Moraña, autora que desde un lenguaje benjaminiano define a la revista como “una pieza central tanto en la reproductibilidad técnica de relatos, programas y discursos, como en el fortalecimiento o debilitamiento de su auratización” [cit. por Rocca: 5].

crítica y cuestionadora por parte de aquél y en general, de “los que han adquirido, con el ejercicio de la cultura, una autoridad y un influjo en las discusiones públicas”, que “los predispone a la oposición de izquierda y, no rara vez, también al apoyo militante de los movimientos revolucionarios” [Marletti: 820].

Atendiendo tanto a su momento y condiciones de surgimiento como al vínculo estrecho entablado en sus páginas entre cultura y sociedad, y literatura y política, los 29 números de la colección *Hoy en la Cultura* contribuyeron a delinear ese vasto y complejo conjunto de textualidades y prácticas de la Argentina de la década de 1960, cuyos planteos se dirimieron en torno a lo estético tanto como a lo político. Tales experiencias delimitadas en términos amplios como revistas “político-culturales” [Gilman: 76], fueron el soporte material de circulación de las principales polémicas de la izquierda literaria del período, que desde una colocación alternativa a la de las instituciones oficiales de consagración artística e intelectual, propiciaron escenarios donde poetas, narradores y ensayistas pudieron ejercer la crítica cultural y el comentario político.

Sucesor de *Gaceta Literaria* (1956-1960) –la “revista-kiosco” [Romano: 167] ideada y dirigida por entonces dos jóvenes escritores comunistas, Pedro Orgambide y Roberto Hosne–, el emprendimiento *Hoy en la cultura* revistió características editoriales similares a las delineadas por su predecesora. Concebida como una “revista literaria integral”³, destinada a abordar las más diversas expresiones del arte y los por entonces novedosos productos de la industria cultural⁴, el

³ Acuñamos esta expresión a partir de lo planteado por Adriana Petra en relación con *Gaceta Literaria*, esto es, “una revista que además de literatura incluía cine, teatro, ensayo, actualidad, etc.” [Petra 2014: 269].

⁴ Este aspecto de la publicación, frecuentemente mencionado por la bibliografía [Lafleur, Provenzano y Alonso; Masiello], constituye, en efecto, una dimensión del análisis cultural que comienza a tomar peso en la década de 1960, cuando el imperativo politizante de la praxis artística e intelectual impulsa, al mismo tiempo, la búsqueda de nuevos enfoques teóricos, acaso más adecuados para el examen de las manifestaciones de la “cultura popular” y la “cultura masiva”. Al respecto, son numerosos los textos que la revista dedica al tango, al

diseño de los números aparecidos a lo largo de sus cinco años de existencia da cuenta de las innovaciones formales que el grupo fundador, integrado por profesionales vinculados con el campo de la prensa⁵, desea imprimir a la naciente publicación. Como es de esperar, tal diseño –susceptible de ser identificado con el formato del periódico mensual ilustrado– resulta al mismo tiempo orientado a un público sensible a la cultura de izquierdas, aunque no estrictamente partidario. Perfilada desde el editorial que abre su número 1 como un espacio de encuentro de “las diversas corrientes progresistas del pensamiento y del arte en la Argentina” [“Editorial”], la revista da cabida a la polémica cultural, a la vez que sienta posición respecto tanto del acontecer político nacional y mundial⁶, como de los lineamientos culturales pautados por los gobiernos argentinos que se sucedieron a lo largo del decenio de 1960. La inclusión en sus páginas de reportajes y encuestas sobre diversas materias de la cultura, así como de textos y ensayos controvertidos en el ámbito del pensamiento artístico o intelectual, son algunos de los aspectos que señalan la vocación aperturista de este grupo de la izquierda literaria, en un

folklore y a otras manifestaciones artísticas de las provincias de Argentina, a la literatura de ciencia-ficción, a los cantantes de la “nueva ola”, a la fotonovela, al radioteatro y al teatro independiente, al cine argentino, entre otras materias abordadas en sus páginas.

⁵ Pedro Orgambide es, junto a Raúl Larra y David Viñas, el director del nuevo emprendimiento. Las vinculaciones de Orgambide con el campo del periodismo es puesto de manifiesto por él mismo en su testimonio sobre la experiencia de *Gaceta Literaria*, recogido en Rivera. Al respecto, véase también Petra. Los tres nombres mencionados arriba permanecen como únicos responsables de la publicación hasta el número 3. A partir del número 4 (julio de 1962), la dirección está a cargo de un consejo de redacción integrado por Orgambide, Larra, Viñas, Luis Ordaz, Rubén Benítez, María Fux y Francisco J. Herrera. A partir del número 9 (julio de 1963), el nombre de Viñas ya no figura dentro de este consejo, y desde el número 11 (diciembre de 1963) se incorporan Fernando Birri, Javier Villafañe y Juan José Manauta. Desde el número 13 (marzo-abril de 1964) hasta el cierre de la revista en julio de 1966, ejerce la dirección Juan José Manauta.

⁶ La posición antiimperialista y la prédica a favor del desarme nuclear y armamentístico que los escritores nucleados en la publicación sostienen se refleja en las portadas de los diferentes fascículos, en las que se incluyen títulos como “¿Es posible la coexistencia pacífica” (número 7), “Que sea nuestro el petróleo y el país” (número 11), “Veinte años después de su derrota, los criminales nazifascistas alzan la cabeza; (...) y los pueblos se preguntan: ¿otra vez la guerra?” (número 20).

contexto en el que los nacientes productos difundidos por la industria y el público que los consume, impelen a la modernización de las formas y los canales de comunicación hasta entonces poco transitados por los escritores.

A juzgar por los temas, los escritores y las obras promocionadas por la publicación y por su sello editor “Hoy en la Cultura Cooperativa”, el espacio cultural, tanto concreto como imaginario, delineado en las páginas de la colección⁷, resulta fuertemente anclado en la cultura política de la época y en particular, en la cultura del comunismo argentino. La colocación de las principales figuras, cercanas a los círculos literarios y teatrales del PCA, da cuenta del vínculo estrecho y a la vez productivo que el grupo establece con esa fracción de la izquierda⁸. Esto se observa en la reivindicación de figuras consagradas del PCA; es el caso, por ejemplo, del poeta Raúl González Tuñón⁹, a quien la revista dedica diversos artículos, o del escritor Leónidas Barletta, cuya candidatura a la conducción de la SADE es apoyada por el grupo, o bien, del pintor y dibujante Juan Carlos Castagnino, cuyo “realismo social” es leído en los términos de un “realismo crítico”, de acuerdo con lo postulado por el propio González Tuñón en un texto de su autoría. La frecuente inclusión en las páginas de la revista de autores rusos y de poetas cubanos es, asimismo, otro aspecto

⁷ Siguiendo la propuesta de Alejandra Pita González, entendemos el “espacio cultural” como un espacio concreto —los lugares físicos que delimitan el circuito de circulación de la publicación y de sus integrantes—, y también imaginario —donde se ubica idealmente—.

⁸ Respecto del tipo de vínculo que *Hoy en la Cultura* establece con el PCA, tanto Miguel Dalmaroni como Francine Masiello establecen que, aunque los miembros de la publicación no tienen una militancia orgánica en el partido, se hallan próximos al mismo, en tanto comparten con la revista oficial del PCA, *Cuadernos de Cultura*, temas, figuras y un canon común. Al respecto Masiello señala que si bien tanto *Hoy en la Cultura* como su predecesora, *Gaceta Literaria*, “espoused independent visions, their contributors nevertheless revealed a close adherence to the politics of the Argentine Communist party” [57].

⁹ Respecto de González Tuñón, cabe consignar que su nombre no solo es reivindicado en las páginas de *Hoy en la Cultura*, sino que deviene en una presencia tutelar y recurrente. El peso que adquiere este nombre es verificable en el número de artículos de su autoría y en el hecho de que deviene en uno de los colaboradores permanentes de la publicación.

que señala la proximidad del grupo editor con el PCA, así como la preferencia por escritores y obras cercanos al realismo y a un nacionalismo literario y artístico que, como bien señala Adriana Petra [2010] en relación con los intelectuales comunistas, establece no pocos puntos de confluencia con el “nacionalismo populista”¹⁰.

Respecto de la caracterización antes delineada, cobra interés el examen del programa impulsado por una revista cultural en la que el imperativo politizante de la práctica se conjuga con la aspiración a la democratización del capital simbólico. Esto se traduce en las opciones críticas realizadas por la publicación en el ámbito de la poesía; la inclusión de los letristas de tango es un ejemplo, como así también la difusión de poetas nóveles poco conocidos del interior del país, o las reseñas críticas sobre volúmenes y autores líricos. En estos espacios, el grupo disputa a la crítica oficial –entiéndase, la asociada con las academias literarias y artísticas, la de los diarios hegemónicos como *La Nación* o semanarios como *Primera Plana*, la de otras formas más laxas de adhesión identificadas con el *establishment*, como la ya mencionada revista *Sur*– el derecho a delimitar, valorando mediante la reprobación o la coronación, el capital simbólico.

La presente propuesta de trabajo se orienta a examinar el corpus de *Hoy en la Cultura* integrado por reseñas críticas sobre poesía, encuestas sobre la lírica y otros textos de carácter polémico ligados a esta práctica, en diálogo con los aportes de la bibliografía sobre la cuestión de la estética realista y las disputas en torno de esta última desplegadas en el seno de la intelectualidad de izquierda marxista de la década de 1960. Aspira de este modo a leer los textos a la luz de la “geografía cultural” [Sarlo 1992]¹¹ diseñada por una publicación que,

¹⁰ Para la delimitación de estas tendencias literarias y culturales en relación con la fracción de intelectuales comunistas, seguimos lo postulado por Adriana Petra [2010] en su estudio sobre el grupo de *Pasado y Presente*.

¹¹ En su trabajo ya clásico “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, Beatriz Sarlo

aunque comulga con las interpretaciones político-culturales del comunismo, opta por un estilo de crítica literaria distanciada de una concepción puramente instrumental de la creación artística. En esta dirección, es posible visualizar tensiones que atraviesan el proyecto e impulsan a su reconfiguración a lo largo de su existencia.

Combates sobre la hoja: poesía, nacionalismos y vanguardias

Tomando como telón de fondo el conflicto desatado en el seno de la cultura comunista argentina¹², entre una nueva promoción de intelectuales marxistas heterodoxos y los militantes de la ortodoxia partidaria, las polémicas que tiñen las páginas de *Hoy en la cultura* contribuyen a conformar ese conjunto vasto y a veces reñido de textos y prácticas de la década de 1960 cuyos planteos se dirimen en torno a lo estético tanto como a lo político.

En relación con el proyecto específicamente poético, se observa que desde sus primeros números, la publicación dedica innumerables páginas a los integrantes de “El Pan Duro”, un núcleo conformado, como se sabe, hacia 1954 bajo la tutela de Raúl González Tuñón y vinculado con el espacio político y cultural del PCA; a los poetas de la gauchesca, como Bartolomé

acopia la expresión “geografías culturales” para dar cuenta del “espacio intelectual concreto donde circulan” las revistas, tanto como el “espacio-bricolage imaginario donde se ubican idealmente” [12]. Sarlo postula que ambos espacios pueden vincularse sin tensiones, o bien, pueden no superponerse y ni siquiera, presuponerse. Este último caso ocurre cuando las revistas se disponen como intervenciones fuertemente originales identificadas con el pionerismo cultural.

¹² El conflicto en el comunismo argentino reactualiza, como ha indicado la bibliografía, la polémica de carácter internacional sobre el realismo socialista y la crisis de la ortodoxia estalinista en el comunismo mundial abiertos por el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética en febrero de 1956. Al respecto, cfr. el trabajo de Fokkema e Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX* (1981), en particular, el capítulo IV, “Teorías marxistas de la literatura”. Para la discusión sobre el realismo entre los marxistas argentinos y la contextualización internacional del debate, cfr. –entre otros– los trabajos de Horacio Crespo, “Poética, política, ruptura”, y de Horacio Tarcus, “El corpus marxista”, ambos recogidos en el volumen 10 (1999) de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik.

J. Hidalgo y el propio José Hernández; a los autores del tango, o a otros contemporáneos cuyas poéticas recrean la estética tanguera, tales como Héctor Negro, Roberto Santoro, Eduardo Romano, entre otros; a los escritores “dialectales” bonaerenses, tales como Álvaro Yunque, o más precisamente, coloquiales o conversacionales de los sesentas, como Francisco Urondo o Juan Gelman en una parte de sus poéticas. Si bien la materia lírica está presente en todos los números de la colección, es sobre todo a partir del número 12, de enero-febrero de 1964, que la poesía cobra peso en tanto materia de análisis por parte de la revista. Es en este momento cuando inaugura una columna dedicada, según sus responsables consignan, a noticiar las novedades en este ámbito. A partir del número 13, de marzo-abril de 1964, *Hoy en la Cultura* es dirigida por el escritor comunista Juan José Manauta e incorpora responsables a cargo de cada una de las secciones que integran sus páginas: cine, teatro, plástica, música, además de la de poesía¹³. Esta reconfiguración interna marca, desde nuestra perspectiva, un punto de inflexión en la propuesta poética articulada por el grupo hacedor, en la medida en que se torna manifiesta su opción por cierto tipo de tópicos y composiciones líricas¹⁴, así como también la concitada atención que la revista otorga a las poéticas del tango, reivindicadas en

¹³ La sección de poesía está inicialmente a cargo de Héctor Negro, Rosario A. Mase, Julio César Silvain y Alberto Wainer, todos ellos escritores pertenecientes a “El Pan Duro”, grupo mencionado arriba. En el número 19 (marzo-abril de 1965) se agregan otros nombres: Alberto M. Perrone, Julio Calvo Encinar, Miguel Ángel Carballada, Luis Alberto Frontera, Ángel Leiva y Ethel M. Saslavsky. En números posteriores se incorporan a esta nómina Rubén Derlis, Roberto Díaz, Hugo Otero y Oscar Tito. En el número 25 (diciembre de 1965) permanecen estos cuatro últimos nombres, más el de Alberto Perrone.

¹⁴ Puede establecerse que tal opción está en consonancia con los proyectos estéticos impulsados por otros grupos de poetas actuantes en los 60. En un trabajo previo dedicado a la revista *El Barrilete* (1963-1967) [Bonano 2013a], se delimitó la formulación de un modelo de poesía y de una figura de escritor distanciados tanto del paradigma imperante en la década de 1940, dominada, según aducen los propios poetas, por la estética del neorromanticismo, como del que prepondera en el decenio de 1950, identificado con la neovanguardia invencionista y surrealista y, en particular, con el movimiento de escritores reunidos en torno de la revista *Poesía Buenos Aires* (1950-1960).

sus páginas como “expresiones auténticamente nacionales”. En este número, se incorporan al mismo tiempo como Secretarios de Redacción las firmas de Gauze Baldovin y Carlos Agosti.

Baldovin, una joven escritora cordobesa, militante del Partido Comunista y promotora de emprendimientos editoriales de la década del 50, tales como la cordobesa *Mediterránea* o la revista *Vertical*, es una de las firmas que con más asiduidad aparece en la sección de crítica de libros sobre poesía. Entre los números 13 y 18, los textos de su autoría dedicados a diferentes obras y autores líricos, son recurrentes. Bajo títulos como “Poesía y nostalgia” [1964b], “Poesía y cultura nacional” [1964c] o “Poesía y amor” [1964d], la autora articula discursos cuyos núcleos remiten a algunas de las tendencias centrales en los debates de la nueva izquierda, y están al mismo tiempo en sintonía con las concepciones de la praxis simbólica dominantes en la publicación.

Las reseñas críticas de Baldovin indagan en poéticas tan heterogéneas como las de Olga Orozco, Louis Aragón, Salvador Obiol, Eldóver H. Cattolica o Carlos Carrique, o bien, en cancioneros populares, como Doinas y Baladas Populares Rumanas traducidas al español. Baldovin plasma en estos textos algunas cuestiones recurrentes: su preocupación por la función de la poesía y la relación entre el poeta y la sociedad; la definición de lo poético como un discurso de la nacionalidad, a la vez que como un producto de su época; la comunicabilidad como característica de una poesía capaz de llegar a un público amplio (y el consecuente rechazo del hermetismo lingüístico); el potencial revolucionario de esta práctica; la valoración negativa de la melancolía y de la nostalgia como rasgos del discurso poético, así como de la preeminencia del “yo” lírico por sobre el “nosotros”, en la medida en que, según estima, ello da cuenta de la soledad y del aislamiento del poeta respecto del mundo que “se agita y lucha día tras día para sobrevivir al dolor, para alcanzar un mínimo de paz y de dicha”

[Baldovin 1964b: 17]. Aunque predomina en estos y otros artículos de Baldovin la delimitación de la poesía como “patrimonio del pueblo-nación”, y del pueblo como un “poeta anónimo” caracterizado por “su autenticidad, su sencillez, su poder de testimonio” [19], tales concepciones no excluyen la posibilidad de que la crítica valore positivamente obras de autores que a primera vista se encuentran muy alejados de dicha caracterización. Es el caso de sus reseñas sobre Orozco, escritora a la que estima como autora que “enseña el oficio de poeta” [Baldovin 1964a: 14], o sobre Cattolica, cuya poesía si bien nostálgica, “parece querer salvarse con el amor” [Baldovin 1964b: 17].

Los núcleos antes señalados respecto de la intervención crítica de Baldovin, pueden ser a la vez puestos en relación con una de las polémicas que desplegadas en el campo de la nueva izquierda intelectual, tensa el discurso de la revista en torno de dos tendencias dominantes en la manera de concebir lo poético y las genealogías literarias: realismos versus vanguardias estéticas. Según se ha mostrado en un trabajo previo [Bonano 2013b], la publicación establece desde sus páginas una disputa con las estéticas de vanguardia argentinas (y en particular, con el surrealismo y el invencionismo, así como con el núcleo de escritores reunidos en torno de la revista *Poesía Buenos Aires*). Considera que dichas tendencias articulan una práctica simbólica aislada de la realidad y desvinculada del público¹⁵. La adopción de una perspectiva aristocratizante respecto de la lengua poética y la idea de repliegue del oficio a un lugar apartado del resto de la sociedad, son dos de los rasgos de las

¹⁵ Dos artículos recogidos en la revista son significativos al respecto. Ambos exponen en forma explícita una valoración negativa de las estéticas de la vanguardia histórica, en la medida en que consideran que ellas pierden contacto con “la realidad de la vida” y promueven la irracionalidad en el arte. Cfr. “Reflexiones y notas sobre el quehacer poético”, de Marcelo Román, incluido en el número 9 (julio de 1963) y “Vanguardia y decadentismo”, de V. Strada, perteneciente al número 6 (octubre de 1962).

vanguardias poéticas que *Hoy en la Cultura* pone en cuestión¹⁶. Frente a ello, propone el “realismo” en la poesía, una postura asumida por muchos de los grupos líricos que comienzan a actuar en la década de 1960 y que conlleva la demanda de redefinición del quehacer mediante un movimiento de “apertura hacia el contexto en el que la escritura se produce y en el que se supone que actúa” [Freidemberg: 183].

El posicionamiento antes delineado entra, sin embargo, en conflicto con el adoptado por quien fuera, según se vio, una de las figuras-faro de la revista, el poeta Raúl González Tuñón. En su condición de crítico y ensayista, González Tuñón participa de *Hoy en la Cultura* con más de un artículo dedicado a la vanguardia surrealista-dadaísta y a algunos de sus máximos exponentes, como Tristán Tzara. Desde estos espacios, lee al surrealismo como tendencia en la que confluyen la renovación estética y la voluntad de transformación radical de la realidad, susceptible incluso de ser vehiculizada a través de la revolución política y social. La militancia política y el espíritu irreverente que González Tuñón encuentra en Tzara son igualmente reivindicados por él en relación con un escritor de la vanguardia latinoamericana, el creacionista César Vallejo¹⁷. El autor de *La rosa blindada* traza una línea de continuidad en la adopción de una actitud rebelde por parte del escritor de vanguardia, lo que le permite a la vez construir una genealogía capaz de vincular a la vanguardia martinfierrista argentina con los franceses representados por Víctor Hugo primero y luego, por Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Charles Cros, Alfred Jarry, así como con el dadá-surrealismo y la militancia posterior de Aragón, Desnos,

¹⁶ Estos dos elementos caracterizan, según Edgardo Dobry, el ideario estético de las vanguardias poéticas que, a partir del paradigma abierto por los cultores del simbolismo francés y por Stéphane Mallarmé en particular, propician el hermetismo lingüístico y el ejercicio de la vida interior. Ambos movimientos constituyen respuestas defensivas del poeta frente a la palabra circulante en el espacio público.

¹⁷ Al respecto, cfr. el artículo de su autoría titulado “Crónica de César Vallejo y su tiempo”, incluido en el número 24 (octubre de 1965).

Tzara, Crevel, Eluard. La delimitación de esta genealogía habilita a González Tuñón a enjuiciar la idea sostenida por otros sectores de la intelectualidad crítica –presente en *Hoy en la Cultura*– de la vanguardia como un movimiento irracional y escapista. En su consideración de las estéticas de vanguardia, la posición que delinea resulta por tanto antagónica respecto de la orientación dominante de la publicación.

El diálogo establecido en el presente trabajo entre las reseñas críticas de Baldovin, según se vio, una de las firmas autorizadas de la publicación, y las lecturas acerca del movimiento del surrealismo poético proporcionadas por González Tuñón, posibilita situar a *Hoy en la Cultura* como órgano de la izquierda cultural sesentista, cuyo programa literario indudablemente orientado a diseñar una poética de rasgos nacionales, no impide la consideración por parte de la revista de expresiones líricas latinoamericanas y/o europeas más vinculadas con/o próximas a la experimentación vanguardista. Si bien como se vio a partir de lo señalado, el grupo editor adhiere a una concepción de lo poético en tanto *praxis* abierta al contorno social, o en estrecha relación con este, al tiempo que expresa una voluntad de transformación de este mismo entorno, no acuerda, según se dijo, con la concepción instrumental de la actividad estética, ni con el estilo de la crítica literaria que halla su razón última en la militancia partidaria.

La recepción de las poéticas del tango: entre la “democratización” y la “revolución” de la cultura

En una primera aproximación, puede postularse que la indagación en el tango que la revista realiza se inscribe en el propósito amplio de democratización de la cultura, común a las publicaciones de izquierda del período¹⁸. Interesa precisar, sin

¹⁸ El gesto de democratizar la cultura ha sido consignado por la bibliografía respecto del programa delineado por otras revistas literarias y culturales de la izquierda intelectual

embargo, que el movimiento hacia la “democratización” —entendida esta última en los términos propuestos por Alejandro Eujanián y Alberto Giordano, como una contribución al ascenso social de los sectores populares dentro del sistema capitalista mediante el acceso de los mismos a la cultura—, implica a la vez, en el programa de la revista, un intento de “revolución cultural”, gesto que apuntaría más bien a una redistribución de la tradición mediante su cuestionamiento, y a la construcción de subjetividades nuevas¹⁹. En efecto, cabe preguntarse si, a diferencia de lo apuntado por la bibliografía [Montaldo; Eujanián y Giordano] respecto de las revistas de izquierda de las primeras décadas del siglo XX, *Hoy en la Cultura* impulsa la divulgación de producciones artísticas cuyos valores se distancian de aquellos imperantes en la cultura canónica, delineada por las elites letradas.

A juzgar por las materias abordadas por el grupo en los diferentes números²⁰, puede postularse por una parte que la cultura es resignificada en las páginas de la publicación como un todo en el que participan diversas prácticas (escritas, orales, estéticas, políticas) plasmadas en diversos códigos (pictórico, gestual, musical), siguiendo la definición aportada por Viviana Gelado en su trabajo sobre las revistas de la vanguardia histórica. Por otra, se constata la adopción por parte de los editores de un posicionamiento crítico respecto de algunos productos de la industria cultural cuya creación se supedita, a

aparecidas durante la segunda mitad del decenio de 1950, y ya con más fuerza, a lo largo de la década de 1960 y primera mitad de la de 1970. Pueden mencionarse, en esta dirección, los trabajos de Francine Masiello, de Victoria Cohen Imach, de José Luis de Diego, entre otros.

¹⁹ Para la delimitación de estas dos actitudes en las revistas culturales de la izquierda argentina, seguimos las formulaciones de Eujanián y Giordano en su trabajo sobre los proyectos de *Claridad* y *Contra*, pertenecientes a las décadas de 1920 y 1930, respectivamente. Tal distinción es realizada también por Graciela Montaldo en “La disputa por el pueblo: revistas de izquierda”, dedicado a *Claridad* y *Los Pensadores*.

²⁰ Cfr. en este mismo trabajo la nota 4, en la que se mencionan algunas de las manifestaciones culturales en las que la revista indaga a lo largo de sus páginas.

su entender, al imperativo comercial que rige la época²¹. En relación con este último aspecto mencionado, el análisis cultural que sus integrantes articulan, se encuentra a menudo tensionado entre el requerimiento de democratización de la práctica simbólica y el imperativo más categórico de transformación de la sociedad.

A la luz de estas proposiciones, interesa precisar el alcance que el tango –y en particular, la poética tanguera– adquiere dentro del programa estético-ideológico de la revista. Cabe delimitar, en primer término, las significaciones otorgadas a esta materia en los artículos y encuestas destinados a su examen. Por una parte, el tango es equiparado a la “canción ciudadana”, heredera de una prestigiosa tradición que “partiendo de Carriego se prolonga a través de Carlos de la Púa, Contursi, Celedonio Flores, R. González Tuñón, su hermano Enrique, Cadícamo, G. Riccio, Discépolo, Portogalo, Manzi, De Lellis y otros todavía anónimos y otros injustamente postergados” [“Tango=Poesía”: 14]. Esta tradición de “letras de tango, es decir, poesía para cantar”, es reivindicada frente a lo que los editores conciben como “ciertos engendros de la industria del tango en serie” [14], que no constituiría, según ellos entienden, verdadera poesía. La oposición antes referida les permite asimismo establecer quiénes son en la década del 60 los continuadores legítimos de esa conspicua genealogía iniciada por Carriego: “una generación de poetas que sienten y viven el tango” [14] y a la que vinculan nombres como Héctor Negro –integrante de *Hoy en la Cultura* y perteneciente al núcleo de poetas comunistas “El Pan Duro”–, y Roberto Santoro, impulsor y director de la revista *El Barrilete*, aparecida entre 1963 y 1967. Ambos autores son requeridos por la publicación para

²¹ Véanse al respecto, entre otros, el artículo de Orgambide, “La gran frustración”, en torno al trabajo del escritor de publicidades; y el de Francisco Urondo, “Vida y muerte del poema”, donde el autor reflexiona acerca del poema que no se rinde al “imperativo comercial” de la época.

opinar acerca del interrogante planteado en las páginas del número 16 (setiembre-octubre de 1964): “¿El título de esta página (Tango=Poesía) le sugiere una realidad, una posibilidad, o ambas cosas? ¿Qué le sugiere además?”.

En las respuestas que otorgan Negro y Santoro, se reafirma la concepción de que “el tango cantado” (Negro) o “el tango bien escrito” (Santoro) es poesía, a la vez que se identifica al poeta con el letrista de tango (Santoro) y se enfatiza la necesidad de que la labor llevada a cabo por compositores e intérpretes venza “el sentido comercial de los promotores del ‘tango mercadería’” (Negro).

La crisis del tango y la solicitud de su renovación son, por otra parte, motivos de continua indagación en la publicación. Es en relación con estas problemáticas que *Hoy en la Cultura* interroga a directores de orquestas y a intérpretes en números sucesivos de la colección²². Las preguntas propuestas apuntan al examen integral del fenómeno del tango, ahora ya no tanto en su carácter de expresión poética, sino antes bien en tanto “manifestación estéticamente nacional” y “música popular”. Aparece aquí lo que se constata en otros proyectos revisteriles de la etapa considerada: la apelación a la categoría de lo “nacional-popular”²³ como uno de los recursos simbólicos a través de los cuales el grupo realizador afirma su compromiso con un programa de democratización de la cultura. La manera

²² En el número 12 se recogen letras de tango y la encuesta “Tango: ¿leyenda o realidad?”, a la que responden Astor Piazzola, Mariano Mores, Horacio Salgán. La encuesta se reitera en el número 13 (marzo-abril de 1964), con respuestas de Antonio Pugliese y Leopoldo Federico, en el número 14 (junio de 1964), con las de Hugo del Carril y Edmundo Rivero, y en el número 15 (julio de 1964), con las de Julio Sosa, Jorge Maciel y Jorge Vidal.

²³ Para el estudio de esta categoría y de su funcionalidad dentro de la franja de izquierda en Argentina, cfr. los trabajos de Beatriz Sarlo [1983] y de Carlos Altamirano, entre otros. Según este último autor, la alianza entre lo nacional y lo popular anima, en la fracción de intelectuales provenientes de las clases medias progresistas, una de las “cristalizaciones culturales” más notorias del período: el “populismo nacionalista”, “corriente orientada a reinterpretar el mundo cultural de las clases subalternas, a la búsqueda de una identidad nacional-popular y a la elaboración correlativa de una tradición intelectual, con sus antepasados y sus escritores ‘malditos’ (Discépolo, Jauretche, Manzi, Scalabrini Ortiz, etc.)” [10].

en que los editores formulan los interrogantes da cuenta de una de las operaciones a las que con frecuencia recurre la crítica sobre la cultura de los sectores populares: el abordaje de la realidad social y de su dimensión simbólica en términos de una dicotomía, en donde el polo de “lo popular” se asocia con ciertos rasgos o valores que permiten distinguir “lo propio” o “lo nacional” de un “otro”, ubicado en el polo contrario y representado a la vez por “lo antinacional” o “lo imperialista”²⁴. En esta antinomia, el tango es valorado como la “música típica” que experimenta los embates producidos por “la invasión de ritmos extraños, las más de las veces faltos de calidad”; tal problemática se ve reflejada en la ejecución por parte de las orquestas y de los intérpretes, de “boleros”, ritmo al que el grupo parece desestimar en la medida en que, según considera, se supedita a los dictámenes del mercado musical. Las opiniones de los cantores Julio Sosa, Jorge Maciel y Julio Vidal recogidas en el número 15 se orientan en esta misma dirección, al consignar que la introducción de boleros en el repertorio tanguero obedece a la búsqueda del “éxito fácil” y se ve constreñida en la mayor parte de los casos por grandes intereses a los que a menudo se somete la creación artística. Se advierte, asimismo, en el cuestionario elaborado por el grupo el lugar de privilegio otorgado al tango en el “desarrollo cultural del país”, siempre y cuando sus letras sean capaces de referir “los problemas sociales candentes”. Tal concepción acuerda con aquella que reivindica una poesía de eficacia comunicativa y susceptible de testimoniar la realidad circundante, paradigma que los integrantes delinean en otros textos reflexivos recogidos en la revista. Es en virtud de este modelo lírico que el

²⁴ La delimitación de esta dicotomía en la tradición populista es realizada por los autores integrantes del PEHESA (Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana) en “La cultura de los sectores populares: manipulación, inmanencia o creación histórica”, y también por Néstor García Canclini en “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”. Se abordó con anterioridad esta antinomia en un trabajo dedicado al estudio de la revista *Zona de la Poesía Americana* (1963-1964) [Bonano 2012].

tango se concibe, en fin, como la expresión artística capaz de posibilitar el encuentro del escritor con el público, entidad a la que la publicación convoca alternativamente en los términos de “pueblo”.

A modo de conclusión

El recorrido realizado a través de los textos críticos sobre poesía, mostró que *Hoy en la Cultura* abre sus páginas a una pluralidad de voces que aunque pertenecientes al ámbito de la cultura de las izquierdas –y más precisamente, al de la izquierda comunista– muchas veces polemizan con la dirección de la revista. Esto muestra, como se señaló en otro lugar, las fisuras que al promediar la década de 1960 operan al interior de este espacio político-cultural, signado por los debates internacionales sobre el realismo socialista y la crisis de la ortodoxia estalinista en el comunismo mundial. Colocada en una dialéctica entre democratización de la práctica simbólica y su transformación, lo que impera en el ideario estético-ideológico de este grupo cultural no es tanto la formulación de una estética renovadora, cuanto la resignificación de prácticas poéticas ya existentes, que como en el caso del tango, permiten recoger una tradición nacional y legitimarla frente a otras expresiones aparentemente mejor posicionadas en el campo literario y artístico. Según se advierte, tal movimiento no implica o no siempre se aviene con una propuesta cuestionadora de la cultura canónica, o bien, innovadora respecto de ella*.

*Inicio de evaluación: 18 abr. 2016. Aceptación: 30jun. 2016.

Bibliografía

- ALIANZA DE INTELLECTUALES PARA LA CULTURA Y LA LIBERACIÓN NACIONAL. 1963. "Declaración de principios". *Hoy en la Cultura*, 11, Buenos Aires, dic.
- ALTAMIRANO, CARLOS. 1983. "Algunas notas sobre nuestra cultura". *Punto de vista*, 18, Buenos Aires: 6-10.
- ANDRÉS, ALFREDO. 1969. *El 60*. Buenos Aires: Editores Dos.
- BALDOVIN, GAUCE. 1964a. *Hoy en la Cultura*, 12, Buenos Aires, ene.-feb.: 14.
- . 1964b. "Poesía y nostalgia". *Hoy en la Cultura*, 13, Buenos Aires, mar.-abr.: 17.
- . 1964c. "Poesía y cultura nacional". *Hoy en la Cultura*, 14, Buenos Aires, jun.: 19.
- . 1964d. "Poesía y Amor". *Hoy en la Cultura*, 15, Buenos Aires, jul.-ago.: 16.
- BONANO, MARIANA. 2012. "La propuesta de *Zona de la poesía americana* (Buenos Aires, 1963-1964): Estéticas coloquiales y apropiaciones de la 'cultura popular'". *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 52, Santiago de Chile, dic.: 81-96.
- . 2013a. "El poeta del pueblo / la poesía para el pueblo: En torno al proyecto de *El Barrilete* (primera época)". *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, XVII, 19, La Plata: 113-125.
- . 2013b. "Pervivencias y discontinuidades de la vanguardia en revistas literarias argentinas de 1960". Silvia Bittar, ed. *XVII Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Comodoro Rivadavia: Universitaria de la Patagonia. E-Book.
- COHEN IMACH, VICTORIA. 1995. "La otra Argentina en *Crisis*". *Historia de revistas argentinas*. Daniel Horacio Mazzei y otros. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas. 45-60.
- . 1996. "Tensiones del intelectual de los setenta: el testimonio en la revista *Crisis*". *La oralidad (Actas del VI Congreso Nacional de Lingüística, Tucumán, UNT, mayo de 1996)*. Tucumán: INSIL, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. 169-172.

- CRESPO, HORACIO. 1999. "Poética, política, ruptura". *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, dir. serie. Vol. 10: *La irrupción de la crítica*. Susana Cella, dir. vol. Buenos Aires: Emecé. 423-446.
- DALMARONI, MIGUEL. 2004. *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile: Ril-Melusina.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS. 2007. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen.
- DOBRY, EDGARDO. *Orfeo en el kiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- "Editorial". 1961. *Hoy en la Cultura*, 1, Buenos Aires, nov.
- EIJANIÁN, ALEJANDRO; GIORDANO, ALBERTO. 2002. "Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda". *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, dir. serie. Vol. 6: *El imperio realista*. María Teresa Gramuglio, dir. vol. Buenos Aires: Emecé. 395-413.
- FOKKEMA; IBSCH. 1981. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Trad. y notas de Gustavo Domínguez. Madrid: Cátedra.
- FREIDEMBERG, DANIEL. 1999. "Herencias y corte: Poéticas de Lamborghini y Gelman". *Historia crítica de la literatura argentina*. 10, 183-209.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1984. "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?". *Punto de vista*, 20, Buenos Aires: 26-31.
- GELADO, VIVIANA. 2007. *Poéticas de la transgresión: Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor.
- GILMAN, CLAUDIA. 2003. *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, RAÚL. 1965. "Crónica de César Vallejo y su tiempo". *Hoy en la Cultura*, 24, Buenos Aires, oct.: 11, 12 y 18.
- Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, dir. serie. Vol. 10: *La irrupción de la crítica*. Susana Cella, dir. vol. Buenos Aires: Emecé.
- JITRIK, NOÉ; ROSA, NICOLÁS; SARLO, BEATRIZ. 1993. "El rol de las revistas culturales". *Espacios de Crítica y Producción*, 12, Buenos Aires, jun.-jul.: i-xvi.

- LAFLEUR, RENÉ HÉCTOR; PROVENZANO, SERGIO D.; ALONSO, FERNANDO P. 2006. *Las revistas literarias argentinas 1893-1967 [1968]*. Pról. Marcel Croce. Buenos Aires: El 8vo Loco.
- MARLETTI, CARLO. 1995. "Intelectuales". *Diccionario de política*. Norberto Bobbio; Nicola Mateucci; Gianfranco Pasquino, eds. 9° ed. México: Siglo XXI. 819-824.
- MASIELLO, FRANCINE. 1985. "Argentine Literary Journalism: The production of a Critical Discourse". *Latin American Research Review*, XX, I. Albuquerque: 27-60.
- MONTALDO, GRACIELA. 1999. "La disputa por el pueblo: revistas de izquierda". *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*. Saúl Sosnowski, ed. Buenos Aires: Alianza. 37-50.
- ORGAMBIDE, PEDRO G. 1963. "La gran frustración". *Hoy en la Cultura*, 8, Buenos Aires, abr.: 3-4.
- PETRA, ADRIANA. 2010. "En la zona de contacto: Pasado y Presente y la formación de un grupo cultural". *Culturas interiores: Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*. Ana Clarisa Agüero y Diego García, eds. La Plata: Al Margen. 213-218.
- . 2014. "Gaceta Literaria: un artefacto editorial y una revista de pasaje en la trama de la cultura comunista latinoamericana de los años '50". *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. Verónica Delgado, Alejandra Mailhe, Geraldine Rogers, coords. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- PEHESA. 1983. "La cultura de los sectores populares: manipulación, immanencia o creación histórica". *Punto de vista*, 18, Buenos Aires: 11-14.
- PITA GONZÁLEZ, ALEXANDRA. 2014. "Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad". *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka, eds. Augsburg: Shaker.
- RIVERA, JORGE B. 1995. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- ROCCA, PABLO. 2004. "Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)". *Hispamérica: Revista de literatura*, 99: 3-20.
- ROMÁN, MARCELO. 1963. "Reflexiones y notas sobre el quehacer poético". *Hoy en la Cultura*, 9, Buenos Aires, jul.: 2-3.

- ROMANO, EDUARDO. 1983. *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: CEDAL.
- SALAS, HORACIO. 1975. *Generación poética del 60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- SARLO, BEATRIZ. 1983. "La perseverancia de un debate". *Punto de vista*, 18, Buenos Aires: 3-5.
- . 1992. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *América: Cahiers du CRICCAL*, 9-10: *Le discours culturel dans le revue latino-américaines de 1940 à 1970*, Paris: 9-16.
- STRADA, V. 1962. "Vanguardia y decadentismo". *Hoy en la Cultura*, 6, Buenos Aires, oct.: 7.
- "Tango=Poesía". 1964. *Hoy en la Cultura*, 16, Buenos Aires, set.-oct.: 14-15.
- SIGAL, SILVIA. 1991. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- TARCUS, HORACIO. 1999. "El corpus marxista". *Historia crítica de la literatura argentina*. 10, 465-500.
- TERÁN, OSCAR. 1991. *Nuestros años sesenta: La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.
- URONDO, FRANCISCO. 1964. "Vida y muerte del poema". *Hoy en la Cultura*, 13, Buenos Aires, mar.-abr.: 14-15.

TEATRO DE VANGUARDIA Y REVISTAS CULTURALES DE IZQUIERDA EN EL BUENOS AIRES DE LOS AÑOS VEINTE

*Vanguard Theatre and Left Cultural Magazines in Buenos Aires
of the Twenties*

Magalí Andrea DEVÉS

U. de Buenos Aires
magalideves@yahoo.com.ar

Resumen

En oposición al teatro comercial, a fines de la década de 1920 en Buenos Aires, surgieron dos proyectos teatrales que, atraídos por la experiencia de la Rusia revolucionaria, postularon una renovación teatral de vanguardia. El presente artículo propone rastrear esas experiencias poco conocidas: el Teatro Libre y el Teatro Experimental de Arte (TEA), a través de las páginas de las revistas culturales *Claridad* e *Izquierda*, vinculadas a estas empresas teatrales, en tanto se presentan como un soporte privilegiado para examinar ciertos debates estético-políticos del período analizado.

Palabras claves: Revistas culturales de izquierda, teatro de vanguardia, redes intelectuales, años veinte.

Abstract

In opposition to the commercial theater, in the late 1920s in Buenos Aires, emerged two theater projects, attracted by the experience of revolutionary Russia, they postulated a vanguard theater renovation. This article proposes to trace those experiences little known: Free Theatre and the Experimental Art Theatre, through the pages of cultural magazines *Claridad* and

Izquierda, linked to these theater companies, understood as a privileged support for examining certain aesthetic and political debates of the period analyzed.

Keywords: left cultural magazines, avant-garde theater, intellectual networks, the twenty's.

Introducción

A principios de 1927 la revista *Claridad: Tribuna del pensamiento izquierdista* publicaba un manifiesto firmado por uno de sus referentes europeos más importantes: “A los intelectuales”, de Henri Barbusse¹. Allí, el escritor francés, trazaba un diagnóstico de la decadencia de la civilización, como consecuencia del sistema capitalista, y señalaba sus implicancias en el arte y la literatura. En primer lugar, Barbusse establecía que el signo de aquella decadencia se traslucía en la mercantilización del arte, en tanto los empresarios preocupados por el rédito comercial omitían cualquier tipo de inquietud en relación con la calidad artística y, en segundo lugar, proponía que este problema debía ser enfrentado con un

¹ La revista *Claridad* formaba parte del sello editorial de nombre homónimo, fundada por el socialista Antonio Zamora el 30 de enero de 1922 e inspirada en el grupo *Clarté* liderado por propio Henri Barbusse. El objetivo principal de esta editorial era ofrecer herramientas culturales y políticas a los sectores populares y obreros con pocas posibilidades de inserción en el sistema educativo. Desde sus inicios esta empresa cultural fue apoyada por figuras como Juan B. Justo, Alfredo Palacios y Mario Bravo, aunque en sus páginas se expresaron diversas voces del espectro de la izquierda. La primera revista publicada por la editorial fue *Los Pensadores: Publicación semanal de obras selectas*, entre febrero de 1922 y noviembre de 1924. Allí se difundieron obras representativas del pensamiento universal como, por ejemplo, *¿Qué es el arte?*, de León Tolstoi; *Cuentos de vagabundos*, de Maximo Gorki, y *Los siete ahorcados*, de Leónidas Andreiev. A partir de su número 101, entre diciembre de 1924 y junio 1926, pasó a ser una revista crítica: *Los Pensadores: Revista de selección ilustrada, arte, crítica y literatura*, con diferentes secciones de crítica literaria, teatro, música, artes plásticas, etc. En esta segunda época se publicaron veintidós números hasta que, en julio de 1926, la publicación modifica su nombre y pasa a denominarse *Claridad: Tribuna del Pensamiento Izquierdista*, bajo la dirección de Zamora y como secretarios Leónidas Barletta y Cesar Tiempo. Fue publicada hasta diciembre de 1941. Otros datos pueden consultarse en Ferreira de Cassone, Cattáneo y Baur.

programa específico que involucrara a intelectuales, escritores y artistas a fin de preparar los “tiempos nuevos”, pues el arte “Al expresarse, se afirma y se edifica”. Por último, el intelectual francés sostenía que la renovación de las artes, como pieza cardinal para lograr una transformación espiritual, debía acompañar y construir el camino hacia un nuevo orden social basado en el trabajo colectivo y en la constitución de un movimiento transnacional al que denominó la “Internacional del pensamiento”.

En consonancia con algunos de los planteos del manifiesto de Barbusse, y en respuesta a una encuesta sobre el estado del teatro nacional iniciada por el diario *La Nación*, en el mismo número de *Claridad* era denunciada la decadencia del teatro porteño, al tiempo que se proclamaba la necesidad de una renovación artística que debía contemplar una modificación de la forma y el contenido:

Hay que renovar todo: el traje, la escenografía, el maquillaje, las luces. Huelga decir que debemos empezar por la obra. Lo menos que se puede hacer en este sentido es realizar un poco de lo tanto que se lleva a cabo en Europa. Para nadie es una novedad la transformación que ha experimentado la escena en el viejo mundo. El llamado teatro de vanguardia tiene ya carta de ciudadanía en todas partes, menos acá [...]. La renovación del teatro vendrá con el teatro de vanguardia. No la producirá uno, sino muchos. Uno solo no hace nada. El hombre aislado no va a ninguna parte. Cualquier movimiento artístico o ideológico, es, siempre, un movimiento nuclear. Necesitamos algo más que un hombre. Necesitamos muchos hombres [Anónimo 1927a]².

² Dado que en la encuesta de *La Nación* también se exaltaba la necesidad de un cambio, en la misma nota de *Claridad* se insistió en preguntar: “¿Es que desea la renovación de verdad o es

Por entonces imperaba el éxito del llamado “género chico” que, a diferencia de las obras de la dramaturgia universal (“género grande”), se caracterizaba por el desarrollo de obras breves, generalmente exhibidas en los teatros por secciones, entre las que se destacaba el sainete. En ese tipo de obras primaba un argumento sencillo y lineal, con personajes fácilmente reconocibles, escenografías y situaciones cotidianas que siempre tenían un desenlace feliz. Además del género chico, el teatro de revista y el *variété* dominaban la escena teatral porteña; el doble sentido, lo picaresco y el grotesco eran sus características sobresalientes [González Velasco: 56-102; Pellettieri: 201-355]. Este panorama del teatro porteño generó una visión pesimista en un sector de la izquierda intelectual, que observaba al negocio teatral como el único estímulo actual para su ejecución y, en consecuencia, como el mayor obstáculo para promover nuevas búsquedas estéticas que mejorasen la calidad artística y la transformación espiritual a la que refería Barbusse, probablemente menos rentable que lo ya probado como éxito económico³.

En continuidad con estas apreciaciones que reafirmaban la necesidad de renovar el teatro nacional, el siguiente número de *Claridad* reproducía un fragmento de la entrevista realizada a Octavio Palazzolo por el diario *La Voz del Interior* de la provincia de Córdoba, en donde anunciaba que iba a formar un nuevo grupo teatral con un conjunto de jóvenes escritores [Anónimo 1927b]⁴. El objetivo de la revista dirigida por Antonio Zamora

que desea solamente en las columnas de ‘La Nación’? ¿Por qué en vez de levantar una encuesta no se efectúa una temporada con obras de vanguardia? ¿Por qué no se abre un consenso? ¿Por qué no se habilita un teatro? ¿Acaso no hay aquí pintores y escritores capaces de echar las bases de un nuevo teatro?”.

³ En este sentido, Álvaro Yunque expresaba: “‘Nuestro teatro’ es tan industria como lo es la fabricación de cigarrillos o ajeno: un tóxico con el que se ahíta la estupidez sensiblera o de risa procaz al público-plebe que llena las salas todos los días. Sin hipérbole, podría decirse que el teatro nacional es otro mal nacional” [1927].

⁴ Octavio Palazzolo había sido crítico teatral del diario socialista *La Vanguardia*, autor de teatro y ex director artístico del teatro Sarmiento.

era claro: por un lado, asumir que ese núcleo de jóvenes “es nuestro grupo” y, por el otro, señalar que Palazzolo era quien iba a lograr la tan mentada renovación del teatro “por su cultura, por su talento y por su integridad moral”. Sin desconocer los aportes de los referentes dramáticos argentinos como Florencio Sánchez y Roberto Payró, otra nota acerca del teatro reiteraba que la innovación debía basarse en el teatro de vanguardia, pero ahora especificaba que debía tomarse como ejemplo *La vida del hombre*, de Leónidas Adreiev, y *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck. Dos obras que, según el escritor anónimo, eran diferentes pero que habían arribado a principios estéticos semejantes, pues en ambas desaparecía la declamación reemplazada por los hechos y emergía la sugestión y los silencios, lo que provocaba una intensidad en las emociones [Anónimo 1927c].

Si bien son escasos los registros que han quedado de las experiencias del teatro de vanguardia surgidas en la década de 1920 en el ámbito local, es el propósito del presente artículo rastrear aquellas huellas a través de las páginas de las revistas culturales de izquierda, *Claridad* e *Izquierda*, vinculadas a dos emprendimientos teatrales: el Teatro Libre y el Teatro Experimental de Arte (TEA). A pesar de que aquellos registros sean exiguos, son lo suficientemente significativos para revelar la apertura de una fase experimental de un grupo de escritores y artistas procedentes del grupo de Boedo que cuestionan y tensionan, desde un ángulo novedoso y casi desconocido, a aquellas miradas reduccionistas que los han situado como revolucionarios en términos ideológicos, pero reaccionarios en el plano estético. Asimismo, el análisis de estas novedosas experiencias teatrales permitirá analizar el lugar ambivalente que ocupa el término “vanguardia” en este espectro de la izquierda local, el que adquiere connotaciones divergentes en el ámbito teatral y de la plástica.

Un proyecto inconcluso: El Teatro Libre

Con las declaraciones y comentarios difundidos en *Claridad*, a propósito de la decadencia promovida por el teatro comercial, se allanó el camino para celebrar la creación del Teatro Libre en abril de 1927; una de las primeras experiencias de teatro independiente en Argentina⁵. Este grupo teatral dirigido, en efecto, por Octavio Palazzolo estuvo constituido también por Álvaro Yunque, Guillermo Facio Hebequer, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Abraham Vigo, Augusto Gandolfi Herrero [Juan Gijarro] y Héctor Ugazio, quienes prometían poner en marcha el cambio pregonado. Para lograrlo, era necesario partir de un plan común y de la contribución de cada uno de los miembros como si fuera una suerte de orquesta: “Cada cual podría dar allí su nota más alta para bien de todos [...]. El teatro es, en este sentido, una especie de orquesta donde desaparecen las unidades para destacarse en conjunto. No se puede tocar una sinfonía con precisión si alguien disuena” [Anónimo 1927d]. Para el grupo, el teatro poseía “una función noble” y para alcanzarla era necesario diferenciarse absolutamente del teatro comercial en el cual no había solidaridad interpretativa y fundar un teatro de vanguardia, “libre de toda traba dogmática y de toda sujeción comercial” [Anónimo 1927d].

De inmediato, la agrupación lanzó el primer manifiesto de este novedoso emprendimiento que deseaba irrumpir en la escena local, exponiendo de manera explícita que su faro a seguir era el teatro ruso, considerado como la máxima expresión teatral contemporánea. Y continúa:

⁵ Según Beatriz Trastoy, la idea de independencia remite casi de manera exclusiva a posiciones ideológicas que se traducen tanto en la responsabilidad de autofinanciación y libre determinación asumida frente a las exigencias empresariales, al mercantilismo de la escena comercial y a las imposiciones en las salas oficiales, como al compromiso ético y estético con que asumían el quehacer teatral [480]. Una primera reconstrucción del Teatro Libre ha sido realizada por Candiano y Peralta [191-201].

los que suscriben esta declaración, dan por constituida la agrupación Teatro Libre, cuyos fines inmediatos serán: a) Utilizar el concurso de un grupo de escritores, pintores e intérpretes que aspiren a la formación de un nuevo teatro, y a quienes les preocupen más los intereses artísticos que los inmediatos; b) Celebrar periódicamente representaciones teatrales, o temporadas estables cuando lo permitan sus recursos, con obras, intérpretes y material escénico de los que se adhieran a los fines del Teatro Libre, incluyendo las obras extranjeras que caractericen un movimiento renovador; c) Proceder de inmediato a una agitación previa, utilizando la tribuna pública para divulgar los principios y propósitos de Teatro Libre; d) Declarar órgano oficial de la agrupación a la revista CLARIDAD [Teatro Libre].

A su vez, en una entrevista posterior, reproducida en las páginas de *Claridad*, Palazzolo se explayaba al sostener que:

A nosotros más que la obrita “bien escrita”, nos interesará la obra que se proponga crear, renovar, hallar nuevas formas de expresión. Al teatro vacuo, superficial y declamatorio, preferimos el teatro que sugiera. Arte de representación. Queremos hacer del espectáculo una unidad perfecta entre la obra, el intérprete y la escenografía. Con ello pretendemos apartarnos en absoluto de lo habitual y rutinario. Y sin clasificarnos en tal o cual escuela, queremos lograr todos los matices, utilizar todos los elementos propicios a nuestro fin, creando nuestra propia experiencia [...] queremos realizar un movimiento de avanzada, en donde todo se caracteriza por el retroceso. En este sentido

pretendemos provocar, indiscutiblemente, un movimiento de vanguardia [Anónimo 1927e]⁶.

Si bien la propuesta principal era, como lo manifiesta Palazzolo, la de revolucionar las formas sin encasillarse en una escuela o tendencia para dar lugar a una creación local, el hecho de elegir como referente a la vanguardia rusa implicaba una toma de posición, pues se constituía como la prueba de un posible cambio cultural y social en que el teatro era visto como uno de los medios más efectivos para revolucionar las conciencias. Asimismo, como ha señalado Roberto Pittaluga, las experiencias culturales y el lugar novedoso de un arte vinculado a temas revolucionarios se constituyeron como “un elemento activo de la propia revolución, una potencia de cambio” que tuvo sus efectos de lectura en Argentina [310]. En el contexto de la Rusia de los soviets surgieron una infinidad de propuestas muy innovadoras que buscaban la emancipación de los diferentes órdenes de la vida a través de la articulación entre arte y vida. A pesar de las profundas divergencias que existieron entre las diversas agrupaciones culturales, como, por ejemplo, el *Proletkult* y el Frente de Izquierda de las Artes, se partía de la idea de que el arte debía formar parte de la vida cotidiana y de la construcción colectiva en una sociedad socialista [Fitzpatrick: 136-190]. En los primeros años de la revolución las búsquedas de un nuevo teatro se tradujeron en un laboratorio de ideas y experimentaciones, ligadas a una reelaboración de los lenguajes previos de la vanguardia como el simbolismo, el cubofuturismo, el rayonismo, el suprematismo y la distinción del lenguaje del constructivismo [Fer: 91-174;

⁶ A los cuatro meses de su formación, Teatro Libre logra publicar una revista autónoma gracias a los aportes materiales de algunos colaboradores. Allí, se especificaba que el núcleo central y directivo de Teatro Libre estaba constituido por Octavio Palazzolo como director artístico; Leónidas Barletta, secretario; Guillermo Facio Hebequer, tesorero, y Elías Castelnuovo, Abraham Vigo, Álvaro Yunque y Héctor Ugazio como vocales. Asimismo, informaban que el grupo de los pintores se había acrecentado gracias a la incorporación de Andrés Martini [Anónimo 1927f].

Bowl: 219-233]. Los primeros signos de transformación se tradujeron en diversos ensayos escenográficos que intentaban alejarse de la idea de un escenario como una mera decoración, es decir, como una prolongación de un cuadro enmarcado, hacia un complejo volumétrico y arquitectónico.

En el ámbito local, una de las primeras apuestas del Teatro Libre radicó precisamente en la confección de escenografías de tendencia cubofuturista, a cargo de Vigo, y de los trajes realizados sobre la base de los modelos de Facio Hebequer, quien también estuvo a cargo de la iluminación. A juicio de los animadores del Teatro Libre, era necesario reemplazar los decorados costumbristas, caracterizados por el abigarramiento espacial del grotesco, por nuevas escenografías sintéticas y móviles [Monteagudo: 125]⁷. Prueba de ello son los bocetos escenográficos y de indumentaria realizados por Vigo, que han quedado como huellas de la proyección imaginada para la renovación teatral⁸. En la mayoría de los bocetos, la síntesis y la abstracción se imponen como dos elementos constitutivos de sus escenografías, complementados por un tercer elemento de suma relevancia: la iluminación. En un boceto de esos años, puede observarse una escenografía construida por la convergencia de planos y volúmenes irregulares, exaltados por una iluminación cálida que contrasta con el fondo negro como

⁷ En rigor, el distanciamiento de la supremacía de la imitación y el rechazo del ilusionismo y de la representación que desde el Renacimiento había predominado en el arte occidental fue el hecho más significativo que trajeron consigo los movimientos de vanguardia [Paz: 18].

⁸ *Abraham Regino Vigo: 1893-1957*, tomo II, s/d. Carpeta de recorte compilada por su hijo Ariel Vigo, disponible en el CeDInCI. Ariel ha señalado que por esos años su padre había presentado una carpeta con abundantes bocetos a solicitud del Teatro Colón, como propuesta para que fueran utilizados en variadas obras teatrales y óperas. La carpeta, según el hijo, nunca pudo recuperarse; no obstante, pudo conservar los borradores previos. A su vez, una serie de bocetos de Vigo forman parte del patrimonio del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, los cuales fueron expuestos en enero-febrero de 2016 bajo el título "Abraham Vigo. Escenografías". Algunas de esas escenografías pueden consultarse en: <<http://www.buenosaires.gob.ar/museosivori/exposiciones/abraham-vigo-escenografias>>

un claro gesto renovador respecto de los bocetos de escenografías teatrales que se hacían por entonces⁹.

En relación con el vestuario, solo ha quedado registro de los diseños preparados por Vigo, en los cuales es innegable la influencia del teatro europeo de vanguardia. Basta con observar algunos diseños para advertir una semejanza con una de las exponentes del futurismo ruso: Alexandra Exter. Conocida por el trabajo realizado con Alexander Tairov, hacia 1921 Exter se había incorporado al grupo constructivista junto con Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova, Lyubov Popova, y en 1924 fue elogiada por los diseños realizados para la película *Aelita: Reina de Marte*, de Yacov Protazanov. No sería extraño conjeturar que los diseños de Vigo podrían haber sido estimulados por el vestuario de algunos de los personajes de aquel film, los cuales guardan una gran similitud en comparación con los bocetos encontrados, en donde también predominan las formas geométricas y las diagonales con el objetivo de imprimir un mayor dinamismo en las escenas¹⁰.

Sin embargo, esta efervescencia creativa y experimental no logró materializarse en el marco del Teatro Libre, y el 25 de junio de 1928 se anunciaba, en las páginas de *Izquierda: Suplemento semanal de El Telégrafo*, que el Teatro Libre pasaba

⁹ Cabe añadir que, ante la emergencia del Teatro Libre, una nota publicada en *Claridad* reseñaba con precisión los principales aspectos que debían ser renovados en las futuras puestas escenográficas, entre los cuales, la iluminación era destacada pues: “La luz es un elemento de emoción. Por sí sola determina un estado de ánimo o lo varía. La luz posee un espíritu como todas las cosas. Una luz verde le infunde al rostro un aspecto cadavérico. Una luz roja llena el proscenio de alegría o de lujuria. La luz debe seguir las mismas gradaciones del drama. El carácter de una obra debe ser el mismo carácter de las luces. Sin luz no hay drama” [Anónimo 1927g]. Al año siguiente la revista seguía fomentando este tipo de innovaciones a partir de la difusión de emprendimientos que ya habían demostrado una posible relación entre transformación y éxito, como –por ejemplo– la experiencia del Teatro del Arte, llevado a cabo por Stanislavsky, Meyerhold y el teatro post revolucionario impulsado por el comisario de instrucción pública Lunacharsky [Linás Vilanova].

¹⁰ En una nota publicada en la revista *Martín Fierro* dedicada al cine se comentaba que *El acorazado Potemkin*, *Aelita* y *La Madre* eran las obras más notables del cine ruso [Moussinac 1927]. Asimismo, otros artículos publicados previamente y vinculados al colectivo de *Claridad*, habían destacado la labor de Exter [Romoff].

a denominarse Teatro Experimental de Arte (TEA). Esta nueva fase, motivada por la partida de Palazzolo, se cristaliza en las páginas del suplemento semanal y cultural de aquel diario, no abordado hasta este momento.

***Izquierda* y la experiencia de TEA: una nueva apuesta de teatro experimental**

Cuando Leónidas Barletta se desvinculó de la revista de Zamora decidió junto con otros intelectuales —Julio R. Barcos, Juan Lazarte, Elías Castelnuovo, Facio Hebequer, Luis Di Filippo y Abraham Vigo— crear un nuevo espacio de divulgación cultural y política¹¹. Así, surgió una nueva publicación el 24 de noviembre de 1927, titulada *Izquierda*, la cual, como han señalado Leonardo Candiano y Lucas Peralta, posee similares características respecto de su antecesora *Claridad*, aunque también presenta notorias diferencias, sobre todo, con respecto a su distanciamiento con el Partido Socialista y su fundación como un “naciente movimiento de intelectuales izquierdistas” [136]. Si bien esta revista no pudo sostener una regularidad y dejó de salir al poco tiempo por problemas financieros, rápidamente retomó su labor en una nueva etapa en la cual apareció como suplemento semanal del diario *El Telégrafo* que anunciaba: “Por primera vez en el país, una revista de intelectuales aparece en un diario” [Anónimo

¹¹ Como ha señalado Liliana Cattáneo, el alejamiento de Barletta marcó el inicio de la dispersión del grupo de Boedo [171]. En noviembre de 1927 la revista *Claridad* dejaba constancia de que “se ha retirado de CLARIDAD, Leónidas Barletta, quien durante dos años ha sido un activo colaborador. Son absolutamente falsos los motivos que aduce Barletta en las publicaciones que sobre su retiro de CLARIDAD ha hecho” [Anónimo 1927h]. Los motivos a los que refiere *Claridad* son las acusaciones que Barletta publicó el 24 de octubre en *El Telégrafo*, en donde declaraba que se retiraba de *Claridad* porque se había convertido en una revista cercana al Partido Socialista Argentino y que, por lo tanto, ya no era una tribuna de izquierda. Este argumento de Barletta le valió una dura respuesta de Edmundo Barthelemy [1927], en la cual deja entrever que el problema real fue el querer disputar la dirección de la revista.

1928a]¹². Así, la publicación surgía alrededor de diferentes intereses; por un lado, el de los intelectuales que procuraban intervenir en los asuntos de actualidad, comentar los sucesos políticos, sociales, literarios, artísticos y educacionales y, por el otro, el del propio diario, que buscaba formar parte del periodismo moderno al incorporar un suplemento cultural todos los lunes. Los principales colaboradores, además de los mencionados para la primera etapa, fueron Ricardo Passano, Gustavo Riccio, Álvaro Yunque, Marcos Fingerit, Adolfo Bellocq, Gustavo Cochet, entre otros.

Esta nueva etapa de *Izquierda* que se declaraba, tal como lo indicaba su subtítulo, como la “Tribuna de los Escritores Libres y Órgano Oficial de TEA” a partir del 23 de julio de 1928, se caracterizó por la apuesta a una nueva propuesta teatral. Después de manifiestos y la creación de ciertas expectativas se estrenó, el 20 de julio en el teatro Ideal, la obra *En nombre de Cristo*, de Elías Castelnuovo, con la colaboración de la compañía de la actriz Angelina Pagano. En una de sus notas, con el propósito de justificar el tiempo transcurrido desde la constitución del Teatro Libre hasta esa fecha, era elogiado el arduo trabajo realizado por el grupo, en especial el de Facio Hebequer y Vigo como encargados de la puesta escenográfica¹³.

¹² Cabe señalar que en la misma nota *El Telégrafo* aclaraba que era un suplemento independiente de la línea editorial del diario. Así, el suplemento comenzó a salir los días lunes, desde el 25 de junio de 1928 hasta el 3 de diciembre del mismo año. Fueron publicados veinticuatro números en total y la continuidad respecto de la *Izquierda* de 1927 se puede constatar por medio de la materialidad de las mismas: su idéntica denominación, la tipografía y la similitud en sus secciones, aunque en su segunda etapa modificó su tamaño (38 x 55 cm) y se vio reducida a una o dos páginas al publicarse como parte de un diario. *El Telégrafo* comenzó a publicarse en 1921 y, por lo que se ha visto en el período estudiado, podría caracterizarse como un periódico antiimperialista y antifascista. A juzgar por la biografía que Raúl Larra le dedicara a Leónidas Barletta, Castelnuovo fue linotipista de dicho diario, motivo que situaría al escritor uruguayo como el posible nexa para llevar adelante el proyecto de *Izquierda* como suplemento semanal [Larra: 52].

¹³ Se detallaba en la nota el trabajo llevado a cabo en “la confección de más de cincuenta trajes fantásticos, que cortaron y cosieron las amigas de TEA; la construcción de más de veinte piezas sólidas de muebles especiales y la pintura de los tres actos de la escena. Los trajes fueron

Claridad dedicó unas líneas al evento, al que presentó como la primera ejecución de arte teatral experimental en la Argentina y, por ende, como el inicio de una renovación de la escena local [Anónimo 1928d]. Sin embargo, el informe de la nueva agrupación publicado en su órgano oficial, *Izquierda*, expresaba su disgusto respecto de la desconsideración proveniente de un sector de la crítica. Salvo los comentarios de algunos diarios como *La Nación*, *Última Hora* y *La Vanguardia*, el resto de la prensa periódica habría dado una visión negativa de la obra. De acuerdo con el informe, el motivo principal de las críticas radicaba en la “resistencia tenaz” que se producía en el ambiente artístico frente a cualquier iniciativa que se adelantara a su tiempo [TEA: 5]¹⁴.

La reprobación hacia la crítica de arte fue un tópico recurrente en las revistas culturales de los años veinte que redundó en la “crítica de la crítica”. En esta ocasión fueron cuestionados los críticos de la prensa oficial por legitimar el estado actual del teatro nacional¹⁵. Con el objetivo de irrumpir en el campo cultural con una propuesta novedosa, el autor del mencionado informe de TEA recurría a la estrategia argumentativa basada en el enfrentamiento de dos fuerzas en pugna, pues según el autor “todo movimiento de renovación artística o social, produce, naturalmente, un movimiento de reacción. Atrás de

pintados por el pintor Guillermo Facio Hebequer, los muebles y decorados, los proyectó, construyó y pintó el notable artista Abraham Vigo” [Anónimo 1928b]. Cabe señalar que las escenografías habían sido publicadas en la etapa previa de *Izquierda* [Anónimo 1928c: 48-49].

¹⁴ En una carta de Castelnuovo dirigida al dramaturgo Francisco Defilippis, en setiembre de 1927, el escritor señalaba la incompreensión de la crítica ante el estreno de una obra renovadora de Defilippis (*María la tonta*). Jorge Dubatti reproduce dicha carta como testimonio del choque entre “lo viejo” y lo “nuevo” y el espacio de polémica abierto en la década del veinte, así como las dificultades de recepción que padecieron los primeros modernizadores del periodo; la distancia estética entre los espectadores y la “vanguardia”, etc. [91].

¹⁵ Por aquel entonces, Roberto Arlt escribía en una de sus aguafuertes porteñas: “Esta es una ciudad en cuyos teatros, al terminarse el primer acto de cualquier estreno, salen los críticos al vestíbulo y se dicen los unos a los otros: —¿Ha visto qué bodrio? Realmente no podía pedirse obra peor. Al día siguiente, todos los periódicos donde escriben esos solemnes alacranes, salen dándole truculentos bombos al ‘bodrio’” [66-67].

Lenin aparece siempre Mussolini” [5]. En efecto, para TEA sobaban los ejemplos a lo largo de la historia que avalaban dicha afirmación, entre los cuales mencionaba desde los silbidos y apedreadas recibidas por Wagner al querer introducir un sentido nuevo del arte y de la belleza, hasta los enconos despertados por los futuristas en Italia. Por supuesto que no deja de llamar la atención este último ejemplo dada la adhesión de estos artistas al fascismo italiano.

No obstante esta observación, el informe devenido en réplica se sostiene en la construcción de una dicotomía entre un “ellos”, los reaccionarios, asociados en el informe con Mussolini, que quieren sostener el teatro nacional, y un “nosotros”, ligado a los representantes de la renovación artística local y vinculados a los planteos de la izquierda bolchevique. En un gesto claramente vanguardista declaraban: “Nosotros venimos a perturbar el orden preestablecido en el teatro”, motivo que explicaría, desde su punto de vista, la recepción negativa y el rechazo de algunos críticos [que por la propia naturaleza conservadora debían defender un “teatro podrido” frente a cualquier propuesta radical¹⁶. Por último, se añadía que, al ser una obra revolucionaria por su forma y contenido, era comprensible la reacción asumida por “una prensa pagada por los mercachifles y leída por los conservadores, ¿Acaso la burguesía es tan zonza que va a

¹⁶ Como contraparte del teatro comercial de su época, TEA declaraba: “Sostenemos y probamos la necesidad de revisar los viejos valores que concurren a determinar el espectáculo. Reclamamos la evolución de todos los elementos. Desde el escenógrafo, pasando por el autor y el cómico, hasta llegar al maquinista. Hemos remozado el fondo y la estructura del texto escénico. Los decorados los trajes. Los muebles la iluminación. Hemos introducido la dirección de conjunto [...]. Nos proponemos ahora trastornar la crítica. Porque si una producción excepcional exige actores excepcionales, también exige críticos de excepción [...]. A fuerza de repetir las mismas guarangadas y cursilerías escénicas y de utilizar siempre los mismos procedimientos anodinos y las mismas decoraciones arcaicas, los críticos y los autores llegaron a la conclusión de que el teatro no era el teatro, sino el sainete. Los escenógrafos también creyeron que los jardines eran jardines a cordel que ellos pintaban. Esos jardines relamidos que aparecen en un drama o en una comedia donde sea necesaria la concurrencia de un jardín [TEA: 5].

mantener una publicación que aplauda a sus detractores? [...] Lo que desea la prensa burguesa es eliminar las ideas revolucionarias para favorecer las conservadoras” [5].

A juicio del escritor de la nota, que exaltaba la importancia de la ideología detrás de toda producción artística y de su recepción, la crítica teatral de la prensa burguesa y conservadora no comprendía esta nueva apuesta, pues encontraba en ella un escenario totalmente ajeno a lo establecido; en palabras del autor del informe: “una tragedia excepcional que hacía parar los pelos de punta”. Esta adscripción de la obra de Castelnuovo a la tragedia viene a reforzar la idea de que el sainete era la forma más vulgar de la literatura escénica, mientras que la tragedia representaría la forma más elevada y la expresión máxima del lenguaje escénico.

Ciertamente, a diferencia de la mayoría de las apuestas teatrales de la calle Corrientes —que privilegiaban la humorada y el costumbrismo como medio más eficaz para atraer al público—, *En nombre de Cristo* era una tragedia en tres actos que constituía un fuerte alegato en contra de la guerra y que, además, asumía el desafío de presentarla con una puesta escenográfica innovadora que tenía por objetivo realzar un mensaje que distaba de ser transmitido por medio del tratamiento clásico de los dramas fundados en extensas declamaciones. En palabras de José Viadiu, el objetivo se había cumplido en tanto la obra rebosaba de “emoción concentrada y pura” [1928: 5]. Esa emoción, según este crítico, era lograda a través de la interpretación original de sus personajes, apreciada principalmente en el personaje de “la madre” —la *mater dolorosa*—, símbolo del sufrimiento y de la vida en contraposición al personaje de la muerte, en donde prevalecían locuciones lacónicas: “El léxico es rápido, nervioso, decisivo. Nada de placidez, ni acomodamientos. Los adornos retóricos no pueden encubrir la falta de nervios ni la carencia de ideas. Lo

que piensan y lo que sienten los personajes de 'En nombre de Cristo' lo expresan de una manera cortante y precisa. A veces, dicen más con el ademán el gesto o el movimiento de los ojos que con la palabra" [5]. En la obra de Castelnuovo no existen personajes como el héroe o la heroína, sino la loca, el mutilado, el muerto, y el argumento no permitía predecir el final. Asimismo, señala Viadiu: "Cada una de las creaciones de 'En nombre de Cristo' invitan y obligan a que el espectador complete para sí lo que se presiente dando lugar a que la imaginación esté en contante tensión tratando de adivinar el sentido que el autor coloca en lo íntimo de sus personajes" [5].

En correspondencia con estas proposiciones, para TEA el público dejaba de ser visto como un mero receptor de información para dar paso a un espectador activo, sensible de completar los sentidos de la propuesta dramática. En efecto, como ha señalado Adriana Rodríguez Pérsico, la poética de Castelnuovo en las obras *Ánimas benditas*, *En nombre de Cristo* y *Los señalados*, está relacionada con los modelos expresionistas y simbolistas, puesto que el autor "elige el artificio contra la naturaleza, trabaja con personajes genéricos, apuesta a la desrealización de tiempos y espacios que busca esfumar referencias directas y opacar la alusión realista" [18]. En sentido análogo, para TEA era central enfatizar las novedades de los elementos visuales como un aspecto equiparable a la importancia del texto y sus interpretaciones.

Todas estas características intentaban conjugarse en una sola escena, con el propósito de materializar una pieza revolucionaria por su contenido y por su forma. Sin embargo, la percepción del crítico anónimo de *La Prensa* no fue la misma y, aunque no esté expresado de modo explícito, probablemente el "informe-réplica" de TEA habría estado motivado por dicha crítica. El 29 de julio de 1928 la sección teatral del mencionado diario sostenía que la obra de Castelnuovo no representaba a ningún movimiento de vanguardia en tanto prevalecía un

carácter imitativo del modelo ruso, pues “ruso es el ambiente evocado; rusas las alusiones y referencias; rusa la ‘manera’”; más específicamente, añadía que era una copia de la obra *Interior*, de Maurice Maeterlinck [Anónimo 1928e]. A ello agregaba que cuando a los artistas jóvenes “el genio no les da pujanza de su individualidad absoluta, tienen por fuerza ser el producto de alguien”. Salvo los “hermosos decorados futuristas” de Vigo, para el autor de la nota el resto de los recursos utilizados eran “viejos”, motivo por el cual concluía: “Mezcla de realismo crudo y de intimismo de segunda mano, ‘En nombre de Cristo’ jamás pudo haber sido considerada como una obra de vanguardia, si no fuera por los decorados y los manifiestos del Teatro Experimental de Arte”.

En este punto es llamativo y es importante advertir que algunos de los comentarios expresados por el crítico de *La Prensa* son muy similares a los argumentos utilizados por uno de los más destacados integrantes de TEA, Facio Hebequer, en sus columnas dedicadas a las “Artes Plásticas” en *Izquierda y Claridad*, pues, allí, atacó con recurrencia a la “vanguardia pictórica” acusada de falta de originalidad y carácter imitativo. Es así como paradójicamente sus críticas al concepto “vanguardia” concentraron gran parte de sus reseñas de los años veinte. No obstante, a diferencia de las vanguardias históricas, como ha señalado Diana Wechsler, la primera vanguardia plástica en Argentina no se caracterizó por hacer de la provocación su rasgo dominante. Lo que buscó, más allá del plano discursivo, fue ingresar a los espacios instituidos mediante distintas estrategias para diferenciarse y, a la vez, ser aceptada [150]. Esta particularidad era uno de los rasgos que con mayor énfasis impugnó Facio Hebequer, y que fue explicitado en el título de una de sus notas: “Filosofía pictórica: Un pretendido movimiento revolucionario que termina prendido a las ubres oficiales”. El subtítulo del texto muestra desde el inicio del artículo la provocación y la ironía que

caracterizaron a la escritura de Facio Hebequer y, sobre todo, marca una contradicción en el carácter de un movimiento que se asumía como revolucionario en el plano estético, y al que presentaba de la siguiente manera:

Como movimiento pictórico, el vanguardismo se concretó a revolucionar exclusivamente el procedimiento, si cabe llamar revolución al desbarajuste técnico en que se debate. En este sentido, no creó nada como no sea la descentralización del arte y el encanallamiento de una disciplina consagrada y respetable. Un arte que no se basa en una nueva manera de sentir las cosas, en una nueva comprensión de la vida o en la compulsación de nuevas aspiraciones humanas y que persigue tan sólo una nueva manera de fabricar cuadros, tenía, irremisiblemente, que terminar como está terminando. Faltos de capacidad para interpretar la vida, se lanzaron a interpretar las obras viejas que dormían hasta no hace mucho en la paz de los museos. Les pusieron un traje nuevo a los cuadros antiguos [1929].

Entendida así, “la vanguardia” fue desdeñada por Facio Hebequer pues, a su modo de ver, representaba un movimiento artístico que evadía las relaciones entre arte y vida, arte y sociedad y que, en consecuencia, obstaculizaba el desarrollo del campo cultural porteño. Sin embargo, este mismo concepto fue apropiado y resignificado en el marco de TEA y, en este sentido, debe comprenderse la referencia específica al “vanguardismo pictórico” como el que “careció de seriedad” y “no vimos en él nunca nada de lo que el término vanguardismo entraña” [Facio Hebequer 1928: 6], diferente a lo que proponía el colectivo de *Izquierda* en materia teatral. A su vez, estas “tensiones” expresadas por Facio (el colectivo de *Izquierda*) entre la aceptación del término vanguardia para el ámbito teatral en contraste con las artes plásticas podría

interpretarse en relación con las expectativas sobre las diferentes disciplinas: una postura más rígida sobre la plástica, portadora de un alto grado de codificación en la representación y en las fórmulas de su realización, y una mayor libertad en otros planos como la escenografía y los vestuarios, en cuanto no existiría un “canon de izquierda local” que rigiera estas producciones. De este modo puede observarse una notoria divergencia en las páginas de *Izquierda* entre, por un lado, la celebración de los decorados sintéticos impulsados por TEA y, por el otro, el predominio de una gráfica realista que ilustra las páginas de la revista por medio de las litografías de José Arato, Gustavo Cochet, Adolfo Bellocq y el mismo Facio Hebequer.

Asimismo, es innegable la admiración de TEA hacia los autores rusos vinculados al realismo decimonónico como, por ejemplo, Chéjov, Tolstói o Andreiev y no con escritores de avanzada como Vladimir Maiakovski, quien junto con Vsévolov Meyerhold revolucionó el teatro en los primeros años que siguieron a la revolución [Hesse: 141-150]. De hecho, Castelnuovo, en respuesta a las críticas recibidas luego del estreno de su obra, afirmaba: “no vamos a ocultar la admiración que nos inspiran los grandes escritores rusos, desde Nicolás Gogol hasta Máximo Gorki”, en tanto estos exponentes alcanzaron la profundidad de la literatura en base a una función social [1928: 5]. En este sentido, se comprende la celebración que desde las páginas de *Claridad* se hacía a la traducción al castellano de *El Teatro del Pueblo*, que reunía una serie de escritos de Romain Rolland en los cuales sostenía que la denuncia de temas universales como la guerra era una tarea fundamental del teatro [Yunque 1928]. Educar al “pueblo” por medio de la experiencia teatral se presentaba como una alternativa superadora respecto de la pedagogía formal. Tomando distancia de las llamadas vanguardias, la concepción teatral de Rolland no estaba tan atenta a los diseños

escenográficos, pues para él “lo nuevo” residía en llegar a las masas a través de las ideas y de los sentimientos.

Al parecer, la propuesta de TEA intentaba conjugar el teatro de vanguardia con concepciones pedagógicas similares a las formuladas por Rolland, en otras palabras, un teatro experimental en sus formas (escenografías, decorados, iluminación, etc.) con un teatro que transmitiera contenidos universales desde una posición moral. De esta manera, la anarquista Juana Rouco Buela, una simpatizante del emprendimiento de TEA, señalaba con énfasis este segundo aspecto al concluir en relación con la obra de Castelnovo: “Obras como esa, impregnadas de un humanismo y de un realismo tan grandes, debían llevarse a menudo a escena para inculcar así en los pueblos, ebrios de un falso patriotismo, los indisolubles lazos de amor y fraternidad” [6].

Más allá de las proyecciones deseadas por TEA a partir de las renovaciones vanguardistas europeas y de las nuevas propuestas de *El Teatro del Pueblo* de Rolland, estas no llegaron a realizarse pues, a pesar del éxito aclamado por *Izquierda* y la reproducción de críticas teatrales que le auguraban un lugar importante en el campo cultural, la agrupación dejó de funcionar. El día 3 de diciembre de 1928, la revista deja de ser publicada por *El Telégrafo* sin ofrecer ninguna explicación. Lo último que ha quedado registrado de la experiencia de TEA es el anuncio de la próxima obra de Castelnovo, que sería publicada por intermedio de la editorial El Inca y que estaría constituida por tres obras teatrales: *Ánimas benditas*, *En nombre de Cristo* y la inédita *Los señalados*, con las correspondientes decoraciones ejecutadas por Vigo. Esta rápida finalización de la experiencia de TEA pone en evidencia la distancia entre la propaganda y las menciones autorreferenciales en *Izquierda* y su inscripción concreta en la trama cultural porteña de ese entonces. A juzgar por lo efímero de la experiencia de TEA, el impacto de estas innovaciones

parece ser mucho menos concreto que lo declamado por la revista.

Consideraciones finales

La recuperación y el análisis de dos proyectos teatrales independientes del Buenos Aires de entreguerras a través de un conjunto de revistas culturales de izquierda, principalmente, *Claridad* e *Izquierda*, ha demostrado, en primer lugar, la potencialidad que ofrece el abordaje de las revistas culturales como un soporte privilegiado y un camino fértil para analizar, desde un período determinado de la cultura y de la política, hasta los diversos posicionamientos intelectuales y debates estético-políticos, entre tantos otros temas.

En segundo lugar, el seguimiento específico de dos casos como el del Teatro Libre y el Teatro Experimental de Arte no solo permitió reconstruir una parte de una red de publicaciones de izquierda de la década de 1920, sino también recuperar una revista como *Izquierda*, que apareció al interior de un periódico, *El Telégrafo*, y que es escasamente conocida, sobre todo, porque no ha quedado ninguna colección en casi ningún repositorio documental. De aquí, se explica que la experiencia del Teatro Experimental de Arte, más allá de algunas menciones, no haya sido abordada hasta el momento.

Asimismo, en tercer lugar, el abordaje de estas revistas ha posibilitado introducir y analizar algunos temas y problemas específicos como el impacto de las vanguardias rusas a partir de la circulación y traducción de notas en las publicaciones abordadas que posibilitan, a la vez, estudiar, por un lado, los debates sobre las novedades provenientes de otras latitudes y las reelaboraciones en el ámbito local por medio de dos experiencias concretas y, por el otro, la emergencia de ciertas polémicas y tensiones estética e ideológicas observadas por

medio del seguimiento de prácticas concretas como el caso del Teatro Libre y TEA; una experiencia impulsada desde un sector de la izquierda porteña que propuso una renovación teatral en respuesta y oposición al teatro comercial*.

Bibliografía

- ANÓNIMO. 1927a. "Encuesta a una encuesta de teatro". *Claridad: Tribuna del pensamiento izquierdista*, VI, 130: s.p.
- . 1927b. "Noticia". *Claridad*, VI, 131: s.p.
- . 1927c. "Algo más sobre teatro". *Claridad*, VI, 131: s.p.
- . 1927d. "La constitución del Teatro Libre". *Claridad*, VI, 133: s.p.
- . 1927e. "Lo que hará Teatro Libre". *Claridad*, VI, 139: s.p.
- . 1927f. "Como y porque nació Teatro Libre". *Teatro libre: Publicación mensual*, I, 1: s.p.
- . 1927g. "Introducción al teatro de vanguardia". *Claridad*, VI, 134: s.p.
- . 1927h. "Aquí no ha pasado nada...". *Claridad*, VI, 146: s.p.
- . 1928a. "Por primera vez en el país, una revista de intelectuales aparece en un diario". *El Telégrafo*, VIII, 2543, 24 jun.: 3.
- . 1928b. "Dramaturgia". *Izquierda*, 25 jun.: 5.
- . 1928c. "Decorados sintéticos". *Izquierda*, I, 3, 9 feb.: 48-49.
- . 1928d. "Bibliográficas". *Claridad*, VII, 164: s.p.
- . 1928e. "Ideal". *La Prensa*, 29 jul. Carpeta Abraham Vigo (CeDInCI).
- ARLT, ROBERTO. 2008. *Aguafuertes porteñas: Cultura y política*. Buenos Aires: Losada.
- BARBUSSE, HENRI. 1927. "Presente y porvenir. A los intelectuales (Especial para *Claridad*)". *Claridad*, VI, 130: s.p.
- BARTHELEMY, EDMUNDO. 1927. "Aclarando". *Claridad*, VI, 146: s.p.
- BAUR, SERGIO, coord. 2012. *Claridad: La vanguardia en lucha*. Buenos Aires: Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- BOWLT, JOHN. 2000. "Rusia. El constructivismo en el teatro". Paz, Marga, dir. *El teatro de los pintores en la Europa de las*

*Inicio de evaluación: 10may. 2016. Aceptación: 30 jun. 2016.

- vanguardias*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Aldeasa. 219-233.
- CANDIANO, LEONARDO; PERALTA, LUCAS. 2007. *Boedo: orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Buenos Aires: C.C.C. Floreal Gorini.
- CASTELNUOVO, ELÍAS. 1928. "Todavía no somos nada y ya tenemos miedo de parecernos a alguien". *Izquierda*, 13 ago.: 5.
- . 1929. *Teatro. Ánimas benditas. En nombre de Cristo. Los señalados*. Buenos Aires: El Inca.
- CATTÁNEO, LILIANA. 1997. "La revista Claridad: una tribuna latinoamericana de la izquierda argentina". *Historia de revistas argentinas*. Buenos Aires: A.A.E.R. II, 169-196.
- DUBATTI, JORGE. 1997. "Modernización teatral y crítica en la década del veinte: Una carta de Elías Castelnuovo a Francisco Defilippis". *Arte y recepción: VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA. 85-92
- FACIO HEBEQUER, GUILLERMO. 1928. "Consideraciones acerca de la pintura llamada de vanguardia". *Izquierda*, 17 set.: 6.
- . 1929. "Filosofía pictórica. Un pretendido movimiento revolucionario que termina prendido a las ubres oficiales". *Claridad*, VIII, 193: s.p.
- FER, BRIONY. 1999. "El lenguaje constructivo". Fer, Briony; Batchelor, David; Wood, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Akal. 91-174
- FERREIRA DE CASSONE, FLORENCIA. 1998. *Claridad y el internacionalismo americano*. Buenos Aires: Claridad.
- FITZPATRICK, SHEILA. 1977. *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*. Madrid: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ VELASCO, CAROLINA. 2012. *Gente de teatro: Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HESSE, JOSÉ. 1971. *Breve historia del teatro soviético*. Madrid: Alianza.
- LARRA, RAÚL. 1978. *Leónidas Barletta: El hombre de la campana*. Buenos Aires: Ediciones Conducta.
- LLINÁS VILANOVA, M. 1928. "Stanislavsky y el Teatro de Arte de Moscú". *Claridad*, VII, 161: s.p.

- MONTEAGUDO, ANDRÉS. 2012. "El teatro de las tinieblas". Vitagliano, Miguel, comp. *Boedo: Políticas del realismo*. Buenos Aires: Título.
- MOUSSINAC, LEÓN. 1927. "Nacimiento del cine". *Martín Fierro*, 40: 328-329.
- PAZ, MARGA, dir. 2000. *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Aldeasa. 117-132.
- PELLETTIERI, OSVALDO, dir. 2002. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires; II. La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- PITTALUGA, ROBERTO. 2015. *Soviets en Buenos Aires: La izquierda de la Argentina ante la revolución en Rusia*. Buenos Aires: Prometeo.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, ADRIANA. 2014. "Estudio preliminar". Castelnuovo, Elías. *Larvas*. [1931]. (Los Raros, 45). Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional. 9-84.
- ROMOFF, SERGE. "El arte ruso" [traducción de J. Serra]. *Los Pensadores*, IV, 112: s.p.
- ROUCO BUELA, JUANA. 1928. "La voz de las madres contra el crimen de la guerra, en la tragedia de Castelnuovo". *Izquierda*, 13 ago.: 6.
- TEA. 1928. "Informe de TEA al finalizar su primera representación experimental: Comentarios alrededor de la tragedia de Castelnuovo". *Izquierda*: 5.
- TEATRO LIBRE. 1927. "Declaración". *Claridad*, VI, 133: s.p.
- TRASTOY, BEATRIZ. 2002. "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena Argentina". Gramuglio, María Teresa, dir. *El imperio realista*, Tomo VI de *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- VIADIU, JOSÉ. 1928. "Una tragedia excepcional", *Izquierda*, jul.: 5.
- VIGO, ARIEL, comp. *Abraham Regino Vigo: 1893-1957*, tomo II (Disponible en CeDInCI).
- WECHSLER, DIANA. 1998. "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas". Wechsler, Diana, coord. *Desde la otra vereda: Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero. 119-155.
- YUNQUE, ÁLVARO. 1927. "Nuestro teatro". *Claridad*, VI, 136: s.p.
- . 1928. "El teatro del pueblo". *Claridad*, VII, 161: s.p.

MISCELÁNEA

LAS NOVELAS DE MAURICIO WACQUEZ: UNA PROPUESTA DE LECTURA A PARTIR DE LA TEORIA ESCISIONISTA

*Novels of Mauricio Wacquez: A Proposal of Reading from
Theory Scissionist*

Claudia MOLINA JARA

U. de Concepción
clamolinaj@udec.cl

Resumen

Este artículo¹ propone una lectura de las novelas de Mauricio Wacquez a partir de la dimensión teórica propuesta por François Meyronnis en *L'Axe du Néant* (2000), específicamente, la aplicación del concepto de *escisión*.

Palabras claves: Nihilismo, espectáculo, literatura, Mauricio Wacquez, Escisionismo.

Abstract

This article aims to read the novels of Mauricio Wacquez from the theoretical dimension proposed by François Meyronnis in *L'Axe du Néant* (2000), specifically, the application concept of scionissm in his writing.

Keywords: Nihilism, entertainment, literature, Mauritius Wacquez, Scissionist.

¹ Este artículo forma parte de la tesis de Doctorado en Literatura Latinoamericana (Universidad de Concepción) "Mauricio Wacquez: Formas de (Dis)Continuidad en la Narrativa Chilena", financiada por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, Conicyt.

Nuestra propuesta de lectura plantea un análisis de las novelas de Mauricio Wacquez² desde la reflexión de François Meyronnis³ contenida en *L' Axe du Néant* (2000), cuyos planteamientos toman como punto de partida la situación actual de la literatura en una sociedad caracterizada por el espectáculo e inserta en un contexto mayor: el *Nihilismo Consumado*, situación que es transversal a todas las esferas de pensamiento y que comienza a ser percibida desde la década del 60.

Creemos que al leer las novelas de Wacquez, podemos descubrir elementos que permiten perfilarlo, en términos de Meyronnis, como uno de los primeros escritores *escisionistas*, es decir, como un escritor rupturista que se aleja del modelo canónico impuesto⁴.

² Mauricio Wacquez nació en Cunaco de Vélez, en la provincia de Colchagua (Chile), el 27 de noviembre de 1939 y murió, en Alcañiz, España, el 14 de setiembre del 2000. Ya en la época de estudiante, destacó en los talleres literarios de la Universidad de Chile, donde se tituló de Profesor de Filosofía en 1965. A los 24 años publicó su primer libro, una recopilación de cinco relatos, reunidos en el texto *Cinco y una ficciones* (1963); posteriormente publica la novela *Toda la luz del mediodía* (1965), el volumen de cuentos *Excesos* (1971) y las novelas *Paréntesis* (1975), *Frente a un hombre armado* (1981), *Ella o el sueño de nadie* (1983) y *Epifanía de la sombra* (2000).

³ François Meyronnis es un físico y escritor francés que junto Yannick Haenel, Frédéric Badré y Philippe Sollers son fundadores de la revista *Ligne de Risque* en 1997, la que es definida por sus integrantes como una “central de energía” que trabaja principalmente para reabrir la historia de la literatura teniendo en cuenta el nihilismo planetario cumplido.

⁴ Atendiendo a la dificultad de definir el término ‘canon’, dado los múltiples significados y matices que el concepto conlleva, recogemos la discusión que realiza el profesor Iván Carrasco, en su artículo, “Literatura chilena: canonización e identidades”, quien plantea respecto al término ‘canon’ lo siguiente: “Lo que reconocemos como ‘literatura’, desde una perspectiva lingüística, es una serie de textos válidos exclusivamente por rasgos verbales artísticos propios, ahistóricos, universales, o una función poética inmanente al lenguaje. Pero, desde una concepción semiótica de literatura como hecho textual determinado en una institución y un campo literario específicos, es un conjunto de textos con ciertas características formales, genéricas, estilísticas y temáticas, canonizados como literarios mediante procesos socioculturales de semiotización realizados en el marco de una institución literaria determinada en un momento histórico específico. Estos procesos de discriminación, selección y exclusión de textos tienen como uno de sus resultados la confección de las nóminas de autores y textos reconocidos como literatura oficial –o canónica– que se usan de modo preferente en la educación y la industria cultural y se desarrollan de modo específico en cada comunidad cultural” [Carrasco2005a].

Frente el Nihilismo Consumado: el *Escisionismo*

Frente a la situación planetaria, esto es, el Nihilismo Consumado⁵ y la mercantilización de las esferas sociales y culturales, planteamos que la postmodernidad debe entenderse como una ruptura estética, un cambio epistemológico, es decir, como la señal cultural de un nuevo estadio histórico.

Guy Debord, en *La sociedad del espectáculo*, planteó en la década del 60, la existencia de una sociedad que ha mercantilizado todas las esferas del pensamiento, dando paso a que la literatura sea considerada una mercancía, obligándola a adoptar un estilo que la transforma en información. En este contexto, resulta imposible sustraer a los escritores de una sociedad con estas características, donde “la finalidad no es nada, el desarrollo es todo” [12].

Aunque, estos planteamientos pudieran parecer extemporáneos, ellos se reactualizan a partir de la publicación de *La civilización del espectáculo* (2012), de Mario Vargas Llosa, que no solo es una forma de reformular la problemática de la cultura como espectáculo, sino también una manera de acercarnos a la reflexión desde Latinoamérica, dando cuenta de la metamorfosis del término ‘cultura’ al decir: “un mundo en el cual el primer lugar está ocupado por el entretenimiento y la

⁵ Entendemos el Nihilismo Consumado a partir del libro de Gianni Vattimo, *El fin de la Modernidad: Nihilismo y Hermenéutica en la cultura posmoderna* (1987). El nihilismo está en acción, ha traspasado todas las esferas del pensamiento, de modo que resulta imposible hacer un balance de él, no obstante: “se puede y se debe tratar de comprender en qué punto está, en qué nos incumbe y a cuáles decisiones y actitudes nos llama” [22]. De esta manera, plantea que la posición que debe adoptarse, tal como lo plantea Nietzsche, es la de aquel que comprendió que es su única *chance* u oportunidad, que puede implicar la única salida de esta situación planetaria estática y repetitiva. En tanto, la acepción propuesta por Heidegger postula que se está frente a un proceso donde al final, “ya no queda nada”. En otras palabras, ambas definiciones plantean que el nihilismo consumado es la situación final, donde ya NADA queda. Pero al ser nuestra última oportunidad: “nos llama a vivir una experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es también nuestra única posibilidad de libertad” [32].

frivolidad prolifera haciendo estragos en las mentes de las personas” (Vargas Llosa, 2012: 26).

Frédéric Badré, en *L’avenire de la littérature* (2003), realiza una reflexión del presente de la literatura francesa, aplicable a la literatura en general, en un contexto en que, según Vargas Llosa, la globalización ya no es una tendencia, sino una forma de vida más. Según Badré, la única oportunidad de traspasar la línea del nihilismo sería plantearse de manera extrema frente a él, es decir, partir desde cero como menciona Gianni Vattimo:

Mais il s’agit de repartir à Zéro, de TOUT reprendre, en tenant compte sérieusement du nihilisme planétaire. Tout reprend pour franchir la ligne du nihilisme. Ainsi l’avenir sera-t-il donné [122].

Badré expone que un libro posee un valor en sí mismo, por la fuerza del pensamiento que implica y la poética contenida en él. Así, para el autor, hacer literatura implica una dimensión subversiva, un acto que trasciende la línea del nihilismo, en palabras de Vattimo, una *chance* u oportunidad de soslayar dicha línea.

Es en este sentido que entendemos la obra de Mauricio Wacquez, como una forma incipiente de traspasar la línea impuesta por el nihilismo. Por ejemplo, en su ensayo *La cultura como seguridad* (1972), el escritor da cuenta del cambio que comienza a asumir la esfera cultural, intuyendo que este será nocivo y dará lugar a una nueva forma de entender al mundo:

Digámoslo de una vez: hemos nacido y vivido en un mundo crítico. En el momento en que tratamos de echar una mirada inteligente al mundo que nos rodeaba, nos encontramos con el panorama asombroso de vivir una vida absurda [6].

La postura adoptada por Wacquez adquiere significado al aplicar los planteamientos Meyronnis para quien pensar

significa luchar contra la imposibilidad de pensar, un acto de subversión, a partir del vacío que emerge como una *libertad salvaje*, que posibilita la creación, dando paso a un concepto acuñado por el mismo Meyronnis, esto es, el de *escisionista*, el que implica una persona que no teme salirse de lo establecido, que no admite comunidad, capaz de problematizar el circuito que rodea el pensamiento y que posibilita la invención de nuevas formas. El acto *escisionista* se define como un movimiento que permite salir de la comunidad esclavizada por los modelos imperantes, una forma concreta de traspasar la línea del nihilismo hacia “[l]à où est le danger crît aussi ce qui sauve” [60].

Un *escisionista*, según Meyronnis, toma una posición contraria u opuesta al modelo imperante, ubicándose en el eje de la *Nada*, desde donde escribe y hace al arte posible; dando paso a una escritura que surge como una salida a la situación actual: “*Toutes les littératures de tous les temps sont là, sur la table, comme elles ne l’ont jamais été à aucun moment de l’histoire*” [237].

Desde estos fundamentos teóricos, es que planteamos la lectura de las novelas de Mauricio Wacquez, ya que percibimos que en ellas se flanquea la barrera del nihilismo, a partir de una *escisión* que permite un desbloqueo que da paso a una nueva forma de expresar temas tabú, mediante un lenguaje formal, erudito, desprovisto de la carga comunicacional, que forma parte de la *sociedad del espectáculo*, en el que se guarda una reserva de energía, cuya liberación y puesta en movimiento generan la posibilidad de continuidad. De esta manera, tal como hemos planteado creemos que Wacquez encontró una salida, al adoptar una forma de escritura *escisionista*, en

términos de Meyronnis, respecto de su generación y las temáticas abordadas en ella⁶.

Mauricio Wacquez y su *escisión*

Los estudios literarios en América Latina son un tema largamente discutido, en un contexto que *a priori* resulta complejo para un escritor como Mauricio Wacquez, ya sea por el conservadurismo o por las circunstancias políticas que son un elemento fundamental en la época en la que se inscribe. Si bien en un principio, el escritor demostró una cercanía con las tendencias revolucionarias y socialistas del momento en que escribió: viajó a Cuba, publicó ahí el ensayo *La cultura como seguridad*⁷; no obstante, sus novelas y cuentos se alejan de los temas políticos-sociales y se acercan a temas íntimos, lo que a nuestro juicio es una forma de *escisión* con sus pares⁸.

Al respecto Wacquez es enfático al afirmar la no existencia de una generación o movimiento, argumentando que el “inventor” de esta es José Donoso:

El inventor de esta llamada Novísima Generación —la de los sesenta—, o su embaucador, fue José Donoso, que ayudó a publicar la primera novela de Juan Agustín

⁶ Gran parte de los autores de estas décadas, reconoce estar marcado por lecturas de escritores extranjeros, especialmente norteamericanos y narradores del *boom* literario latinoamericano. Dejando atrás la visión literaria de la Generación literaria de 1950, estos escritores se nutrieron de nuevas fuentes y emprendieron rumbo hacia la búsqueda de temas distintos, que reflejaran la preocupación tanto por el lenguaje, las técnicas textuales y por la situación colectiva del país y del mundo, para más detalles ver Donoso 1962.

⁷ Publicada en 1970 en Cuba, es reeditada en 1972 en la colección Escritos Breves, del Departamento de Filosofía de la Universidad de Chile.

⁸ En el artículo “Jornadas para la Novísima Generación”, de José Donoso, publicado en *Ercilla* (1962), se plantea la idea de “Las Jornadas del Cuento Chileno”, con las que se pretende hacer la publicación de una antología que reúna a una serie de escritores jóvenes (Antonio Skarmeta, Poli Délano, Carlos Ruíz Tagle, Cristian Hunneus, Juan Agustín Palazuelos, Carlos Morand, Andrés Pizarro, Antonio Avaria, Luis Domínguez, Mauricio Wacquez), que Donoso llama la “Novísima Generación”. La idea es descubrir y estimular su producción, otorgándole el carácter de “generación”, es decir, “comunidad de estilos y ambiciones y planteamientos” [Donoso: 12].

Palazuelos, *Según el orden del tiempo*. Como todo genio maligno, Donoso quiso arropar a su pupilo con una “generación” que le diera realce a su figura. Pero con lo deslenguado y vociferante que era Palazuelos, Donoso no necesitó ser animador cultural de los Novísimos porque él, Palazuelos, solito, se encargó de aventar que los cincuenteros eran unos analfabetos y que no habían leído a Marco Aurelio ni a Kant y desconocían la filosofía clásica. A Donoso le bastó publicar una crónica en la revista *Ercilla* en 1963, titulada “Jornadas para la novísima generación”, con el confesado propósito de fastidiar a sus colegas del cincuenta y sobre todo a Lafourcade que nos miraba con la curiosidad con que un entomólogo mira una pulga⁹ [2005].

En esta misma línea, Fernando Blanco (2005) considera la escritura de Wacquez como “de culto” a partir de la publicación de *Cinco y una ficciones* (1963). Blanco enfatiza que Wacquez fue acusado por los críticos de escribir sobre una “temática anormal e inmune a la situación política chilena”, que lidiaba con problemas universales ajenos a las preocupaciones sociales contingentes, como la deshumanización del espíritu o declaradamente inconvenientes, como la sexualidad “anómala” de sus personajes masculinos.

A la luz de estos antecedentes, creemos que Mauricio Wacquez busca y elabora una forma de abstraerse de las temáticas político-sociales, por medio de una narración interior que revela un conflicto personal e íntimo, es ahí donde percibimos una primera *escisión*.

⁹ “Intervención en el curso ‘Presente y futuro en la literatura hispanoamericana’ de la Universidad de Verano de Cooperación Internacional de la Universidad de las Islas Baleares, en Mallorca, 29 de agosto de 1996. Publicada en el diario *La Época*, 10 agosto 1997, Santiago de Chile y en la *Revista Romance Quarterly*, Volumen 48, n° 3, verano 2001, Washington” [Wacquez 2005].

Al respecto Meyronnis plantea que la crítica, en su incasable búsqueda de “la verdad”, del “único y verdadero” significado de los textos, realiza lecturas marcadamente morales o pedagógicas que responden a las necesidades del *marketing* editorial y de lo que este considera importante. Esta actitud ha hecho de la crítica un ejercicio que ignora el proceso creativo, lo que en el contexto de la literatura se manifiesta, en el advenimiento de una defensa, centrada en lo promocional, lo que pone a la literatura en una situación extrema que ignora lo que no se adscribe a la “temática de moda”, desestimándolo. Al contrastar este nuevo escenario con la prosa de Mauricio Wacquez, logramos entender que no haya existido un interés en leer sus libros y en hacer una crítica de tipo académica. De hecho, a lo largo de nuestra investigación, hemos podido advertir escasos trabajos críticos de corte académicos sobre sus textos, entre los que se destacan el de Francisco Robles, *Anatomía/Desaparición del cuerpo en Excesos, de Mauricio Wacquez* (2004) y el de Lorena Amaro Castro, *Wacquez y sus precursores: infancia, género y nación* (2014).

Lo anterior no provocó gran tribulación en él, ya que manifestó, en reiteradas ocasiones, que no se sentía parte de ningún movimiento o generación; además expresó de varias maneras el carácter individual y personal de sus textos: “Soy un escritor de minorías y nunca he aspirado a ser otro tipo de escritor. Reconozco que mi literatura es absolutamente minoritaria. Que le gusta a ciertos amigos y sigo diciendo que escribo para mis amigos” [cit. por Aguilera].

Al respecto, Jorge Edwards, amigo del escritor, plantea:

Ya está lejos de la seguridad narrativa de generaciones anteriores. [...] Hasta aquí incorpora el "exceso" intelectual y erótico de un mundo novelesco de un equilibrio bien logrado, que no recurre nunca, para citar un ejemplo, a los neologismos o a la incoherencia.

Esto se acentúa cuando se advierte que una parte importante de su obra es publicada fuera de Chile, excluyéndolo de instancias académicas, que el mismo considera extemporáneas, lo que queda de manifiesto en las menciones que se hacen a la Generación del 50 en la novela *Epifanía de una sombra*, la que denomina, irónicamente, como “Los Cincuenteros”:

La concurrencia se fue aplacando hasta que los murmullos se redujeron a sillas que se corrían, a carrasperas, a toses. Quedó entonces el ánimo en suspenso antes que el creador de los cincuenteros comenzará a hablar [2000: 373].

Al constatar el rechazo que siente hacia la generación anterior, se entiende por qué se excluye de instancias nacionales asociadas a la edición y/o difusión. Podemos comprender que su opción de publicar afuera, en editoriales, tales como Bruguera, Tusquets, entre otras, le permite moverse funcionalmente, ya que sus textos son leídos y valorados desde lo estético, no desde la tradición literaria o desde el contexto político.

Tal como hemos planteado, para Meyronnis el *escisionismo* implica un corte profundo que involucra un giro que traspasa el nihilismo. De modo que el acto *escisionista* es una forma de salir de la comunidad esclavizada por el modelo, no para reformarla, sino para traspasar un límite impuesto no por lo literario, sino por esta nueva forma de concebir la cultura.

Intuyendo esta línea que hay que traspasar, Mauricio Wacquez inicia su proyecto de escritura con la publicación del volumen *Cinco y una ficciones* (1963), pero no es hasta la publicación en 1965 de su primera novela, *Toda la luz del mediodía*, que comienza a llamar la atención de la crítica de la época; la que en un principio cataloga el texto como una “novela oscura”¹⁰,

¹⁰ Para mayores detalles ver “Toda la Luz del Medio Día”: 69.

sobre todo por la temática tratada: el amor homosexual, el que es visto como algo inexplicable, insólito e incluso fantástico.

Toda la luz del mediodía se inicia al amanecer de un día de verano, cuando el narrador-protagonista inicia el relato de una historia con la frase: “Voy a contar algo” [1965: 7], mediante la utilización del pronombre indefinido, el narrador expresa lo indeterminado de lo que se va a contar, lo innombrable de su historia, esto es, la disyuntiva entre Paulina (una amiga cercana del protagonista, Max) y Marcelo (hijo del Paulina), lo que revela un narrador que intenta exteriorizar un conflicto secreto e indecible, en busca del restablecimiento de un equilibrio que él considera perdido.

La organización del discurso permite advertir que el narrador y el protagonista se desdoblán, transformándose en receptor de su propio texto, opinando sobre él, lo que permite reflexionar durante el proceso de escritura y hacer una elección de lo que se va a narrar: “¡Pero cuánto rencor podría poner yo en mi relato! No obstante, me resisto a hacer esto” [32].

Una de las escisiones de la novela es la ausencia de acontecimientos narrados; el texto hace un recorrido por una serie de momentos e imágenes provenientes del pasado, hace referencia a las “largas conversaciones” con Paulina que no se transcriben en la novela, se centra en la descripción de las sensaciones íntimas y en evocar los recuerdos de Marcelo, que irrumpen en el relato, dando a entender una relación que trasciende los límites de la amistad. Este quiebre o *escisión* con las temáticas de la época no se expresa de manera directa; de modo que la relación entre Max (el narrador) y Marcelo se revela a través de constantes alusiones representadas con un lenguaje poético, cargado de sinestesias que evocan las sensaciones vividas por el protagonista:

Al recordar, hoy, esos momentos, trato de precisar en mí lo que en esa época llamaba mi felicidad al lado de Marcelo [63];

Desde que llegó la primavera comencé a gozar con la excitación de respirar. [...] Y estas excitaciones confirmaron, como yo lo suponía, los presentimientos de antes, en el sentido de que cada nueva sensación me hizo recordar un momento de Marcelo, un gesto suyo, el olor de su piel [134].

El distanciamiento temporal entre los recuerdos y el momento de la narración permite que la construcción del relato sea tarea del lector, en la medida que se compromete con la lectura. Al inicio, puede sentir extrañeza por la irrupción incomprensible de algunos hechos, pero paulatinamente la lectura deja de ser enigmática. No obstante, permanece la ambigüedad, ya que el texto hace dudar acerca de que lo narrado sea lo que el lector piensa y no otra cosa, es decir, si efectivamente la relación que se va develando entre Max y Marcelo existió como tal o es producto de la imaginación del protagonista: “Jugaba a sentirme solo. No sabía del tiempo que vendría después; no conocía la duda de desaparecer, del abismo de una noche que se demoraría por siempre” [76].

El lenguaje adquiere la dimensión de un instrumento cuidadosamente elegido, al servicio de la exteriorización del conflicto del autor, que a la postre no es moral, como lo ha planteado la crítica, sino personal entre dos relaciones: una heterosexual, tranquila y otra homosexual, mucho más pasional. Finalmente, el conflicto se resuelve, el narrador hace una elección que deja una sensación de alivio, pero al mismo tiempo deja atónito al lector: “Seguramente el orden se puede encontrar en cualquier parte” [160]. Es decir, su elección es la de retornar al “orden” tradicional heterosexual, a lo que se

espera de él, apartándose de lo que ha añorado a lo largo de todo el relato.

En 1974, la novela *Paréntesis* relata los amores entre Renata, Bruno, Roger e Isabelle: Bruno está enamorado de Roger, y éste es el amante de Renata. La novela capta la atención de la crítica por su estructura, ya que presenta la narración en una sola oración inserta en un paréntesis, donde el fluir de conciencia y los recuerdos de los cuatro personajes se intercalan, dificultando el reconocimiento de los personajes, pero no la comprensión del texto mismo.

Paréntesis adquiere la forma de una novela experimental y con un lenguaje cercano a la poesía, lo que la hace atractiva para el lector, dado que da lugar a espacios abiertos, llenos de encuentros, desencuentros, de complicidades, de cariños opresivos, asfixiantes, que evocan sensaciones en la persecución del amor y el irreprimible deseo sexual, que nuevamente pone de manifiesto el autor, a través de relaciones homosexuales y heterosexuales.

De esta manera, la referencia al texto como una novela *escisionista*, desde el punto de vista de la narración, se establece desde el inicio con el prólogo de José Donoso que presenta la novela como el espacio de una acotación, un paréntesis, la coincidencia de los cuatro personajes, que logran que el intercambio, lejos de confundirse, establezca contrapuntos y fugas. Lo único que no alcanzan los personajes es la coincidencia en un diálogo o en un recuerdo. Es en este punto donde situamos la escisión, ya que Wacquez, nuevamente, presenta un texto cuya narración se construye a partir del lector y no de los acontecimientos narrador; por ejemplo: la superposición en los diálogos provoca una especie de vértigo en el lector, al no saber a quién le ocurre qué. Esto se transforma en una de las características más potentes de la novela, ya que el ejercicio de lectura requiere de un receptor

comprometido no solo con la lectura, sino con reconstruir la historia desde el pasado hasta el momento de la narración: “Algo ha sucedido en estas horas, no sé, se dijo, si todo ha ocurrido en un segundo o en veinte años...” [1975: 32].

La historia que se pretende retratar en este texto está siempre más allá de la narración, en un pasado compartido, que se intenta sintetizar vanamente, dado que las otras voces intentan contarlo “todo”, ignorando la voz del otro. Así, Wacquez se sitúa en el límite de la experiencia literaria del fracaso, puesto que no es el amor el problema de los personajes, que aman de manera extrema, sino el vacío que deja la imposibilidad de concretarlo:

[...] y que, además, no ha logrado la felicidad del corazón [56];

Yo era vulnerable y estaba desprovisto de sentido real, sentía desplegarse tu amor junto a mí y lo comprendía a partir de lo que yo sentía, entonces me emocionaba y se me salían las lágrimas o me iluminaba la dicha, cosa que tú confundías con amor... [87].

Años más tarde, en 1981 se publica *Frente a un hombre armado*, ambientada en Francia a mediados del siglo XIX. Juan de Warni es el protagonista, cuya experiencia erótica es determinante, sobre todo en la metáfora central del libro: la de la caza, que se invierte, dando como resultado que el cazador mute en víctima y esta mute a cazador.

La inversión de los roles del cazador y la presa, tal como lo indica el subtítulo del texto: “Cacerías de 1848”, se hace a partir de Juan de Warni, quien se instala como cazador, en tanto que su presa es su sirviente: Alexandre. Sin embargo, esta dicotomía cazador/presa es parte de una de las escisiones del texto, ya que a medida que el juego de seducción avanza entre el señorito y su sirviente, la relación va cambiando, el seductor

deja de ser tal y pasa a ser seducido, una presa de este sirviente que ahora ejerce un poder ante su señor, que cada día desfallece más ante la imposibilidad de mantener este juego de poder:

Aunque ahora pienso que esos reveses me hicieron ser todo lo que soy [1981: 35];

Pensé en Alexandre como en el verdadero destinatario de mi puesto; sentí una inexplicable dulzura al imaginarlo cuajado de luces y de oros [135];

No obstante, la sumisión de Juan y el hecho de haber logrado en parte su objetivo, llevó a Alexandre a iniciar una furiosa agitación, por la que se retiraba casi del todo y volvía a sumergirse hasta colmar nuevamente a su víctima [237].

En este contexto, las preferencias sexuales del protagonista aparecen como la transgresión básica, no ya a un código moral, sino a los fundamentos de cualquier código, que afecta los gestos básicos mediante los cuales el individuo se relaciona con el mundo, transformándose en una escisión, que implica un quiebre con lo impuesto no solo con su familia, sino con su entorno cercano. En la novela, destaca la intensidad de las escenas eróticas, que revelan la atormentada pasión del amor prohibido, de los abusos de poder y del comportamiento criminal que desencadena el protagonista.

La novela adquiere la forma de un peregrinaje hacia el recuerdo, hacia el pasado y lo que determinó el inicio de una serie de transformaciones en el protagonista, el texto se va presentando cargado de recuerdos, excediendo el ámbito de las memorias o de la autobiografía, contradiciendo todos los límites del personaje, haciendo patente el juego de inventarse un pasado posible que abre otro espacio imaginario y, en algunos casos, inexistente.

Si bien en primera instancia el texto se definió como un *Bildungsroman*¹¹, al leerla es posible advertir que la novela trasciende el modelo de la novela de formación, dando paso a una escisión con el género, ya que estamos frente a un protagonista que no ansía la aceptación o superación social, sino marcar la diferencia a través de la realización de un proyecto propio subversivo: dar rienda suelta a su interioridad, liberarse de lo que le impide amar al otro.

Así, la inversión sexual aparece como la transgresión a los fundamentos de cualquier código represor, con los que el protagonista se relaciona de manera conflictiva, dado la falta de autenticidad del mundo que le rodea, lo que queda de manifiesto en las escenas en que se juega Musaraña, un juego infantil que adquiere una importancia vital para todos los personajes del texto, ya que representa la única salida para una realidad inmersa en la apariencia. De esta manera, el aprendizaje va más allá, llegando incluso a una transformación total no solo de Juan de Warni, sino también de otros personajes que al jugarlo atraviesan sus propios límites, liberándose de lo que los oprime.

Juan de Warni constata desde muy temprano su diferencia, su necesidad de cambiar y modificar la cotidianeidad que lo rodea, lo que provoca un extrañamiento, un distanciamiento con la familia, específicamente con su padre, lo que lo desintegra:

Tendido en una silla de reposo, en el fondo más oscuro de mi habitación, repasaba los detalles de mi pasado, buscando la trizadura, el accidente que me había convertido en ese personaje irreconocible [85].

¹¹ Para más detalles sobre las novelas de formación ver Grinor Rojo, en *Las novelas de formación chilenas: bildungsroman y contrabildungsroman* (2014), donde plantea que las novelas de este tipo no se quedan solo en el trayecto de las narraciones de formación, sino también hacen un recorrido por el extenso ciclo novelístico de Manuel Rojas, para ejemplificar el *contrabildungsroman* que se opone a todo orden.

Desde esta nueva perspectiva asumida por Juan, se expresa una nueva manera de asumir la diferencia a partir de los recuerdos y las experiencias acumuladas en ellas; es ahí, desde el dolor del quiebre, donde el personaje encuentra la identidad añorada y por tanto tiempo buscada.

Respecto al lenguaje utilizado, este destaca por la simpleza y fluidez de su sintaxis, por la cruda exactitud de las descripciones y su multiplicidad de recursos sinestésicos, lo que a lo largo de nuestra investigación se configura como otro mecanismo escisionista, ya que en el caso de Wacquez su lenguaje permite aceptar incluso las escenas más violentas, de modo que el dolor descrito en cada una de ellas permite empatizar con el personaje central, dejando de la lado el perjuicio (si es que lo hubiera) de que se está frente a una relación homosexual: "Quise entender, fuera del ardor del sueño, por qué la muerte puede ser deseada como forma eminente de placer" [46].

Así, la vida de Juan de Warni se manifiesta sin rodeos, encontrando su culminación en el acto sexual, donde las experiencias anteriores convergen en el ahí, a través de un lenguaje sin asomo de vulgaridad. Los actos sexuales en los que participa, reales o imaginados, intentan recrear el placer en el lector, dando lugar a una descripción acuciosa que tiene como centro lo sinestésico, específicamente las texturas, las temperaturas, los aromas, entre otras sensaciones:

Él escuchó lo que yo pensaba, pues me aferró la mano obligándome a moverle la piel de atrás adelante mientras sus manos deshacían los botones de mi cintura y me bajaba de un golpe el pantalón y el calzoncillo, dándome vuelta... Sentí el extremo del cuerpo embistiéndome por detrás. Presa de un pánico y de una delicia indescriptible [141-142].

Otro elemento recurrente, que adquiere características escisionista, es el de la simulación o representación: todos fingen en algún momento estar enmascarados; nada ni nadie es reconocible, ni es quien dice ser. El disfraz y la máscara ofrecen la posibilidad de encontrar una identidad, las que una vez puestas, dan paso a un espacio que libera de las apariencias. Juan de Warni experimenta el desequilibrio, provocado por la inestabilidad de la metamorfosis del juego, lo que lo sumerge en una sola certeza: él sabe que no es quien dice ser.

Uno de estos juegos de simulación es “Musaraña”, el que adquiere importancia, a partir de la relación que establecen sus participantes, lo que hace pensar sobre las verdaderas identidades, que se ponen en entredicho, ya que el juego consiste en ponerse una máscara, un sombrero, un disfraz, o hacer un simple gesto, que le permita al sujeto convertirse en otra persona, abriendo el mundo de la simulación y de la liberación que implica ser otro: “en que cada uno representaba el papel del otro, para así liberar el rencor que ocasiona el hecho de vivir juntos en un mundo cerrado y aburrido” [29].

Para Danilo Santos, el tema central del texto es la identidad, dado que el mundo se exhibe como representación e impostura. Musaraña es una clarísima alegoría de la disociación entre lo real y la apariencia, que se presenta a través del juego. Tal como, una variante de la fiesta carnavalesca, los participantes disponían de máscaras y trajes que les permitían intercambiar sus ya precarias personalidades, diluyéndose en una mutación infinita mientras dura el tiempo del juego. De esta manera, esta instancia surge como una vía de escape, la posibilidad de una libre representación de personajes, pasando incluso por el intercambio de roles entre ellos, como cuando Juan se viste con ropa de su madre porque eso le hacía sentir cómodo: “En el cuarto de Jeanne encontré la apariencia justa: un vestido de baile, un collar de perlas y topacios” [154].

Especial atención logra León de Warni, el padre de Juan, al jugar Musaraña: “León gozaba con borrar su nombre, con dejar de ser el hombre rico que era” [30]. La máscara en que se sumerge León refleja la necesidad de escapar, el juego responde a ese deseo, se vive con festividad al gozar por un instante de ser otro, dar lugar a lo que se le priva la mayoría del tiempo, hasta que un gesto o una señal corta el juego y todo vuelve a la realidad, de ser lo que no se quiere ser. En otras palabras, en la actuación del juego de la Musaraña está la realidad; lo que remite, nuevamente, a la inversión de la dicotomía, planteada desde el inicio: cazador/cazado, con una nueva inversión, esto es: real/juego. De este modo, la novela hace de la inversión un nudo central que hay que descifrar.

La novela *Ella o el sueño de nadie* (1983) relata el triángulo amoroso entre Julián, Marcio y Reina; el texto presenta dos escenarios: el internado y el Circo. El internado es el lugar donde Marcio y Julián se conocen, mantienen una relación y huyen, siendo acogidos por el Circo y el entorno de Reina.

La narración se centra en Julián, quien siente una profunda atracción por Marcio; esta atracción devuelve a la metáfora invertida del cazador y la presa, ya que Julián disfruta sodomizando a Marcio, quien es una presa, pero que con el paso del tiempo, deja la posición de víctima, tomando el poder en la relación, para finalmente deshacerse de su antiguo victimario. Nuevamente el texto remite a la inversión de una dicotomía, ahora la de seductor/seducido. Así, quien en un principio ostenta el poder a medida que va siendo seducido, va perdiendo el control, lo que lo sumerge en una profunda desazón:

Ya no te temo porque ya no te amo; te he llevado a constatar por ti mismo tu mentira, esa muerte que miraste de reajo mientras fuiste capaz de eludirme. Pero siempre supe que pasarías por el lugar donde yo te

estaba esperando. Me impacienté, claro, muchas veces. Estos diez años no han sido felices [1983: 112].

En cuanto a Reina, ella es la estrella del Circo, el objeto del deseo de muchos, la belleza enamorada de Julián, quien se esfuerza por alcanzar el placer con ella, lo que lo conduce a una sensación de frustración:

El cuerpo anguloso de Julián la hace transitar por alturas ininterrumpidas, ya que él busca una satisfacción que no logra, permitiéndole a ella disolverse en una sucesiva marea de orgasmos, sólo detenidos por la impronta cotidiana del amanecer [36].

Esta sensación de insatisfacción sumerge a Julián en un enorme vacío, que no logra satisfacer estando con Reina, pero que logra aminorar con el contacto con Marcio, a quien imagina como una mujer:

Ya, Julián se sintió caer en ese febril abismo, ese abandono del cual le gustaba ser recogido por Marcio. Dejarle la iniciativa. Que lo hiciera él. Cerró los ojos y alargó una mano: rozó con ellas el muslo de Marcio. El colchón crujió. Las manos de Marcio levantaron la sábana y sintió que una boca engullía el extremo [65].

Al igual que en *Toda la luz del mediodía*, el tema de la disyuntiva entre lo homosexual y lo heterosexual forma parte de la trama central, las escenas sexuales son descritas de manera explícita. Nuevamente, el autor logra entregar un relato erótico con un lenguaje cuidadoso, alejado de lo referencial, lo que implica una ruptura, una escisión con las temáticas políticas, ya que –tal como lo plantea Bernardo Soria– el tema erótico escasea en la escena literaria chilena, está lejos de ser el tema central, es más bien un tema accesorio, secundario en virtud de otros temas, pero no un motivo principal.

Cabe mencionar que esta novela es parte de la colección *La Sonrisa Vertical* de la Editorial Tusquets, es decir, es un relato autodenominado erótico, sin eufemismos; lo que nuevamente permite volver a reafirmar la idea central de investigación: el carácter escisionista y rupturista de su escritura, que no trepida en dar forma a un texto en que lo erótico masculino es el elemento primordial.

La última novela de Wacquez, *Epifanía de una sombra* (2000), continúa en la misma línea escisionista de las novelas anteriores. Por un lado, recrea la atmósfera de angustiada intimidad de las experiencias de la juventud y la niñez que se representan en laberintos de recuerdos y, por otro, las relaciones entre los personajes marcados por el deseo imposible y los desencuentros. El narrador recrea las emociones de Santiago de Warni, desde la perspectiva de un niño y de un adolescente, acompañadas por las reflexiones filosóficas del Santiago sexagenario que ofrece un resumen de la historia familiar: la juventud del padre de Santiago en Francia y su llegada a Chile desde Argelia. Además, hay indicios de la vida posterior de Santiago, que iban a ser desarrollados en los tomos siguientes que no alcanzaron a ser terminados, ya que Wacquez muere el 14 de setiembre del 2000¹².

Nuevamente, el relato asume el formato del *Bildungsroman*, pero al igual que *Frente a un hombre armado*, trasciende el molde de lo que se espera para una novela de aprendizaje

¹² *Epifanía de una sombra* corresponde al primer tomo de la trilogía *La Oscuridad*. Wacquez alcanzó a trabajar el primer tomo hasta el último detalle; del segundo existe un primer borrador completo y del tercero, solo algunos trozos y apuntes. El título *La Oscuridad* surgió, según su autor, “porque esta es la única realidad que prima finalmente en este negocio en el que estamos en la vida humana. Porque la Oscuridad es la verdad. La vida no es más que un chispazo entre dos oscuridades. Entre la vida prenatal y la muerte. Por eso es que el primer tomo se llama Epifanía de la luz, la aparición de una sombra en el espacio. El segundo se llama La costumbre de la luz y el tercero, Del negro al negro, que describe un color otoñal entre el declive de la vida y la muerte. Bueno, la luz es eso. Sólo veinte años el del medio. El primero va hasta los 20 años. De los 20 a los 40 el segundo y de los 40 a los 60 el tercero de los libros. Y ahí termina, pero no finaliza con la muerte de nadie” [Arana Freire].

tradicional, dando lugar a una novela que se centra en el descubrimiento de la interioridad, a través de la exploración de la intimidad de la aceptación de sí mismo y de su condición homosexual.

Epifanía... corresponde a la plenitud narrativa, mediante el montaje o entrelazamiento de flujos de escritura que obstaculizan la continuidad natural de los acontecimientos, mezclando los espacios y los tiempos, creando un texto fragmentado, pero con sentido unitario de historia, que no es fruto del azar, sino que parece corresponder a un dejarse llevar por los recuerdos, sugiriendo un cierto orden en la obra, que tiende a desaparecer en sus últimas secuencias.

Los acontecimientos se desarrollan en dos grandes escenarios: uno de ellos es el espacio rural ficticio, el lugar de origen del protagonista, Ñilhue, en la provincia de Colchagua, en el que transcurre su infancia y el conflictivo tránsito a la adolescencia. El otro es el espacio urbano, Santiago, la capital de Chile, al que llega a concluir sus estudios secundarios y da comienzos a su formación universitaria.

Brian Dendle plantea que las imágenes surgen aparentemente inconexas, siguiendo una cronología donde no es el tiempo el que mide los actos, sino la relación que el mismo narrador establece entre los hechos, donde un recuerdo evoca a otro sin importar si la relación es clara o no para el lector; de este modo en la novela se tratan múltiples temas: por un lado, un hijo de terratenientes que crece más de lo apropiado, de la formación moral de un campesino demasiado familiarizado con el poder como para desearlo y, por otro lado, se trata de la enfermedad y el placer, del desenfreno, de la voluntad del cuerpo, de la sumisión, la tiranía y la transgresión.

Tal como en sus novelas anteriores, continúa planteando Dendle, el despertar sexual abarca gran parte del texto, el que es evocado con gran precisión. Así, el sexo en *Epifanía...* es el de

un adolescente que descubre su propio cuerpo y el de los otros. No obstante, algunos episodios sexuales trascienden la curiosidad y la jactancia para evocar un mundo de horror, de violencia, de dominación y de subyugación sexuales:

El [Santiago] sentía los churretes de esperma bajándole por las piernas, aposándose en las baldosas, estaba lleno de coágulos y manchas oscuras y sentía, sin siquiera saber nada, que lo que acababa de ocurrir era un gran paso en el conocimiento, un peldaño que lo iniciaba en el trágico camino de lo milagroso [2001: 90].

Es mediante estas escenas que la novela establece su gran escisión al revelar el cambio profundo en Santiago, el descubrimiento, la *epifanía* de su propia homosexualidad, de la que no se avergüenza y que, lejos de esconderla, desea vivirla con total naturalidad, aun cuando esto conlleve el costo de ser rechazado. Es en este punto que creemos que la Epifanía corresponde a la Revelación que se hace en el protagonista, lo que posibilita configurar de manera más evidente nuestra hipótesis: Mauricio Wacquez como un escisionista, dado que él logra escribir un texto que irrumpe en la escena literaria con un tema como el erotismo, que hasta hoy no logra encontrar su lugar en la literatura nacional.

En conclusión, las novelas de Mauricio Wacquez dan lugar a un proyecto rupturista y subversivo, es decir, en términos de Meyronnis, un proyecto de escritura *escisionista*, que al igual que su estilo no tiene parámetro ni seguidores, insertándose en la tradición literaria fuera de todo movimiento literario, lo que a la postre ha significado, de acuerdo con nuestra investigación, la exclusión del autor en estudios de mayor complejidad.

De esta manera y en virtud de lo expuesto, creemos que Wacquez da forma a un proyecto de escritura caracterizado por la escisión, lo que se manifiesta en niveles, que van desde las temáticas abordadas en sus textos que se alejan del contexto

político de la época en la que escribe, acercándose a temas de corte más intimista, como el erotismo masculino y la exploración sexual; pasando por la inversión de dicotomías (cazador/cazado, seductor/seducido) y el estilo de narración fragmentado e inconexo, pero no por eso carente de lógica.

Finalmente, insistimos en que cobra real importancia leer los textos desde lo literario, con un soporte teórico que permita entender de mejor manera sus mecanismos y la forma en que se realiza su escisión*.

Bibliografía

- AUGILERA, CLAUDIO. 2000. "Mauricio Wacquez: la muerte de un escrito olvidado". [Diario *La Tercera*, Santiago, 19 set.]. Disponible en: <www.letras.s5.com/artwacquez1.htm>
- AMARO CASTRO, LORENA. 2014. "Wacquez y sus precursores: infancia, género y nación". *Revista Chilena de Literatura*, 86, oct.: 31-50. En línea: <www.scielo.cl/...>.
- ARANA FREIRE, ELSA. 2001. "Frente a un escritor armado: Entrevista póstuma a Mauricio Wacquez". *El Mercurio*, 25 mar: "Suplemento Artes y Letras", E10.
- BADRÉ, FRÉDÉRIC. 2003. *L'avenir de la littérature*. Paris: Gallimard.
- CARRASCO M., IVÁN. 2005a. "Literatura chilena: Canonización e identidades". *Estudios Filológicos*, 40: 29-48. En línea: <<https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132005000100002>>
- . 2005b. "Literatura intercultural chilena: Proyectos actuales". *Revista Chilena de Literatura*, 66: 63-84. En línea: <www.scielo.cl/...>.
- DEBORD, GUY. 2003. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- DONOSO, JOSÉ. 1962. "Jornadas para la Novísima Generación". *Ercilla*, 1440, 26 dic.: 10-14. Disponible en <www.memoriachilena.cl>

*Inicio de evaluación: 15 may. 2016. Aceptación: 30 jun. 2016.

- DENDLE, BRIAN. 2002. "La última novela de Mauricio Wacquez: Epifanía de una sombra". *Revista Chilena de Literatura*, 60: 87-99.
- EDWARDS, JORGE. 1981. "Camino del exceso, tras la aparición de Frente a un hombre armado". [*El Mercurio*, 30 ago.]. Disponible en: <www.letras.s5.com/wacquez110903.htm>.
- HOUELLEBECQ, MICHEL. 2001. *Intervenciones*. Barcelona: Anagrama.
- MARKS, CAMILO. "El poder y el deseo: Reedición de *Frente a un hombre armado* de Mauricio Wacquez". [*El Mercurio*, 25 oct.: "Revista de Libros"]. Disponible en: <www.letras.s5.com/wacquez301003.htm>
- MEYRONNIS, FRANÇOIS. 2000. *L' Axe du Néant*. Paris: Gallimard.
- RIVAS, MAURICIO. 2000. "Mauricio Wacquez: La muerte es simple e irrefutable". [*El Metropolitano*, 1 set.]. Disponible en: <www.letras.s5.com/wacquez110903.htm>
- ROBLES, J. FRANCISCO. 2004. "An-atomía/Desaparición del cuerpo en *Excesos*, de Mauricio Wacquez". *Signos*, 37, 56: 105-121. En línea: <www.scielo.cl/...>
- ROJO, GRINOR. 2014. *Las novelas de formación chilenas: bildungsroman y contrabildungsroman*. Santiago de Chile: Sangría.
- RUIZ-TAGLE, CARLOS. 1975. "El Paréntesis de Mauricio Wacquez". *Revista Qué Pasa*, jul.: 35-37.
- SIMONETTI, PABLO. 2003. "La Rabia y el Descaro de Warni". *El Mercurio*, 23 nov.: "Suplemento Artes y Letras", 11.
- SCHOPF, FEDERICO. 2000. "La liberación de los sentidos". [*El Mercurio*, 25 mar.] Disponible en: <www.letras.s5.com/wacquez110903.htm>
- SORIA, BERNARDO. 1985. "Mauricio Wacquez: Ella el sueño de Nadie". *El Mercurio de Valparaíso*, 4 set.: 2.
- "Toda la Luz del Medio Día". 1968. *Revista EVA*, 1191, Santiago, 23 feb.: 69.
- VALDÉS, ADRIANA. 1981. "Frente a un hombre armado". [*Revista Mensaje*, 300]. Disponible en: <www.letras.s5.com/wacquez270102.htm>
- VARGAS LLOSA, MARIO. 2012. *La cultura del espectáculo*. Barcelona: Alfaguara.
- VATTIMO, GIANNI. 1987. *El fin de la Modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

- WACQUEZ, MAURICIO. 1965. *Toda la luz del mediodía*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag.
- . 1972. *La cultura como seguridad*. (Escritos Breves). Santiago: Universidad de Chile, Departamento de Filosofía.
- . 1975. *Paréntesis*. Barcelona: Barral Editores.
- . 1981. *Frente a un hombre armado*. Barcelona: Bruguera.
- . 1983. *Ella o el sueño de nadie*. Barcelona: Tusquets Editores.
- . 2001. *Epifanía de una Sombra*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- . 2004. *Hallazgos y desarraigos*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- . 2005. "La última generación de la literatura chilena". Disponible en: <www.letras.s5.com/mw3101052.htm>
- ZAMBRA, ALEJANDRO. 2007. "Un lector borrado". *El Mercurio*, 15 abr.: "La Revista de Libros", 13.

LOS ELEMENTOS PARALELOS ENTRE *NAUFRAGIOS* Y LA *ODISEA*: OTRA MUESTRA DE LA FALTA DE VERACIDAD EN LA OBRA DE CABEZA DE VACA

*Parallelism between Naufragios and the Odyssey:
The Lack of Truth in Cabeza de Vaca's Text*

George COLE
Texas Tech U.
george.cole@ttu.edu

Resumen

La lectura de *Naufragios*, de Cabeza de Vaca, tradicionalmente ha sido la de una crónica colonial que muestra no solo las dificultades que enfrentó el explorador español y sus experiencias en el Nuevo Mundo, sino también como un retrato de los paisajes y los habitantes de la región. Este trabajo pretende mostrar los paralelos que existen entre este texto y la *Odisea* con el propósito de sugerir que no solo es un texto documental, sino también de ficción escrito con el propósito de ganar favor real.

Palabras claves: Cabeza de Vaca, literatura colonial, paralelismo, ficción, *Odisea*.

Abstract

Traditionally critics have read Cabeza de Vaca's *Naufragios* as a colonial *crónica* that, not only portrays the difficulties that the Spanish explorer faced during his journey through this region of the New World, but also as a documentary of the landscape and the native population. This study pretends to show the numerous parallels between this book and the *Odyssey*. The purpose of it is to show that *Naufragios* was written as a documentary text but also as a work of fiction with the intention to gain royal favors.

Keywords: Cabeza de Vaca, colonial literature, parallelism, fiction, *Odyssey*.

Introducción

Al hablar de las crónicas y demás textos relacionados con la Conquista, se suele dar por sentado que son verídicos y de carácter histórico. Recientemente, la crítica ha comenzado a poner en tela de juicio este tipo de lectura. En el caso de la obra de Cabeza de Vaca, Juan Maura, en su artículo “Veracidad en *Los Naufragios*; la técnica narrativa de Alvar Núñez Cabeza de Vaca”, menciona que:

Si se observa el motivo que empujó al autor de los *Naufragios* a escribir su obra, se percibirá que no fue un fin estético o literario, aunque la obra posea estas características, sino uno intencional y premeditada. De cualquier manera, en su discurso supo atraer al destinatario a quien estaba dirigida. [...] Es sabido que Cabeza de Vaca, una vez presentada su versión de sus hechos, consigue del emperador Carlos V los títulos de Adelantado, Gobernador y Capitán General del Río de la Plata. Habría que plantearse, por lo tanto, si toda la construcción narrativa de su relato no es una cuidadosa elaboración de situaciones ficticias y sobrenaturales... [1995: 187].

Al leer *Naufragios* un público educado se percata de las grandes semejanzas que existen entre este libro y la obra de Homero, la *Odisea*. Aunque ambos poseen elementos diferentes, el lector cuidadoso puede percibir que existen muchos puntos en común. El determinar específicamente si Cabeza de Vaca leyó o no la obra homérica es prácticamente imposible de saber con exactitud, pero quizás el tener en cuenta que, como hombre de su época y como sirviente de los duques de Medina Sidonia, se esperaba que tuviera un cierto nivel de educación. También el ver qué tan difundida estaba en la época del explorador español la gran aventura de Odiseo

ayude a poder inferir si el explorador español pudo haberla leído o, al menos, tener una idea general de su contenido.

Juan Ramón Muñoz Sánchez, en su artículo “La recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento: De Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez”, hace un recuento de las traducciones tanto de la *Iliada*, como de la *Odisea* entre 1348 y 1550. Hasta el Renacimiento italiano, la mayoría de las referencias que se tenían a Homero provenían de citas de autores latinos, como Cicerón, Virgilio, Ovidio, Horacio y Séneca, o sumarios en prosa como las *Periochae Homeri Iliadis et Odysisiae*, de Ausonio.

La primera traducción, hecha en prosa latina durante el Renacimiento de los dos textos, la realiza Leonzio Pilato entre octubre de 1360 a noviembre de 1362, impulsado por el esfuerzo de Petrarca y de Boccaccio. Este dato muestra que ya a partir del siglo XIV hay un interés por la obra homérica dentro de los círculos humanistas.

De acuerdo con Muñoz Sánchez, tanto durante los siglos XV y comienzos del XVI, la diseminación de la obra de Homero por Italia será extensa tanto en lengua griega como latina, al igual que comentarios sobre la misma. Si se tiene en cuenta que Cabeza de Vaca estuvo en Italia a partir del 1512, cuando sirvió en el ejército español como parte de la Santa Liga, es posible que su primera exposición a temas homéricos haya ocurrido en este periodo, aunque se sabe que ya para la época del rey Juan II de Castilla (1405-1454) hay traducción en castellano de la *Iliada*, la de Juan de Mena.

Si Cabeza de Vaca no leyó el texto o escuchó sobre el mismo durante su estadía en Italia, ya a su regreso a España en 1537, tuvo que haber sido expuesto al mismo ya que para entonces se habían publicado copias por toda Europa. Este interés por la obra de Homero fue la que llevó a que finalmente en el año 1556 se publicara la *Ulixea*, de Gonzalo Pérez.

Teniendo en cuenta lo antes mencionado, el propósito del presente trabajo es analizar tres áreas en donde se ven paralelos entre ambas obras, de esta forma validando la propuesta de que en la crónica del explorador español existe una falta de veracidad en su narrativa con el fin de obtener favores reales, y que debe ser considerado más como un texto de índole literaria y no uno puramente histórico.

La primera de las áreas a ser analizada es el hecho que los personajes principales se embarcan en un viaje para combatir en tierras distantes, aunque por razones diferentes, el viaje será indispensable en la construcción de la historia. Cabeza de Vaca y la expedición española irán a las Indias en busca de conquistar esos lugares casi míticos en su época, mientras que Odiseo y sus hombres van rumbo a Troya con la intención de recuperar a una mujer raptada. Las consecuencias de una tormenta o, si se quiere, voluntad divina, lo que lleva a ambos héroes a comenzar la aventura.

La segunda es la presencia de lo sobrenatural. En ambos textos se verá la constante presencia de la magia y de fenómenos inexplicables. El destino jugará un papel muy importante en ambas narraciones, en particular, el hecho de ser escogidos para realizar esas hazañas por tierras misteriosas, exóticas y fantásticas.

El tercer elemento será el propósito para las que fueron escritas ambas obras. Entre otras cosas, tendrán la intención de mostrar que, aun en la adversidad, las calamidades pueden ser conquistadas mediante la lucha.

Periplo del héroe

De acuerdo con Joseph Campbell, en su libro *The Hero with a Thousand Faces*, la historia de todo héroe en la mitología sigue un patrón. El héroe es llamado a hacer un viaje por voluntad

divina, en el que se explorará el mundo, habrá eventos sobrenaturales y al final regresará de manera victoriosa al servicio de la comunidad. Tanto en la *Odisea* como en *Naufragios*, el lector puede encontrar elementos del *monomito*.

Ambas aventuras empiezan de la misma manera: una tormenta será la que dé inicio al viaje. Ya desde el principio se perciben elementos sobrenaturales influenciando la vida de ambos hombres. Es como si el destino de ambos fuese realizar ese recorrido. En el caso de Cabeza de Vaca, este dice:

A una hora después de yo salido, la mar comenzó a venir muy brava y el norte fue tan rezio que ni los bateles osaron salir a tierra, ni pudieron dar en ninguna manera con los navios al traves, por ser viento por la proa, de suerte que con muy trabajo, con dos tiempos contrarios y mucho agua que hazia estuvieron aquel día y el domingo hasta la noche [9].

Odiseo, por su parte, al llegar a la corte del rey Alcínoo, cuenta que al comenzar su viaje:

Zeus, que amontona las nubes, soliviantó a Bóreas y sobrevino la tempestad, cubriendo de negrura la tierra y el ponto, y la noche cayó del anchuroso Uranos. Perdido el rumbo, corrían las naves arrebatadas, rotas las velas en tres o cuatro pedazos por la impetuosidad del viento. Entonces amainamos éstas, pues temíamos nuestra perdición; y apresuradamente, a fuerza de remos, conseguimos embarrancar en la playa, donde permanecemos dos días con sus noches, royéndonos el ánimo la fatiga y los pesares [159].

En las dos narraciones, es esa fuerza sobrenatural la que desencadena los sucesos. Tanto uno como el otro interpretan

dicho acontecimiento como un acto que refleja la mano de una divinidad.

Al hablar del principio de la aventura no es posible pasar por alto el abuso contra un grupo de personas. Esto estará relacionado con el inicio de los viajes. Se podría decir que esa entidad sobrenatural obligará a ambos protagonistas a realizar ese recorrido por tierras extrañas como una especie de expiación y para redimirse por medio de sus actos.

Cabeza de Vaca denuncia abusos por parte de los españoles contra los indios. Cabe señalar que él no menciona algunos hechos de la campaña en Florida. Fernández ofrece la siguiente razón:

Although Núñez Cabeza de Vaca always condemned acts of cruelty on the part of the Spaniards towards the Indians, he fails to mention the atrocities committed by Narváez during his campaign in Florida. The key to this mystery could be solved by one word “alguazil”. Núñez Cabeza de Vaca, besides being the treasurer of the expedition, was also appointed by the King as “alguazil mayor”, whose responsibilities were to observe the conduct of the conquistadores and prevent any wrongdoing towards the Indians. The reason that he did not report such acts on the part of the men of Narváez expedition may be that, had he reported his failure to prevent such cruelties, this probably would have meant failure in obtaining future favor from Charles V [121].

Este fracaso en cumplir con su misión lleva a Cabeza de Vaca a alterar los hechos y presentar en su narración lo sucedido en otra luz. Lo acaecido es lo que lleva a que este viaje sirva como una especie de penitencia y una oportunidad de iluminar las mentes de los españoles con respecto a sus acciones hacia los indígenas.

Por su parte Odiseo, al concluir la guerra de Troya, inicia su regreso a Ítaca y en el camino invade Ismaro:

De Ilión llevóme el viento al país de Cicones, en Ismaro. Entré a saco en la ciudad, y maté a sus moradores. Las mujeres y el cuantioso botín que logramos lo repartimos equitativamente, sin que nadie se quedara sin su parte de botín [158].

Como se puede ver, hay una razón poderosa para que ocurra una intervención divina. El abuso y la injusticia llevan a que se castiguen esas infracciones. El comportamiento descrito en el pasaje antes mencionado evoca claramente las atrocidades cometidas por los españoles.

Se ve resistencia por parte de ciertos grupos a este tipo de opresión. En la *Odisea*, Homero narra que: “[...] seis de los nuestros, de hermosas grebas, perecieron a cada lado. Los restantes pudimos esquivar a la Moira y a la muerte” [159]. Mientras en su narración Cabeza de Vaca dice:

Nosotros, vista la pobreza de la tierra y las malas nuevas de la población y de todo lo demás nos divan, y como los indios nos hacían continua guerra, hiriéndonos la gente y las caballos en los lugares donde yvamos a tomar agua, y esto desde las lagunas y tan a salvo que nos flechaban y mataron un señor de Tescuco que se llamava don Pedro, que el comisario llevaba consigo, acordamos partir de allí e yr a buscar la mar y aquel pueblo de Atute que nos avian dicho [29].

Las dos escenas resultan casi iguales, el grupo que viene a conquistar y a abusar de un pueblo supuestamente inferior se va a encontrar con resistencia e inclusive con la muerte de muchos de sus hombres.

El mundo mítico y lo sobrenatural

Uno de los momentos más memorables en la *Odisea* se encuentra en la “Rapsodia novena” y es cuando Odiseo se enfrenta al Cíclope. Este ser mitológico, que es monumental y posee un solo ojo, inspira terror en los hombres y solo mediante la astucia del héroe griego logran vencerlo.

En varios episodios de *Naufragios*, Cabeza de Vaca evoca imágenes semejantes: “Quantos indios vimos desde la Florida aquí, todos son flecheros, y como son tan crecidos de cuerpo y andan desnudos, desde lexos parecen gigantes” [30]. Y en otro momento habla de un grupo de indios que poseen un ojo: “con este concierto yo quede allí y me dieron por esclavo a un indio con quien Dorantes estaba, el qual era tuerto, y su muger y un hijo que tenia y otro que estava en su compañía, de manera que todos eran tuertos” [65]. Esa fascinación por las diferencias físicas añade cierto efecto de exotismo a la narración haciéndola más interesante.

El encuentro con sus compañeros es otro punto en común entre ambos textos. Como todo ser humano que está en tierras extrañas, la relación con aquellas personas que provienen del mismo lugar de origen es vital para estos individuos particularmente si se encuentran en una situación difícil. Homero describe la reunión entre Odiseo y sus hombres de la siguiente manera: “Nuestros compañeros se alegraron de vernos a nosotros, que nos habíamos librado de la muerte, y empezaron a gemir y a sollozar por los demás” [172].

Cabeza de Vaca, en una situación similar, se encuentra con Andrés Dorante, el cual se sorprende “Y quando me vio fue muy espantado, porque avia muchos dias que me tenian por muerto, y los indios assi lo aian dicho. Dimos muchas gracias a Dios de vernos juntos, y este dia fue uno de los de mayor plazer que en nuestros dias avemos tenido” [64]. Una vez más se ven los fuertes lazos que se desarrollan entre los compañeros de

viajes en los momentos de dificultad. Esa necesidad de apoyo es quizás una cualidad inherente del ser humano y que puede verse manifestada en diferentes ejemplos a lo largo de la historia de la literatura.

El descenso de Odiseo al Hades en la “Rapsodia decimoprimerá”, describe la búsqueda de Tiresias, quien ayudará al héroe a llegar a Ítaca. Es en ese instante cuando se encuentra con sus compañeros muertos, los grandes héroes griegos.

Para Cabeza de Vaca, el vivir rodeado por los indios y sufrir de privaciones será como encontrarse en el mundo subterráneo. Él hallará a otros españoles que formaban parte de su expedición, y más adelante se encontrará con otros cristianos que le mostrarán el camino hacia la civilización [131].

Finalmente llegamos al momento cumbre de ambos textos: el regreso. Cabeza de Vaca es recibido de muy buena manera por el alcalde mayor: “Como el alcalde mayor fue avisado de nuestra salida y venida, luego aquella noche partio y vino adonde nosotros estavamos, y lloro mucho con nosotros, dando loores a Dios nuestro Señor por aver usado tanta misericordia con nosotros” [133]. De ahí Cabeza de Vaca pasa por varios pueblos y regresa a España.

Odiseo, en cambio, al regresar a Ítaca debe enfrentarse con más retos, pues los pretendientes de su mujer le hacen la guerra. Luego de vencerlos tiene que luchar nuevamente, esta vez en contra de los familiares de dichos pretendientes. Al final, la aparición de Atenea terminará el combate y devolverá la paz al país.

Hasta ahora se ha analizado cómo ambos viajes tienen varios eventos en común, casi copias de pasajes homéricos por parte de Cabeza de Vaca, pero pasemos al segundo punto a ser discutido en este trabajo: la presencia de lo sobrenatural. Como

ya se mencionó, el comienzo de las dos aventuras es producto de una tormenta. El hecho de que los eventos ocurran como consecuencia de un fenómeno de la naturaleza sobre el cual no se tiene control, implica que fuerzas divinas gobiernan el destino de los hombres.

En la *Odisea* se menciona que es la voluntad de Zeus que el viento azote los barcos de Odiseo como castigo por ofender a Poseidón. La alusión a los vientos del norte puede traer a la mente las supersticiones asociadas con los marineros.

El mismo caso se verá en *Naufragios*, se menciona ese viento que los lleva a iniciar su aventura. Para Cabeza de Vaca (como español de su época), todo lo que ocurre es por voluntad de Dios. Es una prueba que se debe pasar para demostrar su fe y perseverancia.

Tsagarakis, en su libro *Nature and Background of Major Concepts of Divine Power in Homer*, presenta cómo los dioses griegos se involucran en todos los asuntos humanos. Odiseo va a tener una relación muy personal con lo sobrenatural, pues no solo recibe ayuda de los dioses, también puede hablar con ellos. Algunos ejemplos que se pueden mencionar son: la ayuda que le proporciona constantemente Atenea y en la “Rapsodia décima”, cuando Hermes lo auxilia para vencer los hechizos de Circe.

Aunque los inmortales intervienen en las vidas de los mortales, el éxito siempre está determinado por los actos buenos o malos de cada ser humano. La tenacidad de Odiseo lo llevará a obtener el triunfo al final de su prueba.

En el caso del conquistador español, no hay momentos concretos en que se vea la intervención de Dios. Pero en su mente todo lo que ocurre es por voluntad divina. Los elementos sobrenaturales que se manifiestan en *Naufragios* son las supersticiones indígenas, la idea de la magia y las curaciones milagrosas realizadas por Cabeza de Vaca:

La manera con que nosotros curamos era santiguandolos, soplarlos, y rezar un paternoster y un avemaria, y rogar lo mejor que podiamos a Dios nuestro Señor que les diese salud y espirasse en ellos, que nos hiciesen algun buen tratamiento. Quiso Dios nuestro Señor y su misericordia que todos aquellos por quien suplicabamos, luego que los santiguamos dezian a los otros que estaban sanos y buenos [58].

Entre ficción y realidad: motivaciones

Como se ve a partir de la cita anterior, ellos pensaban que el poder de Dios y su intervención en pro de su bienestar era lo que les daba el poder para ayudarlos a sobrevivir. Aunque, como se dijo, no se ve ningún tipo de intervención divina de manera directa, la fe y la superstición del narrador lo lleva a creer firmemente que es la mano de Dios la que permite todo eso. El contar con la protección divina, muestra su valor y resulta una gran herramienta de promoción en la búsqueda de favores reales. De hecho, como dice Maura, en *El gran burlador de América: Alvar Núñez Cabeza de Vaca*: “Cabeza de Vaca sabía perfectamente que si Cortés había hablado de ciudades más grandes que cualquiera de las españolas y de riquezas nunca antes vistas, a él no le costaría mucho trabajo hacer creer al monarca una pequeña dosis de elementos fantásticos y sobrenaturales” [33]. Cabe señalar que esta combinación de elementos mitológicos paganos con aspectos asociados a la teología cristiana de la época no debe resultar asombrosa para el lector ya que refleja esa fusión renacentista tan extendida en las artes de dicho periodo y que formaban parte del gusto de las clases aristocráticas. No es de extrañar que Cabeza de Vaca usara esa tendencia para congraciarse con el Emperador ya que este no solamente era un hombre renacentista, pero también muy religioso.

Los dos textos utilizan la intervención divina para darle validez a la enseñanza moral que propone el autor. Lo sobrenatural se convertirá en guía de las acciones de los protagonistas.

Las aventuras de ambos hombres sirven como ejemplo al resto del mundo de que es posible salir airoso de las pruebas que le presenta la vida al ser humano. La clave del éxito será el emular las cualidades exaltadas en los textos. Tanto en la *Odisea* como en *Naufragios*, se ven lecciones para instruir a los hombres de sus respectivas épocas y países.

Standford describe las características de Odiseo de la siguiente manera:

Thus one of the qualities that Athene fostered in Odysseus was the power of applying his hereditary intelligence to public service, through his innate self-restraint and patience. In this way she made him supremely serviceable for destroying Troy. Agamemnon's arrogance, Achilles' pride, Ajax's stolidity, Menelaus' lack of drive, rendered these loftier chieftains inadequate for her purpose. Here Athene seems to express Homer own view of human society. The only kind of man that one can trust to bring a complex crisis to a safe conclusion is a man like Odysseus. Passionate heroism, glorious as it is, disrupts society and causes senseless destruction [15].

Cabeza de Vaca comparte esas mismas cualidades con Odiseo (al menos así se presenta en su obra), por esa razón logra triunfar. A lo largo de *Naufragios* se le puede ver como un hombre cauteloso, reservado, de buenas intenciones y poseyendo una gran fe. Todo esto estará en oposición con la imagen que se ofrece de Narváez. Al igual que los otros líderes griegos, el capitán español y muchos de los otros conquistadores estarán guiados por el deseo de poder y las

riquezas. Al final de la misma manera que sus contrapartes helénicas perderán mucho, incluso la vida.

Es impresionante ver lo poco que se valora a Cabeza de Vaca en comparación con otros conquistadores. Fernández, gran admirador del explorador español, dice al respecto:

It seems incredible that throughout history, the figure of Alvar Núñez Cabeza de Vaca has been overshadowed by that of other lesser capable conquistadores. It is also regrettable that the most humane and considerate Spanish conquistador has no statue or monument either in South America, the united States, or even his native Jerez de la Frontera [133].

Quizás la mejor respuesta que se puede dar a esto es que su narración, aunque sea un triunfo, presenta una visión realista y un tanto pesimista. También muestra el lado negativo de la Conquista. Al comparársele con hombres como Cortés o Pizarro, que son presentados como grandes héroes, exitosos en sus campañas de conquista y elevadas sus acciones a niveles épicos, las aventuras de Cabeza de Vaca resultan insignificantes. Otro elemento es el hecho de que en la España de su época eran más importantes las hazañas viriles y violentas que la astucia, el ingenio y la perseverancia.

Tanto *Naufragios* como la *Odisea* hacen una especie de llamado de alerta con respecto a diferentes actos negativos que realizan los seres humanos. Se le presentan al lector las consecuencias de esos actos pero, a la vez, se ve la posibilidad de redimirse mediante un proceso de purificación, el viaje. Al final, ambos héroes regresan no solamente transformados, sino con una historia que contar que beneficiará a sus contemporáneos y a las generaciones venideras al servir de ejemplo, pero también haciéndoles dignos de honra.

Conclusión

Para concluir se puede decir que la producción literaria de Homero va a establecer el modelo para la narración épica y la *Odisea* sentará las pautas de lo que es el viaje fantástico de un héroe dentro de la tradición occidental. La historia de Odiseo comienza a diseminarse a partir del siglo XIV desde Florencia y, para el siglo XVI, ya habrá una versión en castellano, por lo que es posible asumir que Cabeza de Vaca o leyó alguna versión del texto o, al menos, conocía algunos de sus episodios, algo que se esperaría de un hombre de su momento histórico que se movía en ciertos círculos aristocráticos europeos y que vivió por varios años en Italia. Tanto en el escrito griego, como en *Naufragios* se observa lo que Joseph Campbell denomina como *monomito* o el viaje del héroe en los mitos de todas partes del mundo. Los paralelos entre las dos obras, junto a la falta de veracidad en la narración de Cabeza de Vaca, denotan una intención de copiar elementos de la obra homérica, intención que muestra su deseo de obtener favores reales a través de la creación de un relato que combina la ficción con eventos reales exagerados y rodeados de sucesos sobrenaturales, algo que era muy frecuente en las crónicas de los conquistadores de la época. Su fusión de los aspectos de la tradición griega y cristianos reflejan la estética renacentista, pero también los gustos de los reyes de este periodo. Es por lo antes mencionado que se puede percibir a la “historia” como una construcción al servicio de los intereses del cronista, conclusión que hace eco a lo que postula John Lukacs al ver a la historia como obra de arte*.

*Inicio de evaluación: 11mar. 2016. Aceptación: 30 jun. 2016.

Bibliografía

- ADORNO, ROLENA. 1991. "The Negotiation in Cabeza de Vaca's *Naufragios*". *Representations*, 33: 163-199.
- ÁLVAREZ MORALES, M. 1965. *Cabeza de Vaca*. Barcelona: Edición A.F.H.A.
- BISHOP, MORRIS. 1993. *The Odyssey of Cabeza de Vaca*. New York: The Century Co.
- CAMPBELL, JOSEPH. 1973. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton UP.
- CARREÑO, ANTONIO. 1987. "Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: una retórica de la crónica colonial". *Revista Iberoamericana*, 53: 499-516.
- COVEY, CYCLONE. 1961. *Cabeza de Vaca's Adventures in the Unkown Interiors of America*. New York: Colliers.
- FENIK, BERNARD. 1974. *Studies in The Odyssey*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH.
- FERNÁNDEZ, JOSÉ B. 1975. *Alvar Núñez Cabeza de Vaca: The Forgotten Chronicler*. Miami: Universal.
- HEUBECK, ALFRED; HOEKSTRA, ARIE. 1989. *A Commentary on Homer's Odyssey*. Oxford: Claredon P.
- HEXTER, RALPH. 1993. *A Guide to The Odyssey: A commentary on the English Translation of Rober Fitzgerald*. New York: Vintage.
- HOMERO. 1921. *La Odisea*. México DF: Universidad Nacional de México.
- LANG, ANDREW. 1968. *The World of Homer*. New York: AMS P.
- LUKACS, JOHN. 2011. *The Future of History*. New Haven: Yale UP.
- MAURA, JUAN FRANCISCO. 2011. *El gran burlador de América: Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. Valencia: Parnaseo-Lemir.
- . 1995. "Veracidad en *Los Naufragios*; la técnica narrativa de Alvar Núñez Cabeza de Vaca". *Revista Iberoamericana*, 61: 187-195.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, JUAN RAMÓN. 2014. "La recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento: de Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez". *Artifara*, 14: 89-117.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, ALVAR. 1986. *La relación o Naufragios*. Martín Favata y José Fernández, eds. Maryland: Scripta Humanistica.

STANFORD, W.B. 1969. "Athene's Odysseus, the Man of Action". Conny Nelson, ed. *Homer's Odyssey: A critical Handbook*. Belmont: Wadsworth. 1-17.

TSAGARAKIS, ODYSSEUS. 1977. *Nature and Background of Major Concepts of Divine Power in Homer*. Amsterdam: B.R. Grüner.

RESEÑA

GIANNUZZI, JOAQUÍN O. 2014. *Obra completa*. (Pez Náufrago). Buenos Aires: Ediciones del Dock. 672 pp. Auspiciada por el Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de la Prov. de Salta y por la Unión Salteña de Escritores (USDE).

En palabras de un crítico tan especializado en escritura poética como lo es Jorge Monteleone, una de las obsesiones centrales de la poesía de Joaquín Giannuzzi (1924-2004) es el antagonismo entre cambio y permanencia. La agonía del cambio no tiene la espiritualidad de lo eterno, se manifiesta en paulatinas despedidas de lo corpóreo, de lo humoral.

Tal vez por eso nuestro casi comprovinciano hace de la percepción el anclaje de su poética: “poesía / es lo que se está viendo”, dirá Giannuzzi en un poemario de 1977, y qué es lo que se está viendo: dalias, árboles, insectos..., uvas, automóviles..., en fin, objetos. Tanto en los poemas de obvia alusión como “Hipótesis sobre objetos” (*Violín obligado*, 1984) y “Mis objetos” (1984)¹ la referencialidad es una presencia llamativa y no ha pasado desapercibida para la crítica, siempre ávida del registro casi estadístico, pero también alerta a la caza de las verbalizaciones expresas que confirman la hipótesis de su adhesión al “objetivismo”.

Mis objetos

Soy el amante de mis objetos, / Su ventríloco y su mejor intérprete y su bufón. / Oh, tan altamente especializados en su instrumentación; / tan individuales en mis inmediaciones: lápiz,

¹ También “Aventura de los objetos”, del mismo libro *Violín obligado*.

/ cuaderno, taza de liviano azul, cenicero, encendedor, / libro abierto en la pg. 120: / su humanidad privada, su carácter personal. / Fieles, nítidos, soñadores, evangélicos, dulcemente carnales, aplastados a mi mesa y al planeta / ¿por qué les declaro que no quiero morir? / Se confían a mi cabeza despierta (401).

En la pesquisa que no dejó pasar ni los libros, ni las declaraciones periodísticas aparece, en una entrevista realizada por Jorge Fondebrider en 1983, una suerte de manifiesto que se proyecta retrospectivamente en la obra edita previamente desde 1958, y prospectivamente hasta sus últimos títulos.

Los objetos son otras de mis obsesiones. Los objetos como sustancias secretas. Son otro de los tantos enigmas. Los objetos me obsesionan por las cualidades que poseen. Hablo de su permanencia, de su inmovilidad. Y hay algo más importante que se desprende de lo dicho y es lo que más me fascina: los objetos como incapacidad de cambio...

Quizá en el fondo de esta obsesión haya un afán secreto de obtener una poesía absolutamente objetiva.

Palabras de Joaquín que han habilitado la afirmación de su entrevistador cuando dice: “J. G. quien luego de reconocer un lento camino, hoy puede ser ubicado entre los poetas más influyentes de la poesía argentina contemporánea”. Me atrevo a interpretar que se refiere a la influencia ejercida sobre esa generación de poetas jóvenes que abrevan en Leónidas Lamborghini, Juan Gelman y algunos otros. Tal vez para las décadas del 50, 60 y 70, Joaquín Giannuzzi era un escritor inclasificable, considerado un par desde la mirada de otros poetas, pero no estaba oficialmente en ningún cenáculo, puesto que la edición de *Nuestros días mortales*, en 1958, por la editorial Sur, no lo declaró adoratriz de Victoria Ocampo.

Se ha dicho de él que era un poeta “incómodo” y hay quienes pudieron verbalizar las causas: “El humor es sombrío; la fe en el destino de la humanidad, mínima; la conciencia de la continua degradación de la vida, implacable”, quien suscribe esta demoledora enumeración es el propio Fondebrider, y desde nuestra perspectiva hay un poema corto que condensa las cualidades nombradas por el periodista, se trata de “Autocrítica”:

*El sol ocupa toda la tarde
 Estoy solo y lírico en la tarde
 Estoy hecho un amarillo poema perfecto
 Pero en lugar de escribirlo enviudé mi juventud
 Me aseguré el tabaco y el café
 Una a una he chupado la costilla de la estética
 Pero el jugo secreto no me fue revelado
 No encuentro un personal sistema de lenguaje
 Quiero decir un acto de escritura
 Que mis contemporáneos interpreten adecuadamente
 mal (149).*

Para contrastar la hipótesis frecuente de gran porción de la crítica sobre el “objetivismo” de Joaquín, expuesto en numerosos poemas como “Uvas rosadas” (del primer libro) o “Aventura de los objetos”, poema perteneciente a *Violín obligado*, editado treinta años después, sale al cruce la voz contundente de Elisa Calabrese, quien afirma que a lo largo de toda la producción poética gianuziana coexisten dos proyectos: el de la percepción de los objetos, que aparentan autonomía unívoca, mientras paralelamente existe un yo con plena conciencia de la caducidad de los objetos, sean estos *uvas*, “Café y manzanas”, “La taza azul” o las numerosas dalias:

La dalia roja, este año
 de azul raspada
 tiende a girar cada tarde

como un pensamiento retórico
sobre el tallo doblado.
Masa atrapada en su propio resplandor,
gravitación carnal,
peso de agua y viento
todo es la misma vida unificada
frente a estas manos que oscurecen
al borde de la ventana, unidas para salvarse,
con aguda conciencia de su movimiento libre
y del desvanecimiento universal (454).

Según E. Calabrese esos dos proyectos son uno: el extrañamiento provocador del horror por la finitud, no es autónomo respecto de la percepción de los objetos. Esa constante transacción entre el adentro tenso y el exterior abrumado da cuenta de que la relación sujeto/mundo está también acotada por la necesidad de referenciar directamente a la época. Este aspecto de la escritura giannuziana se patentiza en *Contemporáneo del mundo* (1962), pero más todavía en *Señales de una causa personal*, libro de 1977.

Este recorrido por la titulación y fechado de los poemarios supone un modo muy tangencial (y tal vez ocioso) de hablar del todo contenido en el libro que nos convoca aquí.

Hace falta decir que esta *Obra completa*, como la que publica Emecé en el año 2000, y la que se publica en 2009 en Sevilla, realizada por la biblioteca Sibila de una fundación BBVA, obviamente española, tiene antecedentes en una antología poética de 2006, editada en Madrid.

Es también justo decir que la edición de *Poesía completa* de Sevilla estuvo a cargo del ya nombrado Jorge Fondebrider, quien la prologa. Pensemos que ambas ediciones son posteriores a la muerte del poeta; sin embargo, será este volumen de 650 páginas, con prólogo de Jorge Aulicino, donde finalmente se puede hablar de “obra completa”. La solapa del

volumen contiene datos biográficos mínimos, pero da cuenta de los numerosos premios y menciones otorgados a Joaquín a través del tiempo. Recién en este trabajo de Ediciones del Dock ingresa el poemario *Un arte callado*, libro editado póstumamente, en 2008.

Elijo para cerrar el poema homónimo al título del libro final; un texto que me suscita cierta complicidad:

Un arte callado
Nuestros pies perfeccionan
el arte de entrelazar los dedos.
Unidas en la almohada
nuestras cabezas apuestan
a una boda perpetua.
Expatriados,
cerradas las puertas y las ventanas ,
abrazados al desnudo oponemos
una ideología de lo callado
a la manera en que marcha el mundo
según la pantalla de la televisión.

AMELIA ROYO
U. Nacional de Salta

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La *Revista de Literaturas Modernas* recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas al proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador. Primeramente, el Comité Editorial verifica que los trabajos presentados se adecuen a los lineamientos editoriales y a las normas de publicación de esta revista; luego, envía los manuscritos, sin firma, a dos evaluadores, quienes disponen de un mes para emitir su dictamen (recomendado, recomendado con modificaciones, no recomendado). En el caso de que se indiquen correcciones, el autor tendrá un plazo máximo de un mes para realizarlas. En el caso de que no se acepte el manuscrito para su publicación, no se mantendrá correspondencia posterior con el o los autor/es.

La comunicación entre autores y editores se realiza únicamente a través del correo electrónico: <revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

Más información en <revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar>.

A. Pautas generales de presentación

-Digitalización en Word.

-*Tipografía*: Título: Arial 12. Título en inglés: Arial 11. Encabezado y cuerpo del texto: Arial 10. Resumen, palabras claves, *abstract*, *keywords*, bibliografía: Arial 9. Notas al pie de página: Arial 8.

-*Interlineado*: simple, sin espaciado entre párrafos. Solo agregar un espacio antes de los subtítulos.

-*Párrafos*: sin sangría.

-*Extensión de artículos*: hasta 55.000 (cincuenta y cinco mil) caracteres con espacios, incluidas notas y bibliografía. *Reseñas de libros*: entre cinco mil (5.000) y diez mil (10.000) caracteres.

B. Estructura de artículos

a) *Título y subtítulo*: en negrita y mayúsculas, centrados.

b) *Título y subtítulo en inglés*: bastardilla, mayúsculas y minúsculas, centrados.

c) *Encabezado* (en tres renglones seguidos, alineación derecha, a tres espacios simples del título): Nombre/s y APELLIDO/S del autor (en negrita); Institución (sin negrita; se aceptan abreviaturas fácilmente reconocibles; por ej.: U. por Universidad); correo electrónico (sin negrita).

d) *Resumen*: en el idioma del artículo (español, italiano, portugués o francés), no más de 200 palabras, en un solo párrafo.

e) *Palabras claves*: cuatro o cinco; separadas por comas.

f) *Abstract*: traducción del resumen al inglés.

g) *Keywords*: traducción de las palabras claves al inglés.

h) *Cuerpo del trabajo*: deberá incluir introducción y conclusiones; el desarrollo podrá subdividirse mediante *títulos internos* (en negrita, alineación izquierda, sin punto final).

-El texto no deberá incluir subrayados o ni frases destacadas con solo mayúsculas. Si es imprescindible resaltar algún término, se empleará la bastardilla (cursiva o itálica).

-Las citas deben transcribirse en el idioma original de la fuente. Si se considera indispensable, puede incluirse su traducción en una nota (entre comillas simples), en la que no debe faltar el nombre del traductor o la aclaración "La traducción me pertenece" o "La traducción es nuestra".

-En cuanto a otros usos de mayúsculas, bastardillas y comillas, y la ortografía y la puntuación se seguirán las normas de la Real Academia Española.

i) *Bibliografía*: solo fuentes primarias y secundarias citadas o de consulta indispensable para el tema analizado. Usar sangría francesa de tres espacios.

j) *Notas*: al pie de página; solo para acotaciones forzosas.

Aparato crítico

La *ReLiMo* sigue pautas internacionales, pero ajustadas al uso argentino y a la extensión de un artículo académico-científico, reunidas bajo la denominación **estilo intratextual adaptado** (EIA), cuyas normas pueden consultarse en <revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar>.

-**Citas breves** (de hasta cuatro renglones inclusive): en el cuerpo del texto, entre comillas dobles curvas, letra normal.

-**Citas largas** (más de cuatro renglones): separadas del cuerpo por un renglón en blanco antes y después de la cita; con sangría, sin comillas y en letra normal.

-**Remisiones a la bibliografía**: A continuación de la cita directa o de la alusión indirecta, entre corchetes: apellido del autor citado, dos puntos y el número de página donde figura la cita (ej.: [Hernández: 22]); a menos que el nombre ya haya sido mencionado: González afirma... [76]. Para remisiones a un trabajo completo, indicar el o los apellidos únicamente; ej.: [González; Pérez y López]. Solo en el caso de que se citen más de un título por autor se agrega el año [Rodríguez 2009: 123-8] y eventualmente una letra diferenciadora (a, b, c...) cuando se mencionan dos o más publicaciones de un mismo autor con el mismo año: [Sánchez 2001 a: 23-45; Sánchez 2001 b: 56-78].

-Para **omisiones o agregados** en las citas usar corchetes: [...], [sic], [el autor]. El punto cierra la cita, incluso después de la referencia parentética y de la llamada a nota, si la hubiere.

-**Bibliografía**: se ordena alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. **Más de un título por autor**: se ubican en orden cronológico, sin repetir el nombre. Ej.:

ZELARAYÁN, RICARDO. 2009 a. *Ahora o nunca: Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta.

---. 2009 b. *Traveseando*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

Referencias bibliográficas

➤ **Libros impresos o digitalizados**

APELLIDO, NOMBRE. Año. *Título: Subtítulo*. Trad. Nombre Apellido. Ed., introd. [o pról.] y notas Nombre Apellido. Núm. de edición [si no es la primera]. Colección, núm. o Separata de... [si fuese relevante; entre paréntesis]. Lugar de edición: Editorial.

Diccionario de la lengua española. 1992. 21° ed. Madrid: Real Academia Española. Versión digitalizada en <www.rae.es>.

HERNÁNDEZ, JOSÉ. 2001. *Martín Fierro*. Ed. crítica Élica Lois y Ángel Núñez, coords. (Colección Archivos, 51). Madrid-etc.: ALLCA XX-F.C.E.

RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN, et al., eds. 2003. *La literatura iberoamericana en el 2000: Balances, perspectivas y prospectivas*. CD ROM. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

➤ **Artículo de libro colectivo o de actas, impresas o en CD ROM**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del capítulo". Apellido, Nombre, ed. *Título del libro*. Lugar de edición: editorial. Tomo en número romano, páginas primera-última [sin repetir decenas o centenas].

MARECHAL, MARÍA DE LOS ÁNGELES. 2000. "Bio-cronología: Leopoldo Marechal". *Cincuentenario de Adán Buenos Aires: Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal. 202-9.

NAVARRETE, JOSÉ FRANCISCO. 2007. "Mendoza (1939-1960)". Pellettieri, Osvaldo, dir. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna. II, 237-56.

➤ **Artículo de página web**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". En línea: <www...>.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

QUIROGA SALCEDO, CÉSAR E. 2009. "Tradición oral, literatura e historia: Ida y vuelta". *Domingo Faustino Sarmiento*. (Biblioteca Americana, Biblioteca de autor). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/sarmiento/...>

➤ **Artículo de revista impresa**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la revista: Subtítulo o tema monográfico*, época, tomo o vol, núm., lugar de la institución editora responsable, meses [abreviado a tres primeras letras] o estación: páginas primera-última.

COWEN, M. PABLO. 2000-2001. "Notas para una historia de la infancia en Buenos Aires: Fines del siglo XVIII-primeras décadas del siglo XIX". *Trabajos y Comunicaciones*, 2º época, 26-27, La Plata: 289-94.

RUNNING, THORPE. 2001. "La lengua y algunos poetas argentinos". *Palabra y Persona*, V, 8, Buenos Aires, may.: 25-38.

➤ **Artículo de diario impreso**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". (Puede agregarse tipo de texto). *Nombre del periódico*, Lugar, fecha (día y mes abreviado): suplemento entre comillas, páginas primera-última.

SORIANO, OSVALDO. 1991. "Alguien se robó las señales éticas". Entrevista. *Los Andes*, Mendoza, 29 dic.: 8-9.

➤ **Artículo de publicaciones periódicas digitales**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la publicación digital*, época, tomo o vol, núm., meses o estación: páginas primera-última. En línea: <www...>.

WASSERMAN, FABIO. 2009. "La libertad de prensa y sus límites: Prensa y poder político en el Estado de Buenos Aires durante la década de 1850". *Almanak Braziliense*, 10, nov.: 130-46. En línea: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/...>>.

➤ **Otros tipos de documentos:** consultar con los editores.

C. Estructura de reseñas

- Referencia bibliográfica completa del libro reseñado. Incluir colección o serie (según se indica más arriba) y total de páginas o de tomos.
- Recensión, sin citas separadas del cuerpo central.
- Datos del autor de la reseña: nombre completo (en versalitas), filiación institucional (alineación derecha).

Consultas: a <revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

Cesión de derechos

El siguiente documento debe ser completado por todos los autores de manuscritos o artículos. Si es insuficiente el espacio para las firmas de todos ellos, pueden agregarse copias de esta página.

Título del manuscrito:

Declaración: mediante el presente documento declaro que otorgo(amos) licencia exclusiva y sin límite de temporalidad para el manuscrito dentro de la revista titulada *Revista de Literaturas Modernas*, que edita la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, a través del Instituto de Literaturas Modernas. Siendo de mi conocimiento que la distribución de la citada revista no es con finalidad lucrativa, sino académica, otorgo la autorización correspondiente para que la difusión pueda efectuarse a través de formato impreso y medios electrónicos, tanto en red local como por vía internet.

Atentamente

Nombre y apellido de cada autor

Copyrights

Each author whose appears in this literary journal must complete the following form. If more space is necessary, photocopies of this page can be attached to this form.

Title of Article:

Statement: By signing this document, I give the publishers of *Revista de Literaturas Modernas* and its editors at the Instituto de Literaturas Modernas at the Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, exclusive permission, with no time limit, to published my article, the title of which is written above. I am aware that this journal will be used for academic purposes only.

Therefore, I agree that my work may be published as a part of this journal both in hard copy and electronic forms, both on local websites, an on the Internet.

Sincerely yours,

NAME(S) AND SIGNATURE(S) OF AUTHOR(S)

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

NORMAS DE PUBLICACIÓN

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Director: Dr. Juan Zapata Gacitúa

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

ARTÍCULOS

DOSSIER: REVISTAS LITERARIAS, REVISTAS CULTURALES, REVISTAS ACADÉMICAS (PRIMERA PARTE)

- LUZI, ALFREDO. Parola e immagine nella rivista *Corrente di Vita Giovanile* (1938-1940): Dal fascismo giovanile all'antifascismo.
- BONANO, MARIANA. Crítica de poesía y cultura política en la revista *Hoy en la Cultura* (Buenos Aires, 1961-1966).
- DEVÉS, MAGALÍ ANDREA. Teatro de vanguardia y revistas culturales de izquierda en el Buenos Aires de los años veinte.

MISCELÁNEA

- MOLINA JARA, CLAUDIA. Novelas de Mauricio Wacquez y la teoría escisionista.
- COLE, GEORGE. Los elementos paralelos entre *Los naufragios* y la *Odisea*: Otra muestra de la falta de veracidad en la obra de Cabeza de Vaca.

RESEÑA

- ROYO, AMELIA, sobre Obras completas de Joaquín O. Gianuzzi.

