

43

# Cuadernos de Historia del Arte

DOSSIER

43



2024

MENDOZA  
ARGENTINA

ISSN 2618-5555 en línea  
ISSN 0070-1688 impreso



Universidad Nacional de Cuyo  
Facultad de Filosofía y Letras  
Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado  
Instituto de Historia del Arte

# CUADERNOS DE HISTORIA DEL ARTE

*Art History Notebooks  
Cadernos de História da Arte  
Carnets d'histoire de l'art  
Тексты Истории Искусства*

Mendoza, Argentina

43

2024



INSTITUTO DE  
HISTORIA DEL ARTE



COMITÉ EDITOR IHA  
CEIHA

# Instituto de Historia del Arte

*Institute of Art History*

*Instituto de História da Arte*

*Institut d'histoire de l'art*

*Институт Истории Искусства*

Emilce Nieves Sosa

Director

**Instituto de Historia del Arte - Facultad de Filosofía y Letras – UNCuyo  
CEIHA – IHA - Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos de EDIFYL**

Directora / Editora Científica: SOSA, Emilce Nieves

Dossier

Editores Asociados: ARANDA, María Marcela y PASQUARÉ.

Autor/es: Andrea; REDES LOPERA, María Soledad; MARCOS ARTEAGA, Irene C.; SACO, Daniela; GARCIA ARIAS, Pablo; Pasquare, Andrea; RODRÍGUEZ BOLUFÉ, Olga María; DE CARVALHO MATOS, Alex; MEIJIDE, Cinthia; MANTOVANI, Larisa y VILLANUEVA, Aldana

Compilado y Dirigido por Emilce Nieves Sosa – Nueva Época

Edita: Comité Editor Instituto de Historia del Arte - FFyL – UNCuyo

Nueva Época: N° 18 (NE) – Mendoza – Argentina

Año: 2024

Frecuencia: Semestral - Segundo semestre: julio - noviembre

N° 43 – Dossier

ISSN: 0070-1688 - ISSN (virtual): 2618-5555

1. Artes y Humanidades – Historia del Arte - Historia Regional. 2. Historia de la Cultura.

I. Sosa, Emilce Nieves, comp.

**Los CHA** es una publicación de frecuencia semestral. La recepción de artículos se encuentra abierta en forma permanente. Sólo se realizan convocatorias especiales para los Dossier. Las convocatorias de sus ediciones se publican durante los meses de abril y de noviembre de cada año. Y en los meses de febrero-junio y de julio-noviembre la El Equipo Editor recopila los trabajos y lleva a cabo el proceso de evaluación.

Fecha de inicio: 1961

Fecha de la última publicación: primer semestre 2024

Tapa: Lic. Clara Muñiz y Est. Guadalupe Tórök Sosa.

Edición y maquetación: Est. Guadalupe Tórök Sosa.

Imagen y autoría: Lic. Pablo Chiavazza - IHA-FFyL-UNCuyo

**Comité Editor Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo**

CHA o Cuadernos de Historia del Arte - Revista Científica del IHA

**Directorios o Registros:**

Latindex: Catálogo y Directorio

BINPAR-CAICYT

**Objetivo:** Orientar la producción científica hacia los estudios de las diferentes manifestaciones artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

Esta revista científica es de acceso libre. Dirigida a investigadores, docentes, becarios, profesionales y estudiantes de posgrado,

la publicación se edita en idioma español, y sus resúmenes se publican en Inglés, portugués, francés y ruso. Además en idioma de la lengua materna del autor.



**Suscripciones y correspondencia**

Calle y Número

IHA - FFyL - UNCuyo - Centro

Universitario

Mendoza - Ciudad Capital

M5502JMA

(54 261) 4135000 interno 2251

ih.a\_publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar

lharte@ffyl.uncu.edu.ar

Provincia

Código Postal

Teléfono

E-mail

## **COMITÉ EDITOR**

---

### **DIRECTOR y EDITOR CIENTÍFICO:**

- Dra. Emilce N. SOSA - FFYL - UNCUYO – Argentina

### **CO-DIRECTOR y CO-EDITOR CIENTÍFICO:**

- Dr. Adolfo O. CUETO - FFYL - UNCUYO – Argentina

## **EQUIPO EDITOR**

---

### **SECRETARIO DE REDACCIÓN**

- Lic. Pablo CHIAVANNA - FFYL - UNCUYO - Argentina

### **COORDINACIÓN**

- Prof. Cintia COLOMBO - FFYL - UNCUYO - Argentina

### **REVISOR DE TEXTOS CIENTÍFICOS**

- Prof. Andrea LEONFORTE - FFYL - UNCUYO – Argentina

### **GESTOR**

- Facundo PRICE – ARCA - FFYL - UNCUYO – Argentina

### **TRADUCCIONES**

- Mgter. Adriana SUAREZ (Ruso) - FFYL - UNCUYO – Argentina
- Prof. María REARTE (Portugués) - FFYL - UNCUYO – Argentina
- Prof. Florencia LUNA (Inglés) - FFYL - UNCUYO – Argentina
- Prof. Monique GIRAUD (Francés) - FFYL - UNCUYO – Argentina

### **DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN**

- Lic. Clara Luz MUÑIZ - ARCA - FFYL - UNCUYO – Argentina
- Est. Guadalupe TÖRÖK SOSA - FAD - UNCUYO – Argentina

#### **CONSEJO EDITORIAL IHA**

---

- Dr. Horacio CHIAVAZZA – Instituto de Arqueología - Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina
- Dr. Oscar ZALAZAR - Facultad de Artes y Diseño –Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina
- Dra. Natalia FISCHETTI - Centro Científico Tecnológico - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Mendoza – Argentina
- Dr. Diego BOSQUET – Facultad de Artes y Diseño - Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza – Argentina
- Mgter. Arq. Graciela MORETTI – Universidad Mendoza - Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos (Delegada de la CNMMYLH) – Mendoza – Argentina
- Dra. Viviana MÉNDEZ –IITI - Departamento de Turismo - Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza – Argentina
- Mgter. Verónica CARRIZO - IITI- Departamento de Turismo - Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina
- Dr. Gastón LOMBARD - IITI- Departamento ded Turismo -Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina
- Prof. Adriana POZZOLI -Instituto de Historia del Arte - Departamento ded Turismo - Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina
- Arq. Marcelo NARDECHIA – Instituto de Historia del Arte - Mendoza – Argentina
- Lic. Lilia CASANOVA – IITI - Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina

---

#### **COMITÉ CIENTÍFICO EDITORIAL**

---

1. Dr. José Emilio BURUCÚA, Académico de Número Sital Nº 28, 1993, Academia Nacional de Bellas Artes - Buenos Aires - Argentina.
2. Dr. Ricardo GONZÁLEZ - Instituto Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires – Buenos Aires – Argentina.
3. Dra. Laura MALOSETTI COSTA – Universidad Nacional de General San Martín Universidad Tres de Febrero - Buenos Aires – Argentina.
4. Dra. María de las Mercedes REITANO – Universidad Nacional de la La Plata – La Plata – Argentina - UNA – Buenos Aires – Argentina.
5. Dra. Cecilia RAFFA - Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA) Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) del Centro Científico Tecnológico Mendoza - Argentina.
6. Dra. Noemí CINELLI - Universidad de la Laguna - Tenerife - Canarias - España - Instituto de Estudios Sociales Humanísticos - Universidad Autónoma de Chile – Santiago de Chile – Chile.
7. Dra. María de los Ángeles FERNÁNDEZ VALLE - Universidad Pablo de Olavide Sevilla - España - Universidad de Talca - Talca – Chile.

8. Dr. Jorge ESCOBAR - Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco – Cuzco – Perú.
9. Dr. Federico KAUFFMANN DOIG – Director del Instituto de Arqueología Amazónica - Lima-Perú.
10. Dr. Gustavo FARES, *D. Spanish and Latin American Studies* Lawrence University - Wisconsin – Estados Unidos de Norte América.
11. Dr. Víctor MÍNGUEZ- Universitat Jaume I Valencia – España.
12. Dr. Javier ARNALDO - Universidad Complutense de Madrid - Madrid- España.
13. Dr. Juan CHIVA BELTRÁN - Universitat JAUME I – Castellón de la Plana – España.
14. Dr. Fernando QUILES GARCÍA - Universidad Pablo de Olavide – Sevilla- España.
15. Dr. Antonio José ALBARDONEDO FREIRE Universidad de Sevilla – Sevilla – España.
16. Dra. Lucía ESPINOZA - INTIHUAR - Instituto de Teoría e Historia urbano- Arquitectónica - FADU - Universidad Nacional del Litoral – Argentina.
17. Dra. Daniela ALEJANDRA CATTANEO - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CURDIUR, FAPyD, Universidad Nacional del Rosario – Argentina.
18. Dra. Mariana Inés FIORITO - Universidad Torcuato Di Tella - Fundación UADE Universidad KENNEDY – Buenos Aires - Argentina.
19. Dra. Lorena Verónica MANZINI - Dra. Cecilia RAFFA - Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) del Centro Científico Tecnológico Mendoza - Argentina.
20. Dra. Silvia Augusta CIRVINI - Dra. Cecilia RAFFA - Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) del Centro Científico Tecnológico Mendoza - Argentina.
21. Dra. María Florencia ANTEQUERA - Instituto de Historia del Instituto de Estudios Históricos, Económicos, Sociales e Internacionales (IDEHESI), Unidad Ejecutora en Red del CONICET - Facultad de Derecho y Ciencias Sociales del Rosario de la Universidad Católica Argentina – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Rosario - Argentina.
22. Dra. María Gabriela MICHELETTI - Instituto de Historia del Instituto de Estudios Históricos, Económicos, Sociales e Internacionales (IDEHESI) – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Argentina.
23. Dra. Alejandra Soledad GONZÁLEZ - CONICET - Universidad Nacional de Córdoba – Argentina.
24. Dr. Luis Vives-Ferrández SÁNCHEZ - Universitat de València – España.
25. Dra. Alba CHOQUE PORRAS - Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Lima – Perú.
26. Dr. Germán MORONG REYES - Centro de Estudios Históricos – Universidad Bernardo O'Higgins - Santiago - Chile.
27. Dr. Oscar SANTILLI – Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza - Argentina.
28. Dra. Alba María ACEVEDO – Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza - Argentina.
29. Mgter. Eliana FUCILI - FD – Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza - Argentina.
30. Mgter. RODRÍGUEZ – Universidad Autónoma de Chile - Talca – Chile.
31. Mgter. Ana BRUNO- Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata - Argentina.
32. Arq. Carlos Jerónimo MAZZA - Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de Mar del Plata – Argentina.

La convocatoria en los *Cuadernos de Historia del Arte*, está abierta en forma permanente. Los artículos deberán ser originales, inéditos. Los trabajos presentados deben cumplir con las Normas Editoriales del IHA. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos (ideas y opiniones expresadas), como también de no incurrir en plagio o auto-plagio. Los Editores Asociados serán los únicos responsables de la decisión final de aceptación y rechazo de la publicación de los artículos que se publiquen después de ser sometidos a la evaluación doble ciego.

La Dirección Editorial autoriza la reproducción total o parcial, siempre que se cite la fuente completa de acuerdo a las normas vigentes sobre los Derechos de autor.

Los artículos enviados al Comité Editor del Instituto de Historia del Arte, para ser publicados, los autores reservan su derecho de propiedad, pero otorgan a la Editorial los derechos de impresión y aceptan la difusión tanto en papel, como en internet y en aquellos sitios virtuales de las cuales los CHA formen parte.

Estas publicaciones están orientadas a los estudios del Historia del Arte y la Cultura, como así también a otras disciplinas o áreas relacionadas a la temática principal como las Humanidades y las Ciencias Sociales. Se encuentra dirigida principalmente a profesionales, investigadores, docentes y estudiantes. Las publicaciones se editan en idioma español, portugués e inglés, siempre y cuando las propuestas sean en la lengua materna del autor.

**Dra. Emilce Nieves Sosa**

***Dirección Editorial***

El Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras fue creado en 1956 por el Dr. Carlos Massini Correas, su primer director. Desde entonces da origen a una serie de publicaciones de investigación científica dentro del ámbito universitario que abarca toda la región de Cuyo.

A cinco años de su existencia surge su primera publicación en 1961, los *Cuadernos de Historia del*

*Arte*. Estos fueron creados con la necesidad de orientar la producción científica hacia los estudios de las diferentes manifestaciones artísticas locales y regionales en el ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo.

En forma inmediata se constituyó, según lo estableciera su fundador, en un relevamiento, y en un estudio del material artístico producido en la región y, a partir de él, en un espacio dedicado a las discusiones de carácter epistemológico dentro del campo artístico local. Desde sus inicios, la investigación científica se centró en el Arte Regional, para luego avanzar sobre problemáticas históricas y estéticas del Arte Argentino, llegando luego a los estudios del Arte de Hispano Americano.

Dentro de sus contribuciones, Carlos Massini Correas, creó la primera publicación científica Regional Universitaria en Historia del Arte. Estos Cuadernos se orientaron en el campo disciplinar de las humanidades, las ciencias sociales y sobre todo las artes. Así, entre 1961 y 1972 surgen once publicaciones consecutivas. Desde su comienzo, los CHA fue el lugar donde importantes figuras y pensadores de la Facultad de Filosofía y Letras junto a personajes emblemáticos de la de la Universidad Nacional de Cuyo exponían sus trabajos. Entre los referentes locales se destacan: Carlos MASINI

CORREAS, Diego PRÓ, Adolfo F. RUIZ DÍAZ, Ladislao BODA, Víctor DELHEZ, Heriberto HUALPA, Blanca ROMERA de ZUMEL, Marta GÓMEZ de RODRÍGUEZ BRITOS, Alberto MUSSO, Graciela VERDAGUER, Mirta SCOKIN de PORTNOY. Otros fueron grandes investigadores externos del ámbito de la UNCuyo como Mario BUCCHIAZO, Damián BAYÓN, José Emilio BURUCÚA, entre otros.

A partir del fallecimiento de MASSINI CORREAS se produjo un período de cambios en el IHA. Recién en 1987 se reiniciaron las publicaciones. Años después se presentarían cambios en los CHA tanto en su diagramación como en su formato, manteniendo esta nueva estructura editorial desde 1995/1996 hasta el 2015. Desde entonces, los Cuadernos se organizaron nuevamente con un formato editorial diferente, pasando de una publicación anual a dos publicaciones semestrales. Es entonces que, a partir del 2016 en su sesenta aniversarios, el Instituto proyectó una edición especial: *IHA: 60 Años de investigación sobre el Arte Argentino desde lo Regional*, publicado en dos tomos. Estos cambios se proyectaron desde la necesidad de generar una transformación en sus publicaciones adecuándose a los nuevos lineamientos editoriales.

Finalmente, a partir del 2017, con la necesidad de incorporar el avance tecnológico así como proceder a

la indexación de los Cuadernos, se comenzó con la incorporación de una nueva publicación, en formato “el digital”. Esto porque la editorial del IHA debía ponerse en consonancia con los requerimientos estandarizados de las publicaciones científicas, tanto en el orden Institucional de la Facultad y de la Universidad, como dentro de los parámetros internacionales. Esto nos llevó a una etapa de transformación para el formato digital, a partir de su implementación en el sistema operativo *Open Journal Systems*, de código abierto para la administración de revistas científicas. Este sistema, mejora todos los procesos que intervienen en la digitalización de las revistas científicas electrónicas, asegurando la evaluación (doble ciego), dando una mayor visibilidad a los *Cuadernos de Historia del Arte*. Además, proporciona calidad científica y da mayor difusión de los resultados a través de una mayor proyección y de acceso libre. Aunque no debemos olvidar que los CHA no han dejado de ser publicados en su tradicional y originario formato papel.

Queremos destacar que los CHA forman parte de una política de publicaciones investigativas que ha sido constante y sostenida por el Instituto de Historia del Arte. Son un elemento de comunicación por excelencia de la realidad cultural de la provincia y de la región captada por sus investigadores y materializadas en sus páginas.



*Indice*

*Dossier*

*Presentación dossier: América Latina en sus revistas de arte, cultura y literatura en el siglo xx*

*Latin America in its art, culture and literature magazines in the 20th century / A América Latina nas suas revistas de arte, cultura e literatura no séc. / L'Amérique latine dans ses revues d'art, de culture et de littérature au XXe siècle / Латинская Америка в ее журналах об искусстве, культуре и литературе XX века*

María Marcela Aranda y Andrea Pasquaré ..... 23

*Bohemia, una revista de arte en el novecientos montevideano*

*Inteligencia Bohemia, an art magazine in the Montevidean nineteenth century / Boemia, uma revista de arte no novecentos montevideano / Bohemia (Bohème), un magazine d'art dans les années neuf-cent montevidéennes / Богемия, художественный журнал Монтевидео XX века*

Redes Loperena, María Soledad.....35 – 70

*Lo imposible no es más que una ilusión. BellatrixLestrange y las múltiples capas del constructo del mal*

*Impossible is nothing more than illusion. Bellatrix Lestrange and multiple layers of Evil / O possível não é mais que uma ilusão. Bellatrix Lestrange e as múltiplas camadas do construto do mal / L'impossible n'est qu'une illusion. Bellatrix Lestrange et les multiples constructions du mal / Невозможное не более чем иллюзия. Беллатриса Лестрейндже и многослойность конструкции зла*

Irene C. Marcos Arteaga ..... 72 – 103

*La posmodernidad traducida y la disputa por el arte nacional en el suplemento Lys (1990-1997)*

*The posmodernity translated and the dispute over national art in Lys (1990-1997) / A pós-modernidade traduzida e a disputa pela arte nacional no suplemento Lys (1990-1997) / La postmodernité traduite et la querelle pour l'art national dans le supplément Lys (1990-1997) / ПЕРЕВОД ПОСТМОДЕРНИЗМА И СПОРА О НАЦИОНАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ В ПРИЛОЖЕНИИ «ЛИС» (1990–1997)*

Saco, Daniela ..... 105 – 137

*La tejedora de coronas y el polimorfismo literario*

*The weaver of crowns and literary polymorphism / A tecelã de coroas e o polimorfismo literário / La tisseuse de couronnes et le polymorphisme littéraire/ Мкачиха корон и литературный полиморфизм*

García Arias, Pablo ..... 139-161

**Manuel Gálvez: literatura, pedagogía y política cultural en el primer nacionalismo argentino**

*Manuel Gálvez: literature, pedagogy and cultural policy in the first argentine nationalism / Manuel Gálvez: literatura, pedagogia e política cultural no primeiro nacionalismo argentino / Manuel Gálvez : littérature, pédagogie et politique culturelle dans le premier nationalisme argentin / Мануэль Гальвес: литература, педагогика и культурная политика в период первого аргентинского национализма*

Pasquare, Andrea ..... 163 – 195

**Tensiones y debates en torno al arte de México en la revista cubana Social**

*Tensions and debates around the art of Mexico in the Cuban magazine Social / Tensões e debates em torno da arte do México na revista cubana Social / Tensions et débats autour de l'art mexicain dans la revue cubaine Social / Напряженность и дебаты вокруг искусства мексики в кубинском журнале социальный*

Rodríguez Bolufé, Olga María ..... 197 - 231

**Afinidades latinoamericanas: aproximaciones entre la Revista Amauta y la Revista de Antropofagia**

*Latin American affinities: approaches between the Amauta Magazine and the Revista de Antropofagia /*

*Afinidades latino-americanas: aproximações entre Revista Amauta e a Revista de Antropofagia / Affinités latino-américaines: rapprochement entre la revue Amauta et la Revista de Antropofagia (Revue d'Anthropophagie) / Латиноамериканское сходство: сближение журнала Amauta magazine и журнал Антропофагия*

*De Carvalho Matos, Alex .....*233 – 262

*El espejo del Emir. El semanario La Nota como plataforma de exhibición pública del Emir Emín Arslán*

*The Emir's mirror. The weekly La Nota as a platform for the public exhibition of Emir Emín Arslán / O espelho do Emir. O semanário La Nota como plataforma de exposição pública do Emir Emín Arslán / Le miroir de l'émir. L'hebdomadaire La Nota comme plateforme d'exposition publique de l'émir Emín Arslán / Зеркало Эмира. Еженедельник La Nota как публичная выставочная площадка эмира Эмина Арслана*

*Meijide, Cinthia .....*263 – 328

*Divino taller. Enseñanza de las artes aplicadas en los Talleres de la sociedad del “Divino Rostro” en Buenos Aires (1914-1933)*

*Holy workshop. Teaching of applied arts in the workshops of the society of the “Divino Rostro” in Buenos Aires (1914-1933) / Oficina divina. Ensino das artes aplicadas nas Oficinas da sociedade “Divino Rostro” em Buenos Aires (1914-1933) / Atelier divin. Enseignement*

*des arts appliqués dans les Ateliers de la société « Divino Rostro » à Buenos Aires (1914-1933) / Божественная мастерская. Преподавание прикладного искусства в Мастерских общества «Дивино Ростро» в Буэнос-Айресе (1914-1933)*

Mantovani, Larisa y Villanueva, Aldana .....329 – 368



**María Marcela Aranda<sup>1</sup> y Andrea Pasquare<sup>2</sup>**

*“América Latina en sus revistas de arte, cultura y literatura  
en el siglo xx”*

---

***DOSSIER***

Las revistas culturales, en sus facetas artísticas y literarias, han jugado un papel fundamental como los lugares de expresión y legitimación por excelencia de intelectuales y artistas, en la modernidad cultural del continente americano. Por su variedad, las hay de tipo general o aquellas sobre temas específicos, y están las que se concentran en un solo país o que abarcan una región o continente. Pero un rasgo común es su interés en el ser latinoamericano - comprendido como impulso subjetivo y dinamismo colectivo capaz de producir cultura específica y circunstancial -, en su forma de percibir el mundo y en su forma de interactuar con otras culturas. Sus páginas anticipan escrituras y recorridos que van desde la creación al libro y a otros productos artísticos; y son una ventana al público lector, con quienes comparte estéticas y consumos culturales, imaginarios y programas políticos. Los textos, las imágenes, las viñetas, los auspicios comerciales, las notas al lector, las reseñas y los canales de distribución y suscripción

---

<sup>1</sup> Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Rep. Argentina, [marcela.aranda06@gmail.com](mailto:marcela.aranda06@gmail.com)

<sup>2</sup> Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur Bahía Blanca, Rep. Argentina, [apasquare@yahoo.com](mailto:apasquare@yahoo.com)

pasan a formar parte de las diversas secciones en que se organiza su infraestructura editorial; al tiempo que alientan circuitos artísticos, estéticos y del pensamiento. Las revistas se definen, entonces, como lugares privilegiados para estas manifestaciones, y a partir de éstas actúan dentro de la historia, imponen un conjunto de valores y establecen una serie de intereses comunes. Alrededor de estos surgen debates y controversias, se construyen solidaridades, que cada grupo fundador plasma en sus declaraciones liminares o manifiestos, y allí es posible detectar diferentes actitudes respecto de las tradiciones culturales vigentes: rechazo, continuidad, independencia, renovación.

La coyuntura socio-histórica que acompañó la producción, recepción y circulación de las revistas culturales en América Latina correspondió a los inicios de la industrialización del continente, durante las primeras décadas del siglo XX, e incluyó la aparición de una industria cultural más o menos autónoma de la política; la emergencia de clases modernas con diferenciación de funciones entre el trabajo intelectual e industrial; el crecimiento urbanístico en algunos países, la profesionalización del intelectual, su colaboración en programas estatales políticos, culturales o educativos, la emergencia de las vanguardias estéticas, el arte revolucionario. Este proceso encierra también la formación profesional de literatos, artistas, directores, editores, publicistas, quienes con sus prácticas y redes de producción y distribución, fueron perfilando agrupamientos estéticos e ideológicos. En este sentido, este Dossier examina las diferentes secciones que componen estas expresiones y los actos que ellas promueven: números homenajes, recordatorios, manifiestos, cartas al lector, reseñas,

composición gráfica y fotográfica, entre otros. Al ser resultado de infraestructuras editoriales y circuitos culturales, los programas de grupos intelectuales o artísticos y las redes políticas y económicas que se tejen en torno a las revistas, dejan ver las materialidades que las hacen posible y les permiten superar el primer impulso programático sosteniéndose en el tiempo y elaborando sus propias genealogías. El carácter dinámico de las revistas culturales se aprecia en su composición: múltiples protagonistas, pluralidad de perspectivas, heterogeneidad de contenidos, inmediatez entre elaboración y difusión. De allí que se nos representen como un excepcional archivo de datos y noticias, de atmósferas y sensibilidades que esperan ser explorados desde diferentes perspectivas historiográficas: cultural, social, conceptual, del libro y la lectura, de la imagen, etc.<sup>3</sup>

Los artículos del presente Dossier incluyen, al menos, tres dimensiones concatenadas de análisis de las revistas culturales. Primero, el lugar de las revistas culturales en la historia literaria, su relación con la cultura impresa y el arte, la vehiculización de proyectos juveniles y de círculos estético-literarios. En la misma se examina además el rol de los autores y lectores en sus distintas responsabilidades: colaboradores, correspondentes, directores. En segundo lugar, las revistas son consideradas ‘dispositivos’ por su vinculación con las artes visuales y los artifices técnicos que integraron estas empresas editoriales (fotógrafos, litógrafos, ilustradores, entre otros); sin descuidar su diagramación en secciones (cartas al lector, espacios

---

<sup>3</sup> DE ZULETA, Emilia. *Relaciones literarias entre España y la Argentina* (Madrid: Cultura Hispánica, 1983)

temáticos, por ejemplo) o su inclusión como suplementos ‘culturales’ de periódicos de amplia tirada, ni los aspectos materiales (como los mecanismos de comercialización y de suscripción) que aseguraran su entrega regular y permanente. Por último, las revistas adscribieron y/o prohijaron movimientos renovadores y vanguardistas en lo estético y literario; siendo el escenario modernista el ideal para la aparición de figuras, temas y abordajes críticos que propusieron hábitos y concepciones novedosas y tensionaron el/los campo/s cultural/es vigentes. Otro aspecto fundamental que atraviesan los trabajos que aquí se presentan es el análisis exhaustivo de las trayectorias epistemológicas y metodológicas seguidas por los autores al proponerse estudiar las publicaciones periódicas como objetos de análisis.

Soledad Redes Loperena en “*Bohemia*, una revista de arte en el novecientos” aborda la renovación estética y cultural de la modernidad montevideana desde el diálogo de esta publicación de arte con otras de carácter político y social. Destaca la propuesta de sus fundadores de organizar un programa con proyección rioplatense y señala las condiciones materiales de la revista, su manifiesto y los cambios de dirección, entre otros aspectos. No desdeña las vicisitudes político-ideológicas que contextualizaron las discusiones de *Bohemia*, pero recalca que la organización de certámenes literarios y artísticos y la aparición de una entidad como el Círculo de Bellas Artes, terminaron enmarcando y realzando la propuesta innovadora de la revista.

La conformación de una empresa editorial como vehículo de integración continental es el eje del artículo de Olga

María Rodríguez Bolufé, titulado “Tensiones y debates en torno al arte de México en la revista cubana *Social*”. Durante los años veinte del siglo pasado, el arte mexicano fue paradigma de vanguardia y nacionalismo en la región y su influencia llegó a cada rincón, generando oleadas de entusiasmos en distintos sectores, dada la posibilidad concreta del cambio social y político en esos años. Utilizando la noción de ‘dispositivo’, la autora examina la revista como objeto de estudio – protagonista y testigo al mismo tiempo – de la modernidad artística e intelectual latinoamericana y caribeña, escudriñando los vínculos entre los hacedores, sus percepciones vitales, sus representaciones conceptuales y sus imaginarios vanguardistas. A la autora le interesa la construcción del sujeto lector en la revista *Social*, donde circulan las novedades artísticas de la meca artística mexicana que han sido apropiados y re-creados en los saberes de un espacio diferente, Cuba, a través de “textos, ilustraciones, reproducciones de obras, reseñas de exposiciones, temáticas abordadas, autores referidos, proyectos pedagógicos, imaginarios de lo nacional, repertorios temáticos afincados en la representación de etnias y espacios rurales”

Cinthia Mejide, por su parte, analiza las estrategias de autorrepresentación que el Emir Emín Arslán desplegó en su semanario *La Nota* (1915-1921). El artículo “El espejo del Emir. El semanario *La Nota* como plataforma de exhibición pública del Emir Emín Arslán”, nos invita a reflexionar sobre las publicaciones periódicas como tránsito problemático para la inscripción de una figura, cuya actuación en el campo revisteril argentino a comienzos del siglo XX, fue resuelto desde el exhibicionismo de la propia

vida del Emir. Las imágenes autorreferenciales se traslanan con las noticias internacionales – orientales, en este caso – que se hacen conocidas en el Río de la Plata a través de Arslán y contribuyen a construir su figura de mediador y gestor cultural. *La Nota* es la autobiografía de su director, único personaje individualizado en sus páginas. Su firma está omnipresente en los relatos de recuerdos y memorias y demuestra su objetivo: “perfilar su lugar en una sociedad nueva, hacerse un nombre público”, y constituirse en el “mejor intérprete de los asuntos de Oriente en el Río de la Plata”.

Por esos mismos años, dos revistas notables circularon en el espacio latinoamericano: *Amauta* (1926-1930) y *Revista de Antropofagia* (1928-1929), consideradas por Alex de Carvalho Matos en “Afinidades latinoamericanas: aproximaciones entre la Revista *Amauta* y la *Revista de Antropofagia*”. Sus animadores fueron José C. Mariátegui, desde Lima y Oswald de Andrade, desde San Pablo, respectivamente. En principio, pretendieron ser plataformas para la generación de vanguardias artísticas y literarias, con manifiestos claramente latinoamericanistas. Su autor propone examinar la relación entre “proyecto político cultural” y “proyecto editorial” para entender la dinámica, la circulación y el uso de diversos conceptos que intentan remitir a la misma pertenencia continental. Así, lo que une a las vanguardias latinoamericanas es su “condición colonial” (Alfredo Bosi), por medio de la cual transitan un tiempo histórico conviviendo (con) e interpelando (al) prestigio de la metrópoli, mientras están en la búsqueda de una identidad originaria. Ambas revistas difieren, en cambio, por la robustez que transmiten en cuanto a recursos gráficos, mecanismos de suscripción y

armado de una red comercial que asegure su impresión y publicación. En este sentido, la *Revista de Antropofagia* fue mucho más austera y discreta, mientras *Amauta* fue símbolo del esteticismo político por excelencia. Pero la idea de “zona de contacto” (Mary Pratt), le permite a Carvalho Matos potenciar su interpretación de la convergencia entre “las concepciones del mundo forjadas en las antiguas metrópolis coloniales y la experiencia misma en el territorio colonizado”, al indicar citaciones cruzadas entre ambas revistas e incorporación de temas y autores iberoamericanos y lusobrasileños en una y otra, respectivamente.

Por su parte, las revistas culturales también han sido útiles promotoras de proyectos pedagógicos, al recoger la tradición publicista de Iberoamérica desde los procesos independentistas de principios del siglo XIX hasta la organización de los estados nacionales en el último tercio del siglo. La prensa como vehículo cívico-pedagógico y generador de sociabilidades y opiniones es un tema vastamente analizado en el campo historiográfico. Andrea Fabiana Pasquaré nos propone examinar la actuación del argentino Manuel Gálvez en el campo de las revistas en los primeros años del siglo XX, mientras trazaba su derrotero como escritor de novelas en Buenos Aires. Tanto como agrupación y como revista, *Ideas* (1903-1905) intervino en la escena cultural dominada por el debate de la desnacionalización del país, y llamó a sus pares y a la clase política a elaborar un programa cultural - en vísperas de la celebración del primer Centenario - que se fundara en las cuestiones esenciales del nacionalismo argentino: la tradición nacional, la herencia española, la educación primaria y universitaria. Sus directores y colaboradores se

autorepresentaron como “intelectuales” cuya función pública era revisar nuestra “intrahistoria” (Miguel de Unamuno), donde sedimentaban los mejores logros y virtudes de un pueblo llamado a construir su grandeza desde estos cimientos “nobles”. Sus hacedores se reconocían hombres de las provincias y discutieron categorías profundas – y vigentes - en la construcción de la identidad nacional: normalismo-catolicismo, cosmopolitismo-nacionalismo. Pasquaré concluye afirmando que Gálvez denunció los síntomas de un “alma nacional” extranjerizada y desviada de su tradición hispánica, a la que sólo se podría enfrentar la tradición argentina y americana, revivida en la pluma del escritor profesionalizado y autónomo del poder político.

A continuación, Daniela Saco aborda las disputas semióticas que se practicaron en el suplemento de Buenos Aires *Lys* respecto de las nociones de posmodernidad y posmodernismo. Su trabajo “La posmodernidad traducida y la disputa por el arte nacional en el suplemento *Lys* (1990-1997)” transita la secuencia de términos complejos - y atribuibles a variadas manifestaciones de la vida cultural, espiritual, artística, política, social, material - en un objeto de estudio novedoso: una publicación periódica de los 90. La autora destaca los aportes de la historia del arte al campo historiográfico, al señalar cómo los “discursos visuales construidos o la relación entre textos e imágenes” abren espacios hermenéuticos significativos para profundizar el estudio de las revistas. Considera que las revistas son unidades de significado donde predomina un universo discursivo que permite establecer interpretaciones intertextuales pero también el posicionamiento general de aquéllas. La particularidad de *Lys* es que fue suplemento de

la revista *La actualidad. Arte y cultura*, aparecida a comienzos del siglo XX, y que se insertó en el campo artístico mediante temáticas culturales contextuales que dieron lugar a reseñas críticas de exposiciones, reflexiones sobre la historia del arte y la práctica artística contemporánea. Y en aquel campo - tensionado por la disputa entre las nociones de globalización, homogeneización cultural y multiculturalismo - la autora estudia la recepción de “posmodernidad” y “posmodernismo” como signos “foráneos” de variada traducción. Desde la novedad que significaba explorar el contexto local y darle sentido a las propias problemáticas del arte nacional, hasta su apropiación mediante reacciones descontextualizadas que defendían las particularidades nacionales.

Finalmente, Pablo García Arias analiza la novela colombiana “La tejedora de coronas” de Germán Espinosa, publicada en 1982, para dar cuenta del nacimiento de un nuevo estilo narrativo también novelado, polimorfo y polisemántico, en el que a través de la existencia de su protagonista Genoveva Alcocer se sumerge en diferentes temporalidades históricas e intertextualidades: autobiográfica, epistolar, testimonial y memorialista. Literatura e historia se solapan en su novedosa faceta microhistórica, comprendiendo dos momentos de la vida de la protagonista - el de su juventud y su vejez - que le permiten trazar un recorrido histórico que comprende los acontecimientos ocurridos en Cartagena en 1697 durante la invasión de Francia, la penetración británica y la defensa del Imperio español (como parte del eje internacional atlántico), hasta la llegada de la Ilustración y la Enciclopedia francesa en América un siglo después. La Inquisición que

somete a un juicio de brujería a la protagonista y la condena a prisión y su relato en primera persona, ya anciana y condenada, dan cuenta de la resistencia colonial a los conocimientos científicos, astronómicos y filosóficos de la época (considerados supersticiones); por medio de una prosa zigzagueante que construye un personaje femenino excepcional y fascinante, una heroína que resiste discursivamente al oscurantismo del Estado y la Iglesia.

Consideramos que el Dossier “América latina en sus revistas de arte, cultura y literatura en el siglo XX” refleja nuestro propósito de contribuir al crecimiento del campo historiográfico de las publicaciones periódicas, mediante la incorporación de las dimensiones estéticas y artísticas y el diálogo permanente con facetas más trabajadas, como el análisis semántico de contenido, el análisis del discurso, la teoría crítica literaria y las resonancias político-ideológicas que acompañan estos emprendimientos editoriales. La historia del arte ofrece una variedad conceptual que descentra la tradicional mirada historiográfica hacia la lectura hermenéutica de las imágenes y de los diseños como “signos”, que disparan novedosos puntos de vista y sincretizan procedimientos y metodologías propiamente disciplinares. Al mismo tiempo, la inquietud por el quehacer latinoamericano (incluido el Caribe y Brasil) se cuela en las páginas de las revistas culturales, pues es donde mejor expresión encuentran los vigorosos y permanentes debates sobre nuestros ‘productos’ culturales, los programas que dieron origen a movimientos disruptivos en lo artístico y literario, el rol de las instituciones que acompañaron estos proyectos editoriales, la conformación de los campos culturales y la dinámica de las redes de sociabilidad que los nutrieron y, finalmente, las prácticas de

intervención socio-cultural en nuestras sociedades, que Beatriz Sarlo sintetiza con estas palabras siempre vigentes:

*"Publiquemos una revista"*. Centenares de veces esta frase fue pronunciada por un intelectual latinoamericano ante otros intelectuales. Acompañada casi siempre por dos ideas afines: necesidad y vacío, la frase inaugura ciclos largos o breves de un impulso hacia lo público fuertemente marcado por la tensión voluntarista. *"Publiquemos una revista"* quiere decir *"una revista es necesaria"* por razones diferentes a la necesidad que los intelectuales descubren en los libros; se piensa que la revista hace posible intervenciones exigidas por la coyuntura, mientras que los libros juegan habitualmente su destino en el mediano o el largo plazo. Desde esta perspectiva, *"publiquemos una revista"* quiere decir *"hagamos política cultural"*, cortemos con el discurso el nudo de un debate estético o ideológico. La frase, cuya forma previsible es el plural, constituye el colectivo que suele quedar representado institucionalmente en una forma clásica : los consejos de dirección<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Sarlo Beatriz. "Intelectuales y revistas : razones de una práctica". In: América : *Cahiers du CRICCAL*, n°9-10, 1992. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970.* pp. 9-16; doi: 10.3406/ameri.1992.1047 [http://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1992\\_num\\_9\\_1\\_1047](http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047)



## *Bohemia, una revista de arte en el novecientos montevideano*

*Inteligencia Bohemia, an art magazine in the Montevidean nineteenth century*

*Boemia, uma revista de arte no novecentos montevideano*

*Bohemia (Bohème), un magazine d'art dans les années neuf-cent montevidéennes*

*Богемия, художественный журнал Монтевидео XX века*

**Redes Loperena, María Soledad**

Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata,  
Departamento de Historia. Facultad Humanidades  
Buenos Aires – Argentina  
[soledadredes@gmail.com](mailto:soledadredes@gmail.com)

**Resumen:** Las revistas culturales montevideanas asumieron un lugar valioso en la producción, difusión y discusión de ideas y proyectos hacia fines del siglo XIX y principios del XX.

Durante este tiempo y con intensidad diversa, las revistas se convirtieron en notables espacios para que intelectuales, publicistas, periodistas y artistas se pensaran a sí mismos, renovando la escritura y la lectura y promoviendo programas culturales y debates altamente significativos. Estos impresos articularon trayectorias individuales y colectivas, interpelando e interviniendo en la escena estética y cultural de la modernidad montevideana.

La revista *Bohemia* surge en el Novecientos, período brillante donde artistas y letrados buscaron repensar la cultura uruguaya. En este marco,

*Bohemia*, se anuncia como una publicación de arte, integrada por jóvenes intelectuales de reconocida trayectoria como Leoncio Lasso de la Vega, Julio Herrera y Reissig, Ángel Falco, Delmira Agustini y Hermenegildo Sábat, entre otros.

Interesa particularmente indagar las redes intelectuales forjadas en y a través de la revista con otras publicaciones rioplatenses. Los vínculos tejidos entre estos publicistas e intelectuales insinúan un programa cultural y artístico con proyección rioplatense.

**Palabras claves:** *prensa - revistas culturales- revista de arte - redes intelectuales*

*Abstract: Montevideo cultural magazines played a valuable role in the production, spreading and discussion of ideas and projects in the end of the XIX and beginning of the XX century. During this period and with different degrees of intensity, these magazines turned into remarkable spaces for intelectuals, publicists and journalists to think about themselves, renovating the writing style, the reading materials and encouraging highly significant cultural programs and debates.*

*They articulated both individual and collective paths, having an impact in the aesthetic and cultural modern Montevideo scene. Bohemia magazine comes up in the 1900s, a brilliant period during which artists and intellectuals sought to represent Uruguayan culture.*

*In this context, Bohemia claims to be an art publication integrated by young and well-known intelectuals like Leoncio Lasso de la Vega, Julio Herrera y Reissig, Ángel Falco, Delmira Agustini and Hermenegildo Sábat, among others. This study focuses on the intellectual networks created in and through the magazine with other River Plate publications.*

*The bonds weaved among these publicists and intelectuals suggest a cultural program that reached the whole River Plate cultural environment.*

**Keywords:** *press-cultural magazines-art magazine-intelectual networks*

**Resumo:**

*As revistas culturais montevideanas assumiram um lugar valioso na produção, difusão e discussão de ideias e projetos no final do século XIX e inícios do XX.*

*Durante este tempo e com intensidade diversa, as revistas se tornaram notáveis espaços para que intelectuais, publicitários, jornalistas e artistas se pensaram a si mesmos, renovando a escrita e a leitura e promovendo*

*programas culturais e debates altamente significativos. Estes impressos articularam trajetórias individuais e coletivas, interpelando e intervindo na cena estética e cultural da modernidade montevideana.*

*A revista Boemia surge no Novecentos, período brilhante onde artistas e letrados buscaram repensar a cultura uruguaia. Neste marco, Boemia, se anuncia como uma publicação de arte, integrada por jovens intelectuais de reconhecida trajetória como Leoncio Lasso de la Vega, Julio Herrera e Reissig, Ángel Falco, Delmira Agustini e Hermenegildo Sábat, entre outros. Interessa particularmente indagar as redes intelectuais forjadas em e através da revista com outras publicações do Rio da Prata.*

*Os vínculos tecidos entre estes publicitários e intelectuais insinuam um programa cultural e artístico com projeção do Rio da Prata.*

**Palavras chaves:** Imprensa, Revistas culturais, Revista de arte. Redes interculturais

**Résumé:**

*Les revues culturelles de Montevideo ont pris une place importante dans la production, la diffusion et la discussion d'idées et de projets à la fin du XIXe siècle et au début du XXe.*

*Pendant ce temps et avec une intensité diverse, les magazines sont devenus des espaces remarquables pour que les intellectuels, les publicistes, les journalistes et les artistes se pensent, en renouvelant l'écriture et la lecture et en promouvant des programmes culturels et des débats très significatifs. Ces imprimés ont articulé des trajectoires individuelles et collectives, interpelant et intervenant dans la scène esthétique et culturelle de la modernité montevidéenne.*

*La revue Bohemia apparaît au XIXème siècle, période brillante où les intellectuels ont cherché à repenser la culture uruguayenne. Dans ce cadre, Bohemia, est annoncée comme une publication d'art, composé de jeunes intellectuels de renommée tels que Leoncio Lasso de la Vega, Julio Herrera y Reissig, Ángel Falco, Delmira Agustini et Hermenegildo Sabat, entre autres. Il est particulièrement intéressant d'examiner les réseaux intellectuels forgés dans et à travers la revue avec d'autres publications rioplatenses. Les liens tissés entre ces publicistes et intellectuels suggèrent un programme culturel et artistique avec projection rioplatense*

**Mots clés:** Presse, Revues culturelles, Revue d'art, Réseaux intellectuels

**Mots clés:**

Журналы о культуре Монтевидео заняли ценное место в производстве, распространении и обсуждении идей и проектов в конце XIX - начале XX века.

За это время, с разной интенсивностью, журналы стали заметным пространством для интеллектуалов, публицистов, журналистов и художников, где они могли думать о себе, возобновляя писательство и чтение, а также продвигая культурные программы и весьма значимые дебаты. Эти гравюры выражали индивидуальные и коллективные траектории, ставя под сомнение эстетическую и культурную сцену современности Монтевидео и вмешиваясь в нее.

Журнал Богемия появился в XIX веке, в блестящий период, когда художники и ученые стремились переосмыслить уругвайскую культуру. В этом контексте «Богемия» рекламируется как художественное издание, состоящее из молодых интеллектуалов с известной карьерой, таких как Леонсио Лассо де ла Вега, Хулио Эррера и Рейссиг, Анхель Фалько, Дельмира Агустини и Эрменегильдо Сабат, среди других.

Особенно интересно исследовать интеллектуальные сети, созданные в журнале и через него, с другими изданиями «Ривер Плейт». Связи, наложенные между этими публицистами и интеллектуалами, намекают на культурную и художественную программу с проекцией Ривер Плейт

**Слова:** Prensa, revistas culturales, revista de arte, redes intelectuales

## Introducción

La revista *Bohemia* fue publicada en un contexto de crecimiento y transformación de la sociedad montevideana. El país viene recorriendo un proceso modernizador y de consolidación de una cultura urbana, letrada y popular.

En las primeras décadas del siglo XX es posible observar un alto grado de urbanización. Montevideo es la ciudad con más habitantes del país, y su crecimiento urbanístico se visualiza en la circulación intensa de nuevos medios de transporte como el tranvía eléctrico y el automóvil y nuevas formas de comunicación como el teléfono y el cine. La capital se convirtió en una urbe cosmopolita, muy vinculada a los centros económicos mundiales y a las pautas culturales de producción y consumo originadas en las metrópolis europeas.

Desde el punto de vista político, el país transita hacia el fortalecimiento del sistema republicano, tendiente a la democratización y ampliación de la ciudadanía. El bipartidismo (Partido Colorado - Partido Nacional/Blanco) sigue siendo la oferta electoral preferida pero ya asoman nuevos partidos e ideologías con propuestas renovadas y atractivas. El anarquismo y el socialismo encuentran en esta ciudad numerosos simpatizantes y adeptos.

En 1908 se realizó un censo nacional que abarcó población, vivienda, educación, actividad agropecuaria, industrial y comercial. La información recogida nos permite evidenciar los cambios que se están produciendo y cómo incidieron en la cultura y sociedad.

El censo registra que el total de la población del Uruguay es de 1.042.686 habitantes, de los cuales el 17.38 % se encuentra en la capital y los extranjeros un 42 %, representando casi la mitad de los residentes de esa ciudad.

En cuanto a los índices de educación y alfabetización: dos tercios de la población está alfabetizada. Se verifica una notable expansión de la enseñanza pública que se traduce en el aumento de escuelas primarias y se afianzó con la creación de la educación secundaria y los avances de la enseñanza universitaria<sup>1</sup>

La cultura escrita gana frente a la cultura oral; una cultura cimentada en el texto, en el documento escrito asume un rol clave. Es con la expansión de la prensa que la cultura letrada adquiere una solidez y dimensión popular.

En 1898 surge el Centro Internacional de Estudios Sociales, espacio clave de difusión, formación y encuentros de intelectuales y obreros. Esta asociación facilitó la divulgación las ideas de Bakunin, Kropotkin, Malatesta, entre otros; así como también de las primeras obras de Florencio Sánchez o Emilio Frugoni.

El crecimiento de la actividad industrial, fue acompañado con el aumento de la clase obrera, más de 94.000 obreros y empleados, de los cuales el 22 % eran extranjeros. Se desarrolla una temprana organización de la actividad sindical y obrera. Asimismo, la circulación de nuevas ideologías; el anarquismo y socialismo brindará a estos colectivos una configuración organizativa peculiar y

---

<sup>1</sup> José Pedro Barrán y Benjamín Nahúm. *Batlle los estancieros y el Imperio Británico El Uruguay del Novecientos* tomo I (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1990), 147-148

avanzada. La huelga, el sabotaje, la prensa obrera, el boicot, congresos, asociaciones; medidas adoptadas por obreros y organizaciones como gremios y sindicatos. En 1905 se celebra el congreso constitutivo de la Federación Obrera Regional Uruguaya (FORU) con neto predominio anarquista , en los salones del Círculo Internacional de Estudios Sociales según consignan los historiadores Zubillaga y Balbis<sup>2</sup>. Para 1911, según los datos del 3er Congreso de la central ya representaba a 7.000 trabajadores sobre los 80.000 obreros que se calculaban en el país<sup>3</sup>.

Iniciando el siglo XX es posible entonces advertir una trama social y cultural compleja, dan cuenta de ese panorama la presencia de obreros anarquistas organizados en sindicatos, numerosa actividad asociativa y expansión de la prensa periódica.

Durante los primeros años del siglo XX circularon cerca de 100.000 impresos entre

Diarios y revistas informando a casi 400.000 montevideanos, para los historiadores Barrán y Nahúm<sup>4</sup> estos datos están indicando la presencia de una cultura letrada y popular. Los autores distinguen una cultura letrada atravesada por las tensiones entre “la generación del novecientos ”<sup>5</sup> y la de la mayoría de la población

---

<sup>2</sup> Carlos Zubillaga y Jorge Balbis. *Historia del Movimiento Uruguayo Obrero* (Montevideo :Ediciones de la Banda Oriental 1986),109-110

<sup>3</sup> Ivette Trochon y Beatriz Vidal. *Bases documentales para la Historia del Uruguay Contemporáneo* (Montevideo :Ediciones de la Banda Oriental,1998), 54

<sup>4</sup> Barrán y Nahúm, *Battle los estancieros ...*,58

<sup>5</sup> Carlos Real de Azua. *El Ambiente Espiritual del Novecientos* ( Montevideo: Editorial Número, 1950 )

Rubén Ibáñez. *La Cultura del 900* (Enciclopedia Uruguaya nº 31. Montevideo: Arca,1969)

nutrida fundamentalmente por la prensa. En el novecientos surge también el escritor profesional, intelectuales que dedican su existencia a la literatura y reclaman poder vivir de ello, aunque será casi una utopía. Algunos de ellos se opusieron a los valores establecidos por la sociedad, otros cuestionaron aspectos estéticos más que morales, lo cierto que la rebeldía y transgresión identificaron a estos jóvenes, como fue el caso de Roberto de las Carreras y Julio Herrera y Reissig.

Pero fueron los diarios montevideanos que ofrecieron de forma más democrática, por su alcance y circulación, información de actualidad a sectores más amplios y populares.

La expansión de la prensa fue un fenómeno generalizado en el espacio rioplatense desde fines del siglo XIX. La multiplicación de periódicos, semanarios y revistas en variado formato, temática, origen y edición, plantean la existencia de un nuevo universo de sociabilidad y discusión de ideas y programas de índole heterogénea.

La historiadora Hilda Sábato<sup>6</sup> sostiene que la prensa periódica cumplió una importantísima función: “instrumento insoslayable no sólo para los gobiernos sino para cualquier personaje, grupo o partido que quisiera tener un lugar en la vida política”. Sábato señala además que editar un periódico permitió entonces debatir e intervenir en la escena político cultural, la prensa se convirtió en un escaparate de programas y proyectos diseñados y discutidos en las sociedades latinoamericanas.

---

<sup>6</sup> Hilda Sábato « Nuevos espacios y actuación intelectual: prensa, asociaciones, esfera pública (1850-1900) », en Historia de los Intelectuales en América Latina Dir. por Carlos Altamirano (Buenos Aires :Katz 2008),395

En Montevideo es posible consignar publicaciones con orientaciones políticas partidarias e ideológicas bien definidas como el diario *El Día*, colorado y batllista o *La Tribuna Popular* populista y blanco. También la prensa ácrata y socialista encontró su público y difusión en los periódicos *Solidaridad*, *El Trabajo* o *El Obrero Panadero*. Estos fueron algunos títulos de publicaciones diarias, de gran formato y con contenidos mayoritariamente políticos nacionales e internacionales.

Paralelamente con estos impresos circularon y se editaron otros con características diferentes como fueron las revistas, particularmente las revistas culturales.

Las revistas entendidas como “artefactos culturales complejos y multidimensionales” como las define Horacio Tarcus<sup>7</sup> en el sentido que textos e imágenes están articulados para consolidar y reforzar los contenidos. Las revistas presentan además asuntos como la venta, recepción, circulación y una comunidad de intelectuales en torno el impreso, son los componentes que le otorgan singularidad.

Otros rasgos propios de las revistas refieren a la frecuencia y permanencia en el mercado. Generalmente estos dispositivos se editaron de forma semanal, quincenal o mensual. Algunos lograron una estabilidad duradera, otras sólo una existencia efímera y fugaz.

De acuerdo con Beatriz Sarlo<sup>8</sup> las revistas culturales fueron pensadas y editadas por las demandas urgentes que el

---

<sup>7</sup> Horacio Tarcus. *Las Revistas culturales Latinoamericanas : giro material , cultural, tramas intelectuales* (Buenos Aires : Tren en Movimiento, 2020),11

<sup>8</sup> Beatriz Sarlo. «Intelectuales y revistas : razones de una práctica» In: América: Cahiers du CRICCAL,nº 9-10 (1992) : 9-16 Recuperado a partir de [http://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1992\\_num\\_9\\_1\\_1047](http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047)

presente exige. Para la autora la “tensión voluntarista”, es decir los colectivos humanos involucrados en la confección del impreso, sumado a la “necesidad” y el “vacío” de proyectos o políticas culturales; explica y define el nacimiento de ciertas revistas culturales.

Hay una voluntad expresa en intervenir en el ambiente cultural; las revistas se piensan para la acción y efecto inmediato; por tanto, estos dispositivos poseen una fuerte connotación política. Los debates, ideas, programas, manifiestos que son desplegados y amplificados en las páginas de esta publicación buscan en cierto modo señalar la ausencia o debilidad de propuestas culturales en los programas políticos partidarios declarados por la clase dirigente o el elenco de gobernantes de turno.

Comenzando el siglo XX en Montevideo, podemos ubicar un conjunto de variadas publicaciones que podemos identificarlas como “revistas culturales”, en ese corpus destacan; *Rojo y Blanco* (1900 -1903), *Apolo* (1906-1915), *El Espíritu Nuevo* (1909) *Vida Moderna* (1900-1911) *Uruguay Revista Ilustrada* (1912) *La Ilustración Uruguaya* (1905) y *Bohemia* (1908-1910)

### **Metodología**

Este artículo sobre la revista *Bohemia* es un adelanto de una investigación en curso sobre revistas culturales editadas en Montevideo.

El análisis metodológico empleado fue la lectura e inspección exclusivamente de la revista a través del repositorio digital “Anáforas” <https://anaforas.fic.edu.uy/> de la Udelar.

En siguientes etapas se realizará la compulsa de la prensa editada durante los años compartidos con *Bohemia* (1908-

1910) y *Vida Nueva* (1910-1911). El propósito es identificar diálogos o referencias entre la revista con el resto de la prensa montevideana. El cruce de esa información permitirá visualizar el posicionamiento y las conexiones entre estos individuos a través de la revista en el ambiente montevideano y tal vez rioplatense.

### **Dimensión material y técnica de la revista**

De acuerdo con el artículo realizado por Alexandra Pita González y María Carmen Grillo<sup>9</sup> y sus propuestas metodológicos para estudiar las revistas culturales, es necesario determinar descriptores de análisis de las revistas culturales. En ese sentido relevar la dimensión material de la revista. El registro de datos sobre el formato, ornamentación, diseño, papel, encuadernación, tiraje, son algunos aspectos que proporcionan información valiosa y deben ser tenidos en cuenta para una mejor comprensión del lugar que ocupó la revista en la sociedad y en la prensa. Las autoras también resaltan la dimensión inmaterial: la geografía humana, como otro descriptor clave para el análisis de los impresos.

*Bohemia* fue una revista quincenal que se presentó con los siguientes subtítulos Revista de Arte, Revista Ilustrada o Revista Nacional Ilustrada.

El primer número se publicó el 15 de agosto de 1908 y el último el 30 de setiembre de 1910. Un total de 44 ejemplares en un formato de 27.5 cm.

---

<sup>9</sup> Pita González, A y Grillo, M, « Una propuesta de análisis para el estudio de revista culturales. Revistas Latinoamericana de metodología de las Ciencias Sociales» (2015) :6-7 Recuperado a partir de <http://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/view/relmecsv05n01a06>

Sus directores fueron Julio Alberto Lista (nº 1 al 26) y Edmundo Bianchi (nº 27 al 44)

Se imprimió en la imprenta Americana. Se publicó en dos tipos de ediciones una de lujo y otra de papel de obra, tiraje final de 3000 ejemplares.

Fue una revista por suscripción, en Montevideo \$0.20 mensuales y en Campaña \$0.25 mensual.

Continuó como *Vida Nueva, Revista Nacional Ilustrada* entre 1910 -1911.

La revista presenta rasgos comparables con otras publicaciones en cuanto al diseño, formato, organización de los contenidos y formas de venta.

El promedio de páginas que presentó la revista fue de 22 carillas, con excepciones

como el número especial del 25 de agosto de 1910 con 72 páginas.

El frontispicio de la revista incluye su nombre en letras al estilo *Art Nouveau*, a veces acompañadas con líneas ornamentales haciendo juego con el título.

Las portadas de *Bohemia* se caracterizaron por incorporar imágenes, ya sea caricaturas o fotografía. Hubo caricaturas de figuras consagradas como Florencio Sánchez, pero también de colaboradores como Angel Falco o Leoncio Lasso de la Vega. El autor de las caricaturas fue Hermenegildo Sábat, utilizó el seudónimo de Carolus.

Las fotografías en general son de modelos femeninos o niños realizadas por el estudio Chic Parisien de F. González. Algunas portadas tienen la foto de personalidades vinculadas al teatro, como fue el caso de Laura Núñez del Teatro Nacional o Ángela Tesada.

La contratapa de la revista contiene publicidad y avisos. La mayoría de los anuncios refieren a la promoción de

servicios profesionales, como estudios de abogados, médicos o pintores. También incluyeron propaganda del Polo Bamba de Severino San Román, dueño emblemático del café que ofició de lugar de encuentro de los intelectuales y publicistas del novecentos. El análisis de la publicidad y su mecanismo de venta es un abordaje a explorar.

### Fundadores y colaboradores de *Bohemia*

Los hombres que emprendieron el desafío de editar una publicación de arte identificándose como directores, responsables o administradores fueron Julio Alberto Lista, Ernesto Herrera y Edmundo Bianchi.

Julio Alberto Lista (1884-1941) fue el primer director de *Bohemia*, participó en el periódico *El Día* de Mercedes y colaboró en la revista *El Hogar* de Buenos Aires. Su actividad cultural también la desarrolló al frente de la Biblioteca Municipal de Mercedes. Escribió artículos bajo los seudónimos “Américo Nativo”, “El Pobre Valbuena”, “Sargentales” y “Zorzal”<sup>10</sup>

Ernesto Herrera “Herrerita” (1889-1917) escritor, dramaturgo y periodista con amplio desempeño intelectual en el Río de la Plata en las primeras décadas del siglo XX.

Fue co fundador de la revista *Bohemia*, además de participar en textos y editoriales utilizando el seudónimo “Ginesillo de Pasamonte” y “R. Herita”. Fue corresponsal de *La Razón* en Melo en 1910 y colaboró en el periódico *La Racha* dirigido por Angel Falco. Escribió las obras *El*

---

<sup>10</sup> Arturo Scarone. *Diccionario de Seudónimos del Uruguay* (Montevideo : Claudio García Editores, 1942), 32

*Estanque* (1910), *El León Ciego* (1911), *La Moral de Misia Paca* (1911), que estrenó en Buenos Aires en el teatro Apolo y Teatro Nuevo. Fue con su primer sueldo como auxiliar de Contaduría General de la Nación que se financió el primer número de *Bohemia*.

Es conocida su afinidad con el anarquismo, llegó a colaborar con los periódicos brasileños anarquistas *A Lanterna* y *A Folha do Povo*.

Amigo de Rafael Barret, Angel Falco, José Pedro Bellán, Casimiro Monegal, Florencio Sánchez, Leoncio Lasso de la Vega, todos con vasto recorrido intelectual.

Edmundo Bianchi (1880- 1965) periodista, escritor, dramaturgo y militante anarquista, creó y dirigió la revista *Futuro* (1904). En Uruguay colaboró en los diarios *El Día*, *El Siglo* y *La Razón*, en Buenos Aires en la revista *Bambalinas*. Sus obras *Orgullo de pobre* fue estrenada en 1911, en Buenos Aires estrenó *Perdidos en la Luz* (1913). Compositor de letras de tango; “Pampero” y “Ya no cantas Chingolito” está última fue interpretada por Carlos Gardel.

El segundo número de setiembre de 1908, anuncia a los redactores de *Bohemia*. Sus nombres: Orosmán Moratorio, Leoncio Lasso de la Vega, Alberto Lasplace, Antonio Mascaró, Angel Falco, Ernesto Herrera, Alberto Macció. Enrique Crossa y Carlos T. Gamba

Interesa describir brevemente las trayectorias individuales de algunos de estos personajes para advertir la notoria red de vínculos que se tejieron en torno a *Bohemia*.

Orosmán Moratorio (1883-1929) escritor y dramaturgo, autor de las obras *La jaula*, *El hijo del otro*, *Dulce Calma*, *Sol de otoño*. Publicó artículos en varios medios de prensa con el seudónimo de “Fox” y perteneció a las redacciones de los diarios la *Tribuna Popular*, *El Plata*, *Diario El Plata*, *El País*;

y en *El Día*, ocupando el cargo de secretario de redacción por varios años.<sup>11</sup>

Leoncio de la Vega nació en Sevilla en 1862, en 1891 se encuentra en Buenos Aires publicando la novela *Seducción*, colaborando en el semanario *Caras y Caretas* y el *Correo Español*. En 1900 se traslada a Mercedes, Soriano, allí escribe *Anatema*. En 1903 se vincula al diario *El Día* y es asiduo al café Polo Bamba convirtiéndose en un personaje luminoso de la escena cultural montevideana.

Alberto Lasplace (1887-1950) maestro y escritor, publicó las siguientes obras: *La Buena cosecha*, *Eduardo Acevedo Díaz*, *Artigas*, *Antología de prosistas y poetas uruguayos*. También se destacó como educador ya que fue Director del Instituto Normal para varones. Lasplace fue periodista en *El Día* y secretario de redacción de *La Semana*. Publicó artículos sobre crítica literaria con el seudónimo “Guzmán Rubí” en *Bohemia*, desempeñó el cargo de secretario de la revista

Carlos. T. Gamba (1883) fue educationista, conferencista en el Museo Pedagógico y en el Ateneo de Montevideo. Su actuación periodística en la revista se caracterizó por la presentación de artículos sobre eventos y figuras destacadas de la historia nacional.

Angel Falco (1885 -1971) fue un sujeto peculiar por su trayectoria cultural y política, de filiación anarquista. Falco se destacó en distintas áreas; fue escritor, tuvo formación militar académica, ejerció el periodismo y se desempeñó como miembro del Cuerpo Consular. Estuvo radicado en Buenos Aires y participó de las revistas *Proteo* y *La Raza*. En *Bohemia* escribe “La bohemia revolucionaria” sobre

---

<sup>11</sup> Scarone, *Diccionario...*, 147

sobre el arte y el ser bohemio, en el ejemplar de noviembre de 1908. La portada de diciembre fue dedicada a él, caricatura de Carolus, artista que además de dibujarlo incluyó la ilustración de sus obras *Cantos Rojos* y *Vida que canta*.

Fueron cuatro las portadas ilustradas por Carolus, seudónimo de Hermenegildo Sabat (1874-1932), destinadas a Leoncio Lasso de la Vega, Florencio Sánchez, Carlos Roxlo y Angel Falco. Sábat, fue un reconocido caricaturista que integró la redacción de *El Día* en carácter de dibujante político entre 1906 y 1914.

Enrique Crossa; periodista, escritor, redactor en los diarios *El Tiempo*, *La Razón*, *El Día* y en las revistas *Rojo y Blanco*, *La Alborada* y *La Semana*. Estuvo radicado en Buenos Aires y participó en actividades periodísticas y teatrales.

Todos ellos compartieron espacios de trabajo, como las redacciones de los diarios especialmente en *El Día* y fueron asiduos parroquianos del café Polo Bamba entre otros cafés de la ciudad.

Algunos fueron parte del movimiento anarquista, ideología que a fines del siglo XIX en el espacio rioplatense logró posicionarse prestigiosamente en ciertos círculos y reductos de intelectuales y artistas.

Un personaje relevante en el ambiente rioplatense por sus implicancias políticas y el prestigio alcanzado fue Rafael Barrett. Este español colabora regularmente en la revista, publica “La Visita” y “Epigrafía Burlesca”

Rafael Barrett logró forjar vínculos sólidos con los creadores de *Bohemia*, probablemente por la afinidad ideológica con el anarquismo y su honda empatía por las cuestiones sociales y culturales que atravesaban a la sociedad rioplatense.

En Notas de enero de 1909 aparece:

Rafael Barrett , el sutil y profundo escritor español que en el escaso tiempo que residió en Montevideo conquistó un sin número de admiradores de su talento y un crecido número de amigos de verdad , nos ha enviado de desde Itá –Ibaté Corrientes un artículo hermoso y profundo como todo lo suyo, titulado “ Epigrafía Burlesca” <sup>12</sup>

Barret es una figura tal vez exótica por su historia previa en España y por la impronta y marca dejada en Buenos Aires, Montevideo y Paraguay. De sus crónicas se destaca la denuncia sobre las condiciones de trabajo en los yerbales paraguayos.

Es probable que con la revista los vínculos se materializaran o estrecharan durante el trabajo exigido por la publicación.

### **Redes intelectuales en torno a la revista *Bohemia***

Anteriormente presenté la “geografía humana” que publicó *Bohemia*, se hace necesario profundizar las redes intelectuales forjadas o extendidas por la revista.

Para analizar el entretejido que ligó y vinculó a los hombres que editaron *Bohemia*, adoptaré los planteos de Carlos Altamirano<sup>13</sup> y Eduardo Devés-Valdés<sup>14</sup>, ambos

---

<sup>12</sup> *Bohemia* (1909) Montevideo Año II, n ° 12, 31 de abril, p.20

<sup>13</sup> Altamirano, C (Dir.) *Historia de los intelectuales en América Latina* (Buenos Aires: Katz Editores 2008), 15-23

<sup>14</sup> Devés -Valdés, E. *Redes Intelectuales en América Latina Hacia la constitución de una comunidad intelectual* ( Chile : Colección Idea Colección de Estudios Avanzados, 2007)31-36

autores presentan nociones sustanciales para analizar la revista como la definición de redes intelectuales.

Me interesa primero conceptualizar el término intelectual, porque en este rico período del novecientos advertimos no sólo la profesionalización del escritor sino también al individuo identificado y reconocido como intelectual.

Altamirano señala que estos sujetos forman parte activa y central en la historia cultural y política de América Latina, y por tanto es necesario definir algunos rasgos propios; como las acciones y prácticas que desplegaron sobre todo en la prensa. Otros rasgos específicos del término aluden a la ubicación espacial: las ciudades fueron los ámbitos de residencia y trabajo de estos sujetos. También el término posee una connotación predominantemente masculina. La ocupación de estos hombres es producir y transmitir mensajes acerca de los verdaderos valores centrales de la sociedad. Por último, todos ellos están conectadas entre sí por dedicarse al campo cultural y compartir espacios comunes como círculos, revistas, instituciones, movimientos.

Los jóvenes responsables de la revista se piensan intelectuales y proponen una publicación de arte con la finalidad de intervenir y sacudir una sociedad que consideran adormecida, entumecida.

Las siguientes notas de redacción prueban sus intenciones:

Y he aquí que la juventud llega ...

Y os va á hablar de todos sus mejores sueños, de todos sus nobles entusiasmos, de todas sus hermosas quimeras; sabe que va a derramar a manos llenas por el mundo, todas sus energías ...Su obra, quizá, no

pueda dar mucho... ¡qué importa! ...Es tan valiente ... ¡ tan generoso...!<sup>15</sup>

He aquí lector, el tercer número de *Bohemia*, una revista de arte que ha hecho el milagro de sostenerse en este ambiente, sin publicar acrósticos, ni hablar de football. La victoria es nuestra, ¡somos héroes!<sup>16</sup>

Hay entusiasmo y vitalidad en las editoriales, pero también relatan el esfuerzo en publicar impresos en un ambiente cultural un tanto reacio a la propuesta artística.

Devés-Valdés<sup>17</sup> expresa que una red intelectual existe cuando algunas personas se ocupan en producir y difundir conocimiento y que esas personas mantienen formas de relacionamientos específicas como pueden ser los encuentros presenciales, correspondencia, publicaciones, congresos, diálogos o polémicas.

Pretendo entonces reconocer los tipos de vínculos que se entretejieron a partir de esta publicación.

Cuando se investiga a los individuos que decidieron editar *Bohemia*, apreciamos lo siguiente: grupo integrado por mayoría de hombres; que compartían espacios comunes de sociabilidad como el café Polo Bamba, escritores consagradas en el arte literario y dramático o afinidad expresada fervorosamente por las letras, simpatía por el anarquismo, previas experiencias compartidas en la

---

<sup>15</sup> *Bohemia* (1908) Montevideo Año I, nº 1, 15 de octubre, p.3

<sup>16</sup> *Bohemia* (1908) Montevideo Año I, nº 3, octubre, p.17

<sup>17</sup> Devés- Valdés, *Redes Intelectuales...*, 30

redacción de diarios y semanarios, circulación laboral en ambas márgenes del Plata.

Si realizáramos un cuadro combinando los nombres y actividades practicadas por ellos visualizaríamos la estrecha relación que algunos ya mantenían y que con la publicación de la revista esa red logró amplificarse.

En el plantel periodístico reconocemos a ciertas figuras muy identificadas con el anarquismo que luego terminan vinculados al batllismo.

Particularmente me interesa investigar si la revista fue bisagra con un colectivo denominado anarco batllismo.

Rama y Capelletti<sup>18</sup> afirman lo siguiente:

fenómeno casi único dentro del movimiento anarquista mundial: la corriente denominada “anarco batllista”, que arrastró a algunos militantes del anarquismo hacia una adhesión, más o menos principista, al liberalismo radical de Batlle y Ordoñez

El respeto por las libertades públicas, el laicismo, la política solidaria y cooperativista, fueron posturas atractivas para algunos anarquistas que terminaron apoyando la candidatura de Batlle a la segunda presidencia, fue el caso de Leoncio Lasso de la Vega, Angel Falco, Ernesto Herrera y Edmundo Bianchi.

Leoncio Lasso de la Vega, anarquista, con activa participación en el diario *El Día* y en *Bohemia*, propuso la

---

<sup>18</sup> Rama, C y Capelletti, A. *El Anarquismo en América Latina* ( Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1990,)70

formación de un Partido Obrero para respaldar a Batlle en su segunda candidatura a la presidencia.

Esta propuesta no fue aceptada por El Centro Internacional de Estudios Sociales, el argumento fue que los obreros siempre irán contra el Gobierno, sea cual fuese su color político<sup>19</sup>.

Edmundo Bianchi se acercó al batllismo a través de las actividades de difusión y protección de actividades teatrales. Fue presidente de AGADU (Asociación de Autores del Uruguay) y también integró la Junta Nacional de Teatro. Fue cónsul en Buenos Aires.

Ernesto Herrera fue encomendado por Batlle a una misión artística a Francia.

El resto de los intelectuales integrantes del colectivo de la revista no se reconocen como anarquistas, pero se fueron vinculando a cargos y políticas del gobierno batllista. Es el caso de Ovidio Fernández Ríos secretario de Batlle y Ordoñez, Hermenegildo Sábat designado Director general de Escuelas Industriales, Carlos T. Gamba diputado por Florida o Alberto Lasplace secretario del Instituto Normal de Varones.

*Vida Nueva* fue la revista que continúo el proyecto de *Bohemia*, se define como Revista Nacional Ilustrada, apareció el 15 de octubre de 1910 con el número 45. Incluso en la portada entre paréntesis escriben “antes *Bohemia*”.

Esta publicación considerada una segunda etapa periodística, mantiene el espíritu y algunos fundadores como Alberto Lista ahora en el rol de director y a los

---

<sup>19</sup> Vanger, M. *El País Modelo José Batlle y Ordoñez* (Montevideo: Arca y Ediciones de la Banda Oriental, 1991),78

colaboradores Carlos T. Gamba y Leoncio Lasso de la Vega. En la editorial del 15 de octubre si bien afirman que “el arte no ciñe divisa partidaria” procuran de todas formas aclarar que:

... se han incorporado, por primera vez en nuestra democracia, los lineamientos generales de una “política de arte ” al programa de un candidato a la futura presidencia de la República<sup>20</sup>

No se menciona el nombre del candidato, pero es José Batlle y Ordoñez. Las afinidades de Batlle con los publicistas de *Bohemia* son conocidas y ya fueron señaladas. Incluso en marzo de 1911 las páginas de *Vida Nueva* anuncian el triunfo de Batlle, adjuntan una fotografía, reseñan sobre el gabinete ministerial y saludan al nuevo presidente con estas palabras:

*Vida Nueva* (...) presenta sus saludos al jefe de Estado, y patrióticamente se regocija del advenimiento al poder de un ciudadano que, en su programa de candidato, ofrece dedicar preferente atención ...y fomentando especialmente todas las manifestaciones de cultura superior, protegiendo al arte y comprometiéndose solemnemente a coadyuvar a la realización del nacional anhelo de vigorizar la tendencia artística de este pueblo.

---

<sup>20</sup> *Vida Nueva* (1911) Montevideo Año III, nº 45, 15 de octubre, p.12

A las bellas artes, al teatro nacional, al periodismo literario del país, ha prometido el ciudadano Batlle y Ordoñez el apoyo del Estado (...) evitando así el tristísimo éxodo de artistas nacionales que se tiene en que ir en busca de más amplios horizontes por lo precario del ambiente<sup>21</sup>

La promesa de una programa cultural y artístico presentado por Batlle y la idea que el Estado asuma un rol innovador y comprometido con el fomento y protección de la cultura y el arte es ciertamente una novedad.

¿Batlle atendió los reclamos y demandas que el colectivo de la revista fue realizando desde 1908? ¿Los vínculos desplegados en torno a *Bohemia* promovieron un acercamiento y simpatía hacia el batllismo? ¿Batlle se identificó con el proyecto cultural y artístico y por tanto entendió oportuno presentar un programa de esa naturaleza?

*Bohemia* presenta una trama significativa de relaciones entre jóvenes que comparten inquietudes intelectuales y artísticas y adherencias políticas diversas como el anarquismo y el batllismo, pero encuentran en la revista un espacio que amplifica y aglutina intereses y proyectos.

Las reuniones generadas para editar la revista, el tiempo dedicado para mantener el proyecto, reviste al grupo de legitimidad intelectual. Para Horacio Tarcus<sup>22</sup> los grupos intelectuales se institucionalizan publicando revistas o las

---

<sup>21</sup> *Vida Nueva* (1911) Montevideo Año III, n° 55, 15 de marzo, p.15

<sup>22</sup> Tarcus, *Las revistas* ...,67

revistas contribuyen a la creación de micro sociedades intelectuales.

*Bohemia* fue un espacio de creación colectiva, y asimismo vinculó personajes que de otra forma no se hubiesen agrupado.

### **La revista *Bohemia***

Las razones que explican la necesidad de publicar en un contexto de enorme y variada expansión de la prensa fueron expresadas en la editorial “Los Nuevos”; defienden el ímpetu de la juventud, la belleza, los sueños y el entusiasmo de los jóvenes, y cierran la nota afirmando: “Somos juventud. Tal es el programa. Por el Arte, por la Vida. Tal es la Divisa”<sup>23</sup>

La frase emblema de la revista unifica el arte, la vida y la juventud en una sola demanda e insinúan su intención política al expresar en mayúscula que esa es su única *Divisa*.

En la sección “Notas” expresan:

Bohemia ofrece sinceramente sus columnas a todos los que quieran cultivar su intelecto en letras. Este ofrecimiento es ilimitado. Todo lo que se juzgue digno de publicarse, se publicará, sin tenerse en cuenta ideas, la escuela y el nombre del autor. [...]

Siendo una revista puramente de arte, no discute ideas ni doctrinas. Sabe que el arte tiene faces múltiples , tantas como variedad de temperamentos existan<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> *Bohemia* (1908) Montevideo Año I, n° 1, 15 de agosto, p. 1.

<sup>24</sup> *Bohemia* (1908) Montevideo Año I, n° 1, 15 de agosto p. 16.

En el segundo número reiteran ese pensamiento:

Nosotros no predicamos nada ni intentamos enseñar nada

No queremos ser apóstoles: nos sentimos artistas.

Todas aquellas colaboraciones que se nos envíen, y que a juicio de la Redacción deban ser publicadas, se publicarán, vengan de quién vengan, y sustenten las ideas que sustenten.<sup>25</sup>

Esta declaración de que la revista no discute ideologías, que su bandera política es el arte puede referir a un contexto de tolerancia y respeto como interpreta Gerardo Caetano<sup>26</sup>. El historiador en *Ideas, política, y nación en el Uruguay del siglo XIX*, señala que hubo un cambio a fines del siglo XIX en la relación entre intelectuales y políticos; y los responsables de ese giro fueron Rodó y Vaz Ferreira. Ambos contribuyeron decisivamente a crear un ambiente espiritual de respeto por las convicciones del otro y a minimizar la intransigencia partidista. La racionalización de la política, como lo define Caetano, fue desplegándose y alcanzando su cota máxima en las primeras décadas del siglo XX.

Estos jóvenes intelectuales a través de sus manifestaciones editorialistas estarían tomando una posición en esa dirección. Publicar una revista de arte sin identificación

---

<sup>25</sup> *Bohemia* (1908) Montevideo Año I, n° 2, setiembre p.20.

<sup>26</sup> Gerardo Caetano « Ideas, políticas y nación en Uruguay del siglo XX» en Terán Oscar (coord.) *Ideas en el siglo Intelectuales y culturas en el siglo XX latinoamericano* (Buenos Aires : Siglo XXI, 2004), 330

política partidaria, pero condenando toda práctica autoritaria y abusiva del ejercicio de poder como lo expresaron en la nota “Los Bárbaros”:

[...]*Bohemia*, de índole puramente artística, no discute ideas ni doctrinas, pero ante un hecho de tal magnitud como el que se ha desarrollado en Buenos Aires, cumple con la obligación que tienen todas las publicaciones, de cualquier índole que sean, de protestar ante la barbarie de un hecho que afecta a todos y sacude la fibra humana.

Por eso unimos nuestra voz a la de los que protestan enérgicamente del proceder de las autoridades argentinas, que en su indigna actitud afrentan a América<sup>27</sup>

El episodio repudiado alude a lo sucedido durante la jornada del Primero de mayo en una plaza de Buenos Aires en la que fueron reprimidos de forma salvaje los manifestantes allí convocados, en su mayoría trabajadores y organizaciones anarquistas. Leandro Delgado<sup>28</sup> señala que este episodio, es parte de toda una trama de enfrentamientos y persecuciones de anarquistas que formaron la contrapartida de los festejos por el centenario de la revolución de mayo de 1810; y a su vez provocaron una continua movilidad hacia el Uruguay. Esta situación

---

<sup>27</sup> *Bohemia* (1909) Montevideo Año II, n° 13, 15 de mayo p.1.

<sup>28</sup> Leandro Delgado. *Anarquismo en el Novecentos Rioplatense Cultura, Literatura y Escritura* (Montevideo: Estuario editora, 2018) 50-51

explicaría la compleja red de camaradería y solidaridad afianzada por dichas circunstancias entre artista y publicistas que terminarían obrando juntos en *Bohemia*.

En cuanto al significado y el sentir bohemio que titula a la revista, es posible identificar algunas opiniones y criterios. Se pueden reconocer la asociación entre juventud y arte; el arte y la vida, la vida y la juventud, se combinan reforzando la idea de un concepto tríptico e indisoluble.

La urgencia de animar la producción intelectual artística aparece como otro rasgo propio de los redactores de la publicación.

Leoncio Lasso de la Vega define la identidad bohemia en un artículo que titula “El Bohemio”, atributos como la libertad, la generosidad, la altivez y orgullo para enfrentar la sociedad mercantil, déspota y burguesa,

El bohemio nació gemelo de la Libertad.  
Nunca tuvo ni reconoció leyes. Fue dueño  
absoluto de sí mismo.

[...]un mundo nuevo en el espíritu pronto á brotar en la primera aurora; ¡una espontánea predisposición al sacrificio sin más intento de placer que el placer de hacerlo ...! ¡He aquí el bohemio! ¡O santa ciudad del *Buen Acuerdo*! ¡Cuán poblada estarías si todos fuéramos bohemios!<sup>29</sup>

Es una contundente declaración que se vincula al espíritu anarquista. En este sentido Leandro Delgado<sup>30</sup> sostiene

---

<sup>29</sup> *Bohemia* (1908) Montevideo Año I, nº 1, 15 de agosto p. 2

<sup>30</sup> Delgado, *Anarquismo en el Novecientos...*, 32-33

que hubo una prédica anarquista sistemática desde fines del siglo XIX en el Río de la Plata; en espacios como la prensa obrera, círculos y centros intelectuales; en donde se promovían valores altamente estimados como la crítica a la autoridad y a la moral de la sociedad burguesa.

Asimismo, intelectuales como Florencio Sánchez, Angel Falco, Ernesto Herrera, Edmundo Bianchi establecieron estrechas relaciones con el anarquismo y mantuvieron inclinaciones hacia el individualismo anarquista<sup>31</sup>.

Una caricatura sobre Florencio Sánchez es acompañada de la siguiente copla:

Con su idea original  
Carolan, bien lo ha expresado  
¿Quién pudo haber dominado  
al indómito bagual?

Del Teatro Nacional  
¡De la bohemia es el premio!  
Tuvo que ser un bohemio  
¡Quién lograse hazaña tal! <sup>32</sup>

La editorial sobre “Florencio Sánchez” afirma “es un bohemio de pura raza”, al igual que Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Ingenieros, Armando Vasseur, Ghiraldo, Payró, entre otras figuras mencionadas, algunos a su vez comparten la ideología anarquista.

En otras declaraciones de la revista se advierte la cercanía y afinidad con esta postura libertaria, por ejemplo, cuando en la editorial “Justificándonos” expresan:

---

<sup>31</sup> Delgado, *Anarquismo en el Novecientos ...*, 80-81

<sup>32</sup> *Bohemia* (1908) Montevideo Año I, nº 4, octubre p.1

[...]pues queremos , contra viento y marea , llevar adelante el prodigo de sostener una revista de Arte en un medio como este, donde los burgueses “acorazados de fariseísmo ” como dice Rodó , nos fusilan con sus desprecios , tratándonos de locos , y los intelectuales se dividen por rencillas e intrigas , como los cómicos y los toreros de cuarta clase[...] <sup>33</sup>

Además de las dificultades de llevar adelante la publicación asoman críticas a la sociedad montevideana y a sus prácticas letradas modélicas en oposición a las reivindicadas por los publicistas bohemios. La evaluación y juicio negativo sobre la ética y moral burguesa es otro ejemplo de proximidad con el anarquismo y la identidad bohemia.

Estos jóvenes intelectuales y bohemios se reunían en cafés y restaurante nocturnos, espacios de alta sociabilidad, Ana Inés Larre Borges<sup>34</sup> reseña para Montevideo una intensa actividad desarrollada en esos lugares, especialmente el Polo Bamba, El Moka y El Tupí Nambá.

En esos circuitos se tejieron redes y vínculos, se construyeron programas y se emprendieron aventuras artísticas y literarias, probablemente *Bohemia* nació de esas tertulias.

---

<sup>33</sup> *Bohemia* (1909) Montevideo Año II, nº 11, 15 de abril p.1

<sup>34</sup> Ana Inés Larre Borges « La cultura » en Gerardo Caetano (Dir.) *Uruguay Reforma Social y democracia de partidos 1880-1930 Tomo II* (Montevideo : Editorial Planeta, 2016),256

### Proyecto cultural y artístico de *Bohemia*

La intención de editar una revista de arte es una manifestación política y cultural de todo el elenco creador de *Bohemia*.

El análisis de los temas, secciones y asuntos, desplegados en el impreso nos introduce y acerca a las posibles posiciones y reclamos sobre políticas culturales dirigidas a la sociedad y al gobierno.

Además de las reivindicaciones señaladas en la editorial se encuentran otras referencias que permiten distinguir posibles debates instalados acerca de la necesidad de programas culturales y de impulsar proyectos de difusión y fomento de las artes.

De acuerdo con los contenidos difundidos en las páginas de *Bohemia*, se observa la publicación de poemas, noticias sobre estrenos de obras de teatro, conferencias de intelectuales, notas bibliográficas, crónicas sobre exposiciones y concursos.

Las reseñas sobre exposiciones y concursos realizadas en Montevideo, pueden aportar indicios sobre el programa cultural y artístico que el colectivo humano de *Bohemia* pretende transmitir.

La nota sobre La Exposición de Bellas Artes:

Este torneo artístico puede considerarse la nota más brillante que se ha dado, en nuestro país, en la materia. El Círculo de Bellas Artes, ha demostrado cuanto puede la perseverancia y el entusiasmo al

servicio de la más noble manifestación del espíritu humano, el Arte , y cuán elevada es la misión de un centro que , desarrollado merced al esfuerzo de unos cuantos entusiastas , independientemente de toda tutela oficial, luchando con toda clase de obstáculo , llegó al fin, á conquistar un espléndido triunfo que honra a sus iniciadores y al país.<sup>35</sup>

El Círculo de Bellas Artes fue creado en 1905 al amparo de figuras notables de la pintura, pero también de la actividad profesional, industrial e intelectual. Peluffo Linari <sup>36</sup> detalla los nombres de José María Fernández Saldaña, Eugenio Baroffio, Carlos Alberto Castellano, Carlos María Herrera, individuos que integraron el Círculo desde su fundación. La estimulación de la enseñanza artística y artesanal fue una de los cometidos de la novel institución. Otro objetivo fue la organización de muestras anuales de pintores, o certámenes para el envío de obras a exposiciones internacionales como la del Centenario de 1910 en Buenos Aires.

Fue la iniciativa privada de un sector dinámico de la sociedad que impulsó el desarrollo artístico. Y este es el reclamo de la nota de *Bohemia*, la ausencia del Estado en la

---

<sup>35</sup> *Bohemia* (1910) Montevideo Año III, nº 28, 31 de enero p. 2 -3

<sup>36</sup> Peluffo Linari *Historia de la Pintura* (Montevideo :Editorial de la Banda Oriental,1991),51

promoción y enseñanza del arte o de expresiones artísticas.

Este planteo de la revista expone los debates del legislativo municipal de Montevideo en torno al fomento de la cultura artística que se venía produciendo desde 1904 como determina Inés de Torres en su trabajo sobre “Arte, Estado y política”. La autora describe tres grandes debates, uno sobre cuerpo estable para una orquesta o banda musical; la necesidad de una infraestructura cultural de carácter estatal para las artes plásticas, y por último la construcción de un teatro y escuela de arte dramático<sup>37</sup>

Los salones de arte, espacios privilegiados de exhibición y circulación de obras debían también ser instrumentos en la formación de un público y ampliar y democratizar el consumo cultural. En este sentido se hizo sentir la obligación de intervención estatal para cumplir con tales propósitos. Desde 1916 hasta 1926 se registran planteos ante la Junta de Montevideo para abrir Salones Municipales de Pintura y Escultura.

El reclamo entonces de la revista indica un debate anticipado y reflexivo de los redactores de *Bohemia*.

La revista organizó un certamen literario, musical, y artístico para festejar su aniversario. Se publicó las bases, el jurado y premiación del concurso en el ejemplar del 31 de mayo. Los integrantes del jurado personalidades de trayectoria reconocida; para cuentos en prosa José Enrique

---

<sup>37</sup> De la Torre « Arte, estado y política: los proyectos de fomento a la cultura artística en el legislativo municipal de Montevideo» (1904-1925) Cuaderno del CLAEH. Segunda Serie , año 34 nº 101,2015-ISSN2393-5979.P137-162 Recuperado

<https://publicaciones.claeh.edu.uy7index.php/cclaeh/article/view/119> 2015,  
37

Rodó y Víctor Pérez Petit, para versos Carlos Roxlo, Emilio Frugoni y Alberto Schinca, para carátula Luis Scarzolo Travieso, José Pedro Bustamante y Enrique Lemos y en todos el Director de la revista Edmundo Bianchi.

La organización de del certamen artístico “Nuestro Certamen” fue una forma de intervención en la escena cultural montevideana. El número 41 y 42 registran todos los ganadores.

Los concursos y premios fueron una modalidad frecuente del Estado para disimular la falta de políticas oficial orientadas a la formación de los artistas uruguayos. Hay que esperar a 1923 en que se apruebe la creación de una Comisión Especial de Fomento Artístico cuyo cometido será expedirse sobre todos los asuntos relacionados con el arte y su fomento, pero recién en 1925 el Poder Ejecutivo emite decreto de creación de los premios Ministerios de Instrucción Pública.

La discusión está centrada en el papel que debe asumir el Estado en la creación y dirección de programas culturales que tiendan a el mejoramiento de la cultura nacional, debate que *Bohemia* amplifica desde sus páginas.

### **Conclusiones primarias**

Las revistas culturales constituyen un valioso objeto de estudio para identificar proyectos culturales colectivos. Estas publicaciones presentan debates y posiciones ideológicas y artísticas que interpelan a la sociedad y al ambiente intelectual y político.

*Bohemia* formó parte de un rico universo de publicaciones culturales de la escena montevideana. Su estudio preliminar proyecta nuevas características sobre una época tan singular como el novecientos rioplatense.

*Bohemia* aglutinó a un conjunto de jóvenes intelectuales que pretendieron agitar el panorama cultural del novecientos. La insistencia por promover en las páginas de la revista, programas culturales y artísticos con proyección nacional, es una demostración de las preocupaciones que motivaban editar un impreso como *Bohemia*.

Los vínculos existentes entre estos jóvenes e intelectuales fueron vigorizados por la revista ya que logaron trascender fronteras políticas y culturales. La presencia relativamente efímera de la revista no fue impedimento para que algunos de estos sujetos continuaran y consolidaran sus trayectorias intelectuales y profesionales, los casos de Edmundo Bianchi, presidente de AGADU e integrante de la Junta Nacional de Teatro, Hermenegildo Sábat, Director general de Escuelas Industriales, o Alberto Lasplace secretario del Instituto Normal de Varones, ejemplos de derroteros asumidos posteriormente.

Algunas de las demandas culturales y artísticas reclamadas en las páginas de *Bohemia* se materializaron en medidas y programas garantizados por instituciones nacionales o departamentales.

La revista logró instalar el debate acerca de la necesidad de que los programas culturales y artísticos debían formar parte de políticas estatales definidas.

## **Bibliografía**

- Álvarez Ferretjans, Daniel. *Historia de la Prensa en el Uruguay Desde la Estrella del Sur a Internet*. Montevideo: Búsqueda Editorial Fin de Siglo, 2008
- Altamirano, C (Dir.) *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008

- Barrán, J.P y Nahúm, B. *Batlle, los Estancieros y el Imperio Británico-Tomo 1 El Uruguay del Novecientos.* Montevideo: Banda Oriental, 1990
- Caetano, Gerardo (2004) “Ideas, política y nación en el Uruguay del siglo XX” en Terán, O. (coord.) *Ideas en el siglo Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano* Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Delgado, Leandro “La propagación explosiva de la prensa anarquista” en Maronna Mónica (compiladora) *Historia, cultura y medios de comunicación Enfoques y perspectivas* Cuadernos de Historia 9. Uruguay: Biblioteca Nacional, 2012
- \_\_\_\_\_ *Anarquismo en el novecentos rioplatense: Cultura, literatura y escritura.* Montevideo: Estuario Editora, 2018
- De Torres, M. I. “Arte, estado y política: los proyectos de fomento a la cultura artística en el legislativo municipal de Montevideo (1904-1925)” Cuaderno del CLAEH. Segunda serie, año 34, n 101,2015-ISSN2393-5979.P137-162 Recuperado <https://publicaciones.claeh.edu.uy/index.php/cclaeh/article/view/119> [consultado el 24 de enero 2021] 2015
- Devés-Valdés E. *Redes Intelectuales en América Latina. Hacia la Constitución de una Comunidad Intelectual.* Chile: Colección Ideas Instituto de Estudios Avanzados Universidad de Santiago de Chile, 2007
- Ibáñez R. *La Cultura del 900* Enciclopedia Uruguaya nº 31. Montevideo: Arca,1969
- Larre Borges A. I “La cultura” en Caetano, G. (Dir. y coord.), *Uruguay Reforma social y democracia de partidos Tomo II 1880/1930.* Montevideo: Editorial Planeta, 2015
- Peluffo Linari G. *Historia de la pintura uruguaya Tomo1: De Blanes a Figari.* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental ,1999
- Pita González. y Grillo, M. “Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales”. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias,* 2015 Recuperado <http://www.relmec.fhace.unlp.edu.ar/article/view/relmecv05n01a06> [Consultado en noviembre 2016, última consulta setiembre 2021]
- Rama, C. y Capelletti A. *El Anarquismo en América Latina.* Venezuela: Biblioteca Ayacucho , 1990
- Real de Azua, C. *El Ambiente Espiritual del Novecientos.* Montevideo: Número,1950
- Sábato, Hilda “Nuevos espacios de formación y actuación intelectual: prensa, asociaciones, esfera pública (1850-1900)” en Altamirano Carlos (Dir.) *Historia de los intelectuales en América Latina.* Buenos Aires: Katz Editores ,2008

- Sarlo Beatriz. *Intelectuales y revistas: razones de una práctica.* In: América: Cahiers du CRICCAL, n°9-10, 1992. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970. pp. 9-16;1992  
Recuperado [http://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1992\\_num\\_9\\_1\\_1047](http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047)  
[Consultado en febrero 2021, última consulta setiembre 2021)
- Scarone Arturo. *Uruguayos contemporáneos. Nuevo diccionario de datos biográficos y bibliográficos.* Montevideo: Barreiro y Ramos ,1937  
\_\_\_\_\_ *Diccionario de Seudónimos del Uruguay.* Montevideo: Claudio García Editores, 1942
- Tarcus, Horacio. *Las Revistas culturales Latinoamericanas: giro material cultural, tramas intelectuales.* Buenos Aires: Tren en Movimiento, 2020
- Trochon, I. y Vidal, B. *Bases documentales para la historia del Uruguay Contemporáneo (1903-1933)* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998
- Vanger M. *El País Modelo José Batlle y Ordoñez 1907-1915.* Montevideo: Arca y Banda Oriental ,1991
- Zubillaga, C y Balbis J. *Historia del Movimiento Sindical Uruguayo.* Montevideo: Banda Oriental ,1986.

## Fuentes

- Bohemia* (1908-1910)  
*Vida Nueva* (1910-1911)

## La autora

Departamento de Historia. Facultad Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

***Lo imposible no es más que una ilusión. BellatrixLestrange y las múltiples capas del constructo del mal***

***Impossible is nothing more than illusion. Bellatrix Lestrange and multiple layers of Evil***

***O possível não é mais que uma ilusão. Bellatrix Lestrange e as múltiplas camadas do construto do mal***

***L'impossible n'est qu'une illusion. Bellatrix Lestrange et les multiples constructions du mal***

***Невозможное не более чем иллюзия. Беллатриса Лестрейнджа и многослойность конструкции зла***

**Irene C. Marcos Arteaga**  
Universidad de La Laguna, España  
[imarcosarteaga@gmail.com](mailto:imarcosarteaga@gmail.com)

**Resumen:** Hace ya más de 25 años que las aventuras de Harry Potter llegaron a nuestras vidas. Muchos son los estudios que a lo largo del tiempo se han ido centrando en la saga de la escritora británica, algunos desde la literatura, otros desde la psicología, el derecho o la historia del arte. Además, en los últimos tiempos hemos asistido a una revitalización del género de fantasía, sobre todo de aquellas historias protagonizadas por magos, brujas y seres sobrenaturales o fantásticos. Tal es el caso de la saga «Empíreo» de Rebecca Yarros o de la nueva adaptación de «Percy Jackson y el Olimpo de los dioses» de Disney+. Pero ¿por qué nos resultan tan atractivas estas historias? Aunque aparentemente fueron concebidas

para el público infantil, lo cierto es que cada vez más adultos se sienten atraídos por ellas. Nuestro estudio pretende ahondar en aquellas figuras míticas femeninas que han ido conformando, capa a capa, al personaje de BellatrixLestrange, epítome del mal en la saga potteriana y, por otro, cómo el cine y la tradición cultural de Occidente han sentado y desarrollado una base iconográfica sobre el tema que resulta identificable por todos nosotros.

**Palabras clave:** Bellatrix Lestrange, Mitología, Brujas, Harry Potter, Rowling

**Abstract:** *It has been more than 25 years since the adventures of Harry Potter came into our lives. There are many studies that over time have focussed on the saga of the British writer, some from literature, others from psychology, law or art history. Furthermore, in recent times we have witnessed a revitalization of the fantasy genre, especially those stories starring by wizards, witches and supernatural or fantastic beings. Such is the case of the «Empyrean saga» by Rebecca Yarros or the new adaptation of «Percy Jackson and the Olympus of the Gods», on Disney+. But have you ever wondered why these stories so attractive? Although apparently, they were conceived for children, the truth is that more and more adults are attracted to them. Our study aims to delve into those mythical female figures that have shaped, layer by layer, the character of wicked witch Bellatrix Lestrange; and on the other hand, how Western cinema and cultural tradition have established and developed an iconographic base related to those characters identifiable by all of us.*

**Keywords:** Bellatrix Lestrange, Mythology, Witches, Harry Potter, Rowling.

**Resumo:** *Faz já mais de 25 anos que as aventuras de Harry Potter chegaram as nossas vidas. Muitos são os estudos que ao longo do tempo tem ido se centrando na saga da escritora britânica, alguns desde a literatura, outros desde a psicologia, o direito ou a história da arte. Além disso, nos últimos tempos temos assistido a uma revitalização do gênero de fantasia, sobre tudo daquelas histórias protagonizadas por mágicos, bruxas e seres sobrenaturais ou fantásticos. Tal é o caso da saga «Empíreo»*

*de Rebecca Yarros ou da nova adaptação de «Percy Jackson ou o Olimpo dos deuses» da Disney+. Mas, por que nos resultam tão atraentes estas histórias?*

*Embora aparentemente foram concebidas para o público infantil, o certo é que cada vez mais adultos se sentem atraídos por elas.*

*O nosso estudo pretende aprofundar naquelas figuras míticas femininas que tem ido conformando, camada a camada, o personagem de BellatrixLestrange, epítome do mal na saga potteriana e, por outro lado, como o cinema e a tradição cultural de Ocidente tem sentido e desenvolvido uma base iconográfica sobre o tema que resulta identificável por todos nós.*

**Palavras chaves:** *Bellatrix Lestrange, Mitologia, Bruxas, Harry Potter, Rowling*

**Résumé:** *Il y a plus de 25 ans que les aventures de Harry Potter sont arrivées dans nos vies. De nombreuses études se sont concentrées sur la saga de l'écrivaine britannique, certaines dans la littérature, d'autres dans la psychologie, le droit ou l'histoire de l'art. En outre, nous avons assisté ces derniers temps à une revitalisation du genre de fantaisie, surtout de ces histoires protagonisées par des magiciens, des sorcières et des êtres surnaturels ou fantastiques. C'est le cas de la saga « Empyréon » de Rebecca Yarros ou de la nouvelle adaptation de « Percy Jackson et l'Olympe des dieux » de Disney+. Mais pourquoi ces histoires nous attirent-elles autant ? Bien qu'elles semblent avoir été conçues pour les enfants, de plus en plus d'adultes sont attirés par ces produits. Notre étude vise à approfondir ces figures féminines mythiques qui ont façonné, couche par couche, le personnage de Bellatrix Lestrange, incarnation du mal dans la saga pottérienne et, d'autre part, comment le cinéma et la tradition culturelle d'Occident ont établi et développé une base iconographique sur le thème qui est identifiable par nous tous.*

**Mots clés:** *Bellatrix Lestrange, Mythologie, Sorcières, Harry Potter, Rowling.*

**Резюме:** *Прошло более 25 лет с тех пор, как приключения Гарри Поттера вошли в нашу жизнь. Саге о британском писателе с течением времени было посвящено множество исследований:*

некоторые из литературы, другие из области психологии, права или истории искусства. Более того, в последнее время мы стали свидетелями возрождения жанра фэнтези, особенно тех историй, в которых главную роль играют волшебники, ведьмы и сверхъестественные или фантастические существа. Так обстоит дело с сагой «Эмпирей» Ребекки Яррос или новой экранизацией «Перси Джексона и Олимпа богов» на Disney+. Но почему эти истории так привлекательны для нас? Хотя они, очевидно, были созданы для детей, правда в том, что они привлекают все больше и больше взрослых. Наше исследование направлено на то, чтобы углубиться в те мифические женские образы, которые слой за слоем сформировали характер Беллатрисы Лестрейнджа, воплощения зла в саге о Поттере, и, с другой стороны, в то, как кино и культурная традиция Запада утвердились и разработал основополагающую иконографию по теме, которая известна всем нам.

**Слова:** Беллатриса Лестрейнджа, Миология, Ведьмы, Гарри Поттер, Роулинг

Es extraña la ligereza con que los malvados  
creen que todo les saldrá bien.  
(Víctor Hugo)

Uno de los temas sobre los que pivota el género fantástico es la dicotomía entre el Bien y el Mal. Asociado sobre todo a la religión cristiana tras su expansión por Occidente, sus fieles pronto identificaron todo lo pagano con lo malo y todo lo que tenía que ver con Dios y Jesucristo en el Bien.

Hacia mitad de la Edad Media, la popularidad de los mitos artúricos trajo consigo la identificación del Bien con la figura de Arturo Pendragón y el Mal con la de su hermana Morgana, quien aglutinaría todos los males de la época; popularidad que terminaría por extenderse hasta época victoriana gracias también a los Prerrafaelistas. El Romanticismo favoreció y alimentó esta fascinación por las leyendas de Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda, pero si hay algo que se desarrolló aún más fue, como bien señala Ibáñez Palomo, “una especial predilección por determinados personajes secundarios, mayormente femeninos, como la dama de Shalott<sup>1,2</sup>”, una bella y maldita joven nacida de la pluma de Tennyson, poeta británico del XIX.

Es así que si hay una época que retoma de manera sobresaliente esta dicotomía sería en los siglos XIX y XX. Tras la aparición de corrientes artísticas como el

---

<sup>1</sup>La dama de Shalott es una balada del poeta inglés Tennyson (1809-1892) que narra la historia de Elaine de Astolat. Se trataba de una bella joven a la que perseguía una cruel maldición, jamás podía mirar hacia el castillo de Camelot, ya que si se enfrentaba a su destino moriría. Por tanto, estaba encerrada en una torre. Un día, mientras oteaba desde la ventana su mirada se encontró con la de Lancelot y quedó prendidamente enamorada.

<sup>2</sup> IBÁÑEZ PALOMO, Tomás. “El mundo artúrico y el ciclo del Grial”, en Revista Digital de Iconografía Medieval, (vol. VIII, nº 16, 2016), p. 55

Neoclasicismo o el Romanticismo, la tradición popular de los cuentos de hadas encuentra su vehículo de expresión en los nuevos géneros literarios caso de la literatura gótica (ej. H.P. Lovecraft) o la fantasía épica, de mano de Los Inklings<sup>3</sup>. Estos últimos de clara tradición religión cristiana, introdujeron la dicotomía entre el Bien y el Mal en sus obras. Para Tolkien, miembro del grupo, el Mal es Sauron, y su brazo armado las hordas de orcos. Por su parte, CS Lewis centra sus esfuerzos en la Bruja Blanca, la causante del largo invierno en el que vive sumida Narnia, convirtiéndola en un epítome del mal.

Por otro lado, en sagas como *Terramar* de Úrsula Le Guin o *Canción de Hielo y Fuego* de George Martin, ambas categorías morales residen en los personajes y en las acciones de éstos. Aunque en Poniente la amenaza de los Caminantes Blancos es real y se contrapone a la vida civilizada que hay al sur del muro; lo cierto es que son las acciones de los personajes los que determinan su filiación a uno u otro bando.

Mención especial merece la saga que nos ocupa en este trabajo, Harry Potter, ya que presenta un conflicto global entre Voldemort y sus acólitos y el resto de la comunidad mágica, pero también los conflictos internos de cada personaje, que debe dirimir en qué bando desean luchar al final de *Harry Potter y las reliquias de la muerte*. Casos significativos son el del Profesor Severus Snape, que aparentemente milita en las filas de los mortífagos y el de

---

<sup>3</sup> Los Inklings era un grupo de amigos, vinculados a la universidad de Oxford, que se reunían en el pub *Eagle and Child* y en la habitación de C.S. Lewis, en el Magdalen College, para tomar unas cervezas, debatir sobre cuestiones como la mitología, la religión o la literatura, y leerse mutuamente las obras que estaban escribiendo. Entre ellos estaban C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien o Charles Williams, entre otros. Muchos de ellos tuvieron una gran influencia en el mundo de la literatura fantástica.

Draco Malfoy, a quien se le presentan numerosas dudas cuando le dan la orden de acabar con Albus Dumbledore. En las filas del Señor Tenebroso, hay muchos malos y malvados. Entre ellos Lucius Malfoy o la odiosa Profesora Dolores Umbridge, pero si hay un personaje que encarna la maldad por excelencia ése es el de BellatrixLestrange y sobre ella queremos profundizar para identificar los referentes usados por Rowling en la creación de su personaje.

### **Lestrange: el mal encarnado**

La fascinante y a la par malvada BellatrixLestrange (1958-1998) fue una bruja de sangre pura perteneciente a la noble familia de los Black, hermana mayor de Narcissa y Andrómeda, otros dos personajes menores de la saga potteriana.

Recorramos su historia para conocer mejor a una de las protagonistas de los textos de Rowling. En su juventud fue admitida en el colegio Hogwarts de Magia y Hechicería, entrando a formar parte de la Casa de Salazar Slytherin. Desde ese momento se mostraría como una bruja muy talentosa, excepcionalmente hábil como duellista y dominadora de la Oclumancia, lo que sumado al entrenamiento que Voldemort le proporcionó en las Artes Oscuras, la hizo una de las más peligrosas. Además, su amor incondicional hacia este la convertiría en uno de los mortífagos más sanguinarios y sádicos del mundo mágico. Casada con RodolphusLestrange, otro mago de sangre pura torturaría a los aurores Alice y Frank Longbottom, los padres de Neville, personaje clave para el final de la saga, cometiendo tales atrocidades contra ellos haciendo que terminen ingresados en el Hospital de San Mungo

aquejados de locura permanente. Este hecho la llevaría a ser condenada de por vida en la prisión de Azkaban. Sin embargo, en 1996, en una fuga masiva en la que se escaparon varios mortífagos, se encontraba ella. Desde entonces, haría lo imposible por reunirse con Voldemort y llevar a cabo todos los planes que el Señor Tenebroso tenía en mente, entre ellos asesinar a Harry Potter.

Hasta el comienzo de la Batalla de Hogwarts, Bellatrix persiguió activamente a los miembros de la Orden del Fénix, asesinando, entre otros, a su primo Sirius Black y a su sobrina Nymphadora Tonks, ambos, según ella, traidores a la sangre. También asesinó a Dobby, el elfo doméstico, cuando éste ayudaba a Harry y a sus amigos a escapar de la mansión de los Malfoy. Su verduga durante la cruenta Batalla de Hogwarts sería Molly Weasley.

Años más tarde, en *Harry Potter y el legado maldito*, descubriríamos que Bellatrix y Voldemort habían tenido una hija en común, Delphini, quien en la obra de teatro que cierra la historia creada por Rowling hará todo lo posible para poder traer de vuelta a su padre.

Bellatrix es un personaje decisivo, no sólo por haber formado parte de momentos clave durante la saga, sino que además se trata de una de las pocas mujeres que formaban parte del grupo de mortífagos, adquiriendo rango de líder cuando el Señor Tenebroso no estaba presente.

A lo largo de las novelas y de las películas Bellatrix tiene una personalidad inestable. A pesar de ello siempre sería una de las más fieles seguidoras de Voldemort, incluso tras la desaparición de este último tras su enfrentamiento con Lily Potter en Godric's Hollow.

En palabras de la autora (Rowling, 2015<sup>4</sup>), siempre fue uno de los personajes más aterradores, desprovisto de emociones, sediento de sangre y con una mayor consideración hacia Voldemort que hacia su propia familia. Bellatrix seguía sus postulados, así como los de GellertGrindelwald, sobre la supremacía de la sangre pura mágica, odiando a los *muggles* y otras razas pertenecientes al mundo mágico, como elfos o duendes.

Rowling la describe como una mujer fuerte, con carácter y habilidades mágicas excepcionales a la que su dependencia y amor obsesivo por Voldemort fue consumiendo poco a poco, lo que la llevó inexorablemente a la ruina (Rowling, 2015)<sup>5</sup>.

Hasta la aparición de la obra de teatro sobre el Harry Potter, Bellatrix encarnaba a la perfección el arquetipo de bruja, es decir, una mujer soltera, liberada de obligaciones, sin miedo a la soledad. Algo que se contrapone sobre manera si la comparamos con su hermana Narcissa, una mujer temerosa de las acciones de su marido y de los problemas que podrían acarrearle a su hijo en el futuro. En esta línea resulta interesante también analizar los papeles que J.K. Rowling otorga a Narcissa y a Bellatrix. Mientras que la primera es una devota madre, preocupada por el bienestar de su hijo, la segunda aparece representada como la antimadre. Y nos referimos ello en pasado porque tras la publicación de la citada

---

<sup>4</sup>ROWLING, J.K.«Every time Bellatrix Lestrange gave us nightmares», en *Wizardingworld: The Official Home of Harry Potter* (Londres, Noviembre 13, 2015) <https://www.wizardingworld.com/features/every-time-bellatrix-lestrange-gave-us-nightmares>

<sup>5</sup> ROWLING, J.K. «Andromeda, Narcissa and Bellatrix: a tale of three sisters», en *Wizardingworld: The Official Home of Harry Potter* (Londres, Abril 30, 2018) <https://www.wizardingworld.com/features/andromeda-narcissa-and-bellatrix-a-tale-of-three-sisters>

continuación de la historia de Potter, 19 años después de la saga original, supimos que Bellatrix dio a luz a la única hija de Voldemort.

### **La mitopoeia de lestrange: un poco de aquí y otro de allá**

Como buenas hijas de su tiempo, las historias de Rowling están compuestas por múltiples capas, configurándose según lo que Héctor Pérez define como “pastiche”. En palabras del autor,

“el pastiche es la fórmula más común en la que se nos presentan las narraciones audiovisuales con elevada densidad mitológica. Cuando ellas recomponen un mundo a través de fragmentos de distintas mitologías lo hacen en general para reunir los elementos necesarios que completen un universo fantástico. Las extraordinarias cualidades adaptativas de los eventos y figuras protagonistas de los mitos para viajar y reproducirse en marcos culturales y narrativos diferentes han sido siempre un elemento de enorme atractivo en la literatura escrita. (...) la presencia de mitologías combinadas como puzzles, collages y pastiches ha venido a convivir con un auge notable del interés por las grandes mitologías, leyendas y sagas, quizás alimentado el atractivo por las formas primigenias en las que esos relatos se dieron”<sup>6</sup>.

No se trata únicamente de la reelaboración de arquetipos de toda índole,sino de usarlos filtrados por mitologías

---

<sup>6</sup> PÉREZ, Héctor. *Cine y mitología: de las religiones a los argumentos universales*, (Suiza: Peter Lang AG. International Academic Publishers, 2013), pp. 83-85

ajenas que los alteran y enriquecen la par que desubican a los lectores y espectadores, como indica D. Sola<sup>7</sup>. Es así como la autora combina referencias miticorreligiosas sin relación entre sí para crear iconos que rompan límites espaciotemporales, alterando la esfera delo sagrado, difuminando la percepción de las fuentes y acercándose al lector actual gracias a la contemporaneidad del relato y a la desacralización de los propios referentes.

Partiendo de esta propuesta analizaremos algunos de esos referentes que se fusionan para crear el personaje de Lestrange. En primer lugar, su nombre, Bellatrix, significa “guerrera”, tratándose de una estrella perteneciente a la constelación de Orión. Pero si atendemos a las características y cualidades del personaje de Rowling descritas anteriormente, lo cierto es que podemos encontrar ciertas similitudes con varios personajes de la mitología grecorromana. El primero de ellos es Enyo, una antigua diosa griega conocida como la “Destructora de Ciudades”, a la que se representaba cubierta de sangre y llevando las armas de guerra. Con frecuencia era retratada junto con Fobos y Deimos, acompañantes de Ares, de quien se decía que era su hermana.

Hesíodo se refiere a ella como:

“Así que, después de todo, no había un único tipo de Discordia, sino que en toda la tierra había dos. Respecto a una, el hombre podría elogiarla cuando llegase a conocerla, pero la otra es censurable, y son de naturaleza completamente diferente

---

<sup>7</sup> SOLA ANTEQUERA, Domingo y MARCOS ARTEAGA. Irene C. Magia. Religión y mito. *Harry Potter bajo el signo de la posmodernidad*, San Cristóbal de La Laguna: Accadere. Revista de Historia del Arte nº1, 2013, pp. 21-47.

Pues una fomenta la guerra y batalla malvadas, siendo cruel: ningún hombre la ama; pero por fuerza, debido a la voluntad de los inmortales dioses, los hombres pagan a la severa Discordia su deuda de honor”<sup>8</sup>.

Homero, sin embargo, la confundió o relacionó con Eris, la diosa de la discordia. Se refirió a ella como la hermana de Ares, y por tanto hija de Zeus y de Hera.

“Discordia, insaciable en sus furores, hermana y compañera del homicida Ares, la cual al principio aparece pequeña y luego crece hasta tocar con la cabeza el cielo mientras anda sobre la tierra. Entonces la Discordia, penetrando por la muchedumbre, arrojó en medio de ella el combate funesto para todos y acreció el afán de los guerreros”<sup>9</sup>.

Al igual que Eris, el carácter de Bellatrix parece sustentarse en este personaje. Homero recalca de Eris, “insaciable en sus furores (...), y es que Lestrange también lleva al extremo todas y cada una de sus participaciones homicidas, no cansándose ni satisfaciéndose nunca, incluso regodeándose de sus viles actos, como cuando en la Sala de Misterios del Ministerio de Magia intenta desestabilizar a Harry cantando con sorna “Yo maté a Sirius Black”. Por otro lado, en la mitología romana, Bellona era la diosa de la guerra, hija de Júpiter y Juno y hermana

---

<sup>8</sup> Hesíodo. Los trabajos y las horas. 11-24

<sup>9</sup> Homero. La Ilíada. IV 440

de Marte. Se creía que era una de las deidades númenes<sup>10</sup> de los romanos y de origen sabino. Se le representaba con un casco, coraza, espada, lanza y antorcha (símbolos de la guerra). Origen divino que bien podría relacionarse con la familia Black, conocida familia de sangre pura dentro de la comunidad mágica.

Aunque Bellatrix no comparta filiación con sus referentes grecolatinos, lo cierto es que su carácter parece estar conformado por todos ellos. Lestrange es una mujer proveniente de una familia poderosa, cuyo carácter explosivo la marcará en sus decisiones y acciones, siendo un activo muy importante para Lord Voldemort, ya que fue su brazo armado, como hemos indicado.

De su relación con el Señor Tenebroso, podía extraerse una relación similar a la que existía entre Hades y Perséfone, quién durante seis meses era la reina del Inframundo. De la hija de Démeter se dice que durante su estancia en el Hades era una mujer implacable, igual que lo era Bellatrix con todos aquellos que se oponían a Lord Voldemort.

Los vikingos, por su parte, también tenían varias deidades femeninas dentro de su panteón. Conocido por ser un pueblo guerrero, Freya es una de las diosas más conocidas de la mitología nórdica y germánica. En las Eddas se las describe como la diosa de la belleza y del amor. Bellatrix, que aparece por primera vez en *Harry Potter y la Orden del Fénix*, ha estado encerrada en la prisión mágica de Azkaban, motivo por el que su físico se ha deteriorado al

---

<sup>10</sup> Para la RAE, numen, en su primera acepción, es una deidad dotada de un poder misterioso y fascinador. En la segunda acepción, quiere decir cada uno de los dioses de la mitología clásica. Por lo tanto, se refiere a las deidades romanas, a sus deseos, su voluntad y su poder. El término se refiere actualmente a cada uno de los dioses de la mitología clásica y abarca el sentido sagrado que había en todos los lugares y objetos de la religión romana.

igual que su salud mental, siendo su inestabilidad emocional una constante a lo largo de toda la saga. Fiel guerrera y defensora de la causa de Voldemort, sus características parecen relacionarse con Freya, a quién se la relacionaba con la guerra, la muerte, la magia, la profecía y la riqueza. Sus caracteres, por tanto, presentan una clara conexión. En la «Edda Prosaica», Sturlusson nos dice:

Freyja es la diosa de más renombre; tiene en el cielo una morada llamada Fólkvangr, y siempre que cabalga a las contiendas, tiene una mitad de los muertos, y Odín la otra mitad<sup>11</sup>.

En la «Edda Poética», cuando se ahonda en las moradas de los dioses nórdicos, Sturlusson apunta:

Fólkvangr es el noveno,  
allí Freyja dirige  
los asientos en el salón.  
Elige la mitad de los caídos cada día,  
y Odín la otra mitad<sup>12</sup>.

En menor medida podemos también encontrar paralelismos entre Bellatrix y las Valquirias. En la «Edda Poética», eran deidades sobrenaturales de ascendencia desconocida y aunque nosotros sí que conocemos la ascendencia de la bruja, lo cierto es que comparte con estas últimas su carácter belicoso. Además, ellas eran escuderas que cabalgaban entre los dioses, como lo fue Bellatrix de su estimado Señor Tenebroso. A las valquirias

---

<sup>11</sup> Edda Prosaica, capítulo 24. *Gylfaginning*

<sup>12</sup> Edda Poética, estrofa 14

se las suele representar como mujeres jóvenes que van montadas en caballos alados, portando consigo yelmos y lanzas.

En la mitología celta la figura de Morrigan/ Morrig era la diosa de la muerte y la destrucción, de las batallas y la muerte. Está presente en todas las guerras en su forma animal (cuervo) y se la representa ataviada con una panoplia y portando armas. Al igual que Bellatrix, Morrigan tenía dos hermanas, Macha<sup>13</sup> y Badb<sup>14</sup>, quienes formaban la tríada de las divinidades guerreras. La última de ellas sería la diosa de la guerra, que podía transformarse en corneja, recibiendo el apelativo de “Cuervo de la Guerra”. Como hemos dicho, formaba una tríada con sus hermanas, describiéndosela como una mujer roja con ojos rojos, una capa del mismo color que le llegaba hasta el suelo.

En los ciclos artúricos, Morgana, la hermana del rey de Britania presenta similitudes con Lestrange. Ambas son consideradas la personificación del mal, pero también del poder. Morgana tenía habilidades mágicas, tales como la capacidad de persuadir a la gente para que hiciese lo que ella quería, o de transformarse en cualquier animal. Por su parte, Bellatrix, bruja sobresaliente, enseñaría la Oclumancia a su sobrino, rama mágica que impedía el acceso a los pensamientos y a los sentimientos. Asimismo, tanto Morgana como Bellatrix se convertirían en un azote incansable hacia Arturo y Harry Potter, respectivamente.

Así pues, se puede afirmar que ambas mujeres tienen poder por sí mismas. La reflexión que hace GolyEetessam

---

<sup>13</sup> Se la asociaba con la “Sobrenía” y la batalla. También a la tierra y su fertilidad, el poder femenino, la profecía y los caballos.

<sup>14</sup> Era el símbolo del presagio de la muerte y flotaba sobre los cadáveres en la batalla.

(2024) sobre Morgana puede extenderse a la bruja de Rowling ya que ambas “tienen poder sin necesidad de recurrir a ningún tipo de ayuntamiento diabólico, ya que se desarrolló bajo la supervisión de Merlín (Voldemort para Bellatrix), bajo el mando de la autoridad masculina”<sup>15</sup>. Rowling pasó sus años formativos en Oporto y quizá pudiese haber leído sobre una deidad lusitana, Trebaruna, que también presenta ciertas concomitancias con Lestrange. José Leite de Vasconcelos (1895) sugirió que se trataba de una diosa de la guerra, ya que encontró un altar votivo de ella dedicado a la diosa romana de la Victoria. Ha sido asociada en algunas ocasiones con la divinidad celta Morrigan, por lo que a menudo aparece vinculada también a la batalla y a al conflicto, así como a la muerte honrosa en el combate. En cualquier caso, no podemos afirmar que exista una conexión directa en la mitopoeia de ambos personajes.

Obviamente, la representación de la mujer guerrera no sólo se dio en las mitologías europeas, sino que aparecen figuras análogas en Egipto, Mesopotamia o Cartago. Sekhmet era considerada la diosa de la guerra y de la venganza por los egipcios, siendo protectora de los faraones a quienes guiaba en la batalla. Fue representada con cuerpo de mujer y cabeza de leona, generalmente coronada con el disco solar y el *uraeus*, que la relacionaba con la realeza, portando el *anj*, así como una flor de papiro o loto y flechas. Su vestimenta solía ser de color rojo, representando la sangre, formando una tríada con su marido, Ptah, y su hijo, Nefertum, la llamada Tríada

---

<sup>15</sup> EETESSAM PÁRRAGA, Goly. *Lilith. Historia y mitología de la primera mujer de Adán, madre de los demonios y origen del mal en el mundo.* (Córdoba: Editorial Cántico), p.165.

Menfita. Nuevamente aparece la figura femenina ligada a una tríada, como es el caso de Bellatrix con sus hermanas, así como una representación donde destaca su ira y su carácter temible.

En la mitología sumeria, Inanna era la diosa del amor, la belleza, el sexo, la guerra, la justicia y el poder político, además de ser protectora de la ciudad de Uruk. Trebolle señala que “generalmente se la representaba como una diosa alada, con un nimbo de estrellas, y como diosa del amor, en posición frontal, desnuda, con alas también y tocado de cuernos. Su símbolo característico era la estrella o un disco con una estrella; su animal, el león”<sup>16</sup>. Por otro lado, Astarté fue la asimilación fenicia de esta divinidad. Al principio representaba el culto a la madre naturaleza, la vida y la fertilidad, sin embargo, con el tiempo se convirtió en la diosa de la guerra, recibiendo cultos sanguinarios por parte de sus fieles que se extendieron gracias a su versión cartaginense, Tanit, quien, asociada a la sexualidad, la fertilidad y la guerra, suele representarse a lomos de un león, subrayando su carácter bélico.

Todo ello muestra como todas las divinidades femeninas nacidas durante la Edad del Bronce parten de una evolución de las diosas madres las cuales comienzan a dividirse en otras similares que atendieron específicamente a un espacio vital, a una esfera de lo creado que afecta a la vida del ser humano: la fertilidad, el conflicto, la agricultura, etc. Es así como cada una de ellas empezaron a especializarse en un campo concreto de los anhelos y aspiraciones de estos.

---

<sup>16</sup> TREBOLLE BARRERA, Julio. *Imagen y palabra de un silencio: la Biblia en su mundo*. (Madrid: Trotta, 2008), p. 121.

### **Las brujas en la cultura occidental**

“La bruja encarna la mujer liberada de todas las dominaciones, de todas las limitaciones; es un ideal hacia el que tender, ella muestra el camino” (Chollet, 2021<sup>17</sup>). Esta afirmación de la escritora Mona Chollet pone en valor el cambio de paradigma que ha sufrido este arquetipo femenino en los últimos tiempos. Desde hace unos años, hemos visto consignas feministas en pro de la igualdad entre sexos, que hacen referencia a este cambio, siendo cada vez más común visualizar pancartas en las manifestaciones del 8 de marzo con el lema: “somos las nietas de las brujas que no pudisteis quemar”. Sin embargo, en la entrada que la RAE tiene sobre el término podemos leer acepciones como: “persona a la que se le atribuyen poderes mágicos obtenidos del diablo”, “en los cuentos infantiles o relatos folclóricos, mujer fea y malvada, que tiene poderes mágicos y que, generalmente, puede volar en una escoba”, o “mujer de aspectos repulsivo”.

La connotación negativa del término bruja viene dada desde el siglo XV nació este estereotipo, que se mantendría hasta el XVII. En 1486 la Iglesia establecería el vínculo directo entre la brujería y la mujer, y para demostrarlo se apoyó en argumentos que extrajeron del Antiguo Testamento. Por ejemplo, en Éxodo 22:18 se dice, “a la hechicera no dejarás que viva”. O en, Deuteronomio 18: 9-14,

<sup>9</sup> Cuando entres a la tierra que Jehová tu Dios te da, no aprenderás a hacer según las abominaciones de

---

<sup>17</sup>CHOLLET, Mona. *Brujas, ¿estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* (Barcelona: PenguinRandom House, 2021), p. 11

aquellas naciones.<sup>10</sup> No sea hallado en ti quien haga pasar a su hijo o a su hija por el fuego, ni quien practique adivinación, ni agorero, ni sortilego, ni hechicero,<sup>11</sup> ni encantador, ni adivino, ni mago, ni quien consulte a los muertos.<sup>12</sup> Porque es abominación para con Jehová cualquiera que hace estas cosas, y por estas abominaciones Jehová tu Dios echa estas naciones de delante de ti.<sup>13</sup> Perfecto serás delante de Jehová tu Dios.<sup>14</sup> Porque estas naciones que vas a heredar, a agoreros y a adivinos oyen; más a ti no te ha permitido esto Jehová tu Dios.

Como bien señala Chollet, la caza de brujas que se practicó en Europa y en Estados Unidos lo único que hizo fue evidenciar los prejuicios contra las mujeres que se habían ido asimilando y perpetuando a lo largo de los siglos<sup>18</sup>.

El personaje de la bruja ha sido recurrente tanto en la literatura, como en la pintura o el cine. Como señala Fernández Herrero, “en el imaginario colectivo, han sido desde siempre la representación femenina del mal, con poder para hacer filtros, poción o encantamientos”<sup>19</sup>, siendo muchas las obras que cuentan con ellas en sus historias. Incluso en la literatura sagrada, como son el Talmud y la Biblia, se menciona a Lilith, la primera mujer de Adán, cuyo espíritu libre e independiente le costó la etiqueta de mujer demoníaca. En la griega clásica, Homero nos habla de Circe y Eurípides de Medea. Todas ellas referentes lejanos de la bruja tal y como la conocemos hoy

---

<sup>18</sup>*Ibidem*, p. 15

<sup>19</sup> FERNÁNDEZ HERRERO, Beatriz. “Esas otras mujeres: las brujas en la literatura infantil” en *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, vol. 19, nº1, 2015) pp. 39.

en día. Por su parte, en los relatos que conforman los ciclos artúricos, texto clave para entender las historias de Rowling, Morgana ha adquirido importancia, de nuevo, gracias a la adaptación para la televisión de la novela de Bernard Cornwell «El rey del invierno»<sup>20</sup>. A pesar de que en la serie se nos presenta a una mujer joven y bella, lo cierto es que en la primera obra de la trilogía se nos describe a la hermana de Arturo como,

“Morgana, la más grotesca de las criaturas que moraban en la casa de Merlín, era viuda y contaba treinta veranos cuando Norwenna y Mordred fueron confiados a su tutela, misión apropiada a su alta cuna, pues era la mayor de los cuatro hijos bastardos, tres mujeres y un varón, que Uther, rey supremo, había concebido de Igraine de Gwynned. Era, pues, hermana de Arturo, y siendo de linaje tan elevado y teniendo semejante hermano, habría cabido imaginar que los hombres de ambición fueran capaces de derribar los mismísimos muros del más allá para solicitar la mano de la viuda, pero sucedió que, al poco de casarse, Morgana quedó atrapada en un incendio de resultas del cual murió su recién estrenado esposo, mientras que ella sufrió terribles quemaduras en el rostro. Las llamas le arrebataron la oreja izquierda, le cegaron el ojo izquierdo, le abrasaron para siempre la mitad izquierda del cuero cabelludo, le lisiaron la pierna izquierda y le retorcieron el brazo izquierdo de tal

---

<sup>20</sup> Traemos a colación a este autor contemporáneo porque se considera que su obra literaria es al más fiel a lo que hoy conocemos de los relatos artúricos. Y, por tanto, nos ha parecido útil actualizar las referencias textuales.

modo que, según me contó Nimue, todo el lado izquierdo de Morgana estaba arrugado, descarnado y desfigurado, mermado en unas partes y aumentando en otras, en suma, horrendo a la vista en general. Morgana era una visión de pesadilla, pero adecuada a los ojos de Merlín, para su elevada fortaleza, y la aleccionó para convertirla en su profetisa. Ordenó a un orfebre del rey que le construyera una máscara perfectamente adaptada a su cabeza, como un casco. La máscara de oro tenía un agujero para el único ojo de Morgana y una ranura para su retorcida boca, y fue forjada en una fina lámina de oro puro con espirales y dragones cincelados y el rostro de Cernunnos, el dios cornudo y protector de Merlín”<sup>21</sup>.

Bellatrix no sufre ningún accidente que haya podido hacer mella en su físico, pero tal y como apuntamos en líneas anteriores, su encierro en Azkaban perjudicó la belleza de la que gozaban las hermanas Black. No obstante, si comparte las dotes mágicas de Morgana. Interesante resulta también la máscara de la hermana de Arturo, ya que recuerda a la que los mortífagos llevan. Mientras la de Morgana está realizada en oro, las de Rowling parecen estar hechas en plata y decoradas con filigranas. Pero los paralelismos no terminan aquí. Cornwell aporta datos sobre la vestimenta de la bruja afirmando que,

“(… ) Morgana, siempre ataviada de negro y tras la máscara del dios, también ocultaba su mano izquierda con un guante y adquirió fama por sus

---

<sup>21</sup>CORNWELL, Bernard. *El rey del invierno*, (Barcelona: Edhasa, 2020), p. 38

poderes curativos y su don de la profecía. Por otro parte, era la mujer de peor genio que he conocido en mi vida”.<sup>22</sup>

A lo largo de toda la saga, Bellatrix lleva un vestido negro, de época victoriana con unas botas negras. Además, ambas comparten un carácter desquiciado e inestable.

Durante el siglo XVII se seguía creyendo en el poder de las brujas y se las veía como una alteración del orden establecido. Sobre este tema y por ende sobre la lucha entre el bien y el mal, reflexiona Arboleda Guirao (2010) sobre Shakespeare y Macbeth. Sin embargo, el siglo XIX trajo consigo una recuperación de la tradición popular y de los cuentos de hadas, perfectamente representado en la obra de los hermanos Grimm. Fue gracias a ellos que tenemos la imagen por excelencia de la bruja, que describen de la siguiente manera: “tienen los ojos sanguinolentos, no ven de lejos, pero poseen un olfato tan fino como los animales y notan cuando se aproximan seres humanos”<sup>23</sup>.

Por otro lado, a medida del siglo XX, con las adaptaciones cinematográficas y la revitalización del género fantástico por parte de los *Inklings*, se vinieron perpetuando los clichés y arquetipos asociados a este personaje literario y cinematográfico.

Raúl Mallavibarrena (2016)<sup>24</sup> establece seis categorías de bruja<sup>25</sup>, aunque para nuestro análisis nos centraremos en

---

<sup>22</sup>*Ibidem*, pp. 38-39

<sup>23</sup> GRIMM, *Los mejores cuentos de los hermanos Grimm*, (Madrid: Editorial Everest, 2001), p.33

<sup>24</sup>MALLAVIBARRENA, Raúl. “Brujas en 35mm”, en *Brujas de Cine*, (Madrid: Abada Editores, 2016), pp. 265.

las dos primeras, ya que suponen el cambio de paradigma dentro de la configuración de este personaje femenino. Para Simon Webb, la adaptación de la novela *El maravillo mago de Oz* de Frank Baum, llevada a la gran pantalla en 1939 de la mano de Victor Fleming, supuso un hito en la preconfiguración del arquetipo de la bruja<sup>26</sup>. Fleming estableció las bases de su representación prototípica: una mujer con un largo vestido negro, un sombrero puntiagudo que se desplaza subida a una escoba. El personaje de Elphaba<sup>27</sup>, la bruja mala del oeste es el mejor ejemplo de este estereotipo de mujer vieja, fea y mala<sup>28</sup>. Certo es que hasta ese momento no se había visto esta preconfiguración en el cine, pero ¿fue una adaptación genuina? Aquí conviene observar las ilustraciones originales de la novela que fueron realizadas por William Wallace Denslow, en las que el artista estadounidense presenta a *The Wicked Witch* como una mujer fea, de avanzada edad, con un gorro puntiagudo y malhumorada.

---

<sup>25</sup>1) la bruja como mujer fea, 2) la bruja como mujer fatal, 3) la bruja bella pero ingenua, 4) la bruja heroína, 5) la bruja madura y 6) la bruja seductora/ la bruja lolita.

<sup>26</sup>WEBB, Simon. *The origins of wizards, witches, and fairies*. (England: Pen & Sword Books Ltd.), p. IX

<sup>27</sup> Conviene señalar que en el libro de Frank L. Baum, la única bruja que tiene nombre es Glinda. La bruja mala del Oeste será bautizada como Elphaba gracias al escritor Gregory Maguire, autor de la novela *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West* (1995), en homenaje a Baum, jugando con las tres iniciales de su nombre.

<sup>28</sup> MALLAVIBARRENA, Raúl. *Op. cit*, p. 266



*The Wicked Witch*  
William Wallace  
Denslow (1900)



*The Wicked Witch & Dorothy*  
Fotograma de *El maravilloso mago de Oz* (1939)



*Glinda The Good*  
Fotograma de *El maravilloso mago de Oz* (1939)

Si atendemos a la producción pictórica de Occidente, el primer artista en abordar el tema fue Brueghel, aunque fuese Goya quien nos muestre el prototipo que Fleming reelaboró para el papel de la Bruja mala del Oeste en “El hechizado por fuerza”, sería donde aparece en primer plano una mujer (una bruja) vestida con un traje largo negro con un sombrero de pico. Sin embargo, la película de la M.G.M. también es importante porque es la primera obra cinematográfica en la que tenemos constancia de que estos personajes también pueden ser buenos, o como las

bautiza Mallavibarrena, brujas madrinas, encarnadas en el personaje de Glinda *The Good Witch*, la bruja buena del Norte<sup>29</sup>.

A finales del siglo XX y principios del XXI se produce un cambio en este paradigma. Con la saga de Harry Potter, *El descubrimiento de las brujas* o *Juego de tronos*, ésta aparecerá representada como mujer fatal. En rasgos generales se trata de mujeres maduras con una gran capacidad de seducción, que visten con ropa negra y ajustada, acercándose al modelo citado en el que su poder reside en la seducción y en el erotismo, que es lo que pierde y arrastra a los hombres, aunque sea aproximadamente un estereotipo de época victoriana<sup>30</sup>. Los mejores ejemplos son los de Maléfica y la protagonista de nuestro trabajo, Bellatrix Lestrange, quien con el paso de los años se ha convertido, además, en un ícono feminista dentro y fuera de la saga del joven mago.

Maléfica es conocida por ser la antagonista en el cuento infantil *La bella durmiente*. Desde el principio, este personaje femenino se convirtió en una de las villanas más reconocibles de la factoría Disney tras el estreno de la cinta en 1959. La historia nos mostraba a una hechicera que maldecía a la princesa Aurora, presentándose ante nosotros ataviada con un vestido negro ceñido y dos cuernos. Maléfica representa la maldad, el horror, lo siniestro. Es fría y cruel. Sólo podemos atisbar un resquicio de algún sentimiento cuando su fiel compañero, un cuervo negro, es convertido en piedra.

Sin embargo, en 2014, Robert Stromberg dirigió un nuevo filme centrado en la vida de la famosa bruja y bautizado con el nombre de ésta. El director estadounidense se

---

<sup>29</sup> CHOLLET, Mona. *Op. cit*, p. 25

<sup>30</sup> MALLAVIBARRENA, Raúl. *Op. cit*, p. 266

centró en su vida, pues antaño había sido un hada buena. Tras conocer a un jovencísimo Stefan (príncipe y futuro rey y padre de Aurora), la joven hada es traicionada por éste, quien le arranca las alas, provocando un cambio radical en su personalidad. Tal y como bien apunta María Castejón (2014), la “imagen tras la agresión, muestra a una Maléfica mutilada, que se convierte en una metáfora del patriarcado. La traición, el poder masculino, la agresión, la transformación, la pérdida de libertad se significan y representan de una forma que supera claramente lo simbólico”<sup>31</sup>. La elección de Angelina Jolie para encarnar al personaje tampoco parece baladí. En lo que respecta al físico, la fisonomía de la actriz, sumada a su gran belleza, casa perfectamente con la idea de un hada bella e inocente, que poco a poco va tornándose en una personalidad malvada por el devenir de los acontecimientos. En el plano personal, conviene señalar que Jolie representa el prototipo de mujer independiente, que no ha tenido reparos en expresar su condición sexual, así como emprender una batalla legal y mediática contra Brad Pitt, al que ha acusado de malos tratos.

En una segunda parte del filme, estrenado en 2019 con el título de *Maléfica: maestra del mal* (*Maleficent: Mistress of Evil*, Joachim Rønning), el realizador se centra mucho más en recrear el universo de cuento feérico que en profundizar en el personaje protagonista, a pesar de lo que pudiera parecer por el título. Es así que, incluso el pretendido tono oscuro que propone el relato deviene superficial pues la película no deja de ser un producto

---

<sup>31</sup> CASTEJÓN LEORZA, María. *Maléfica, una de las mejores malas, malísimas (redimidas)*, Pikara Magazine, web: <https://www.pikaramagazine.com/2014/06/malefica-una-de-las-mejores-malas-malisimas-redimidas/> (en línea 2014).

Disney hecho para todos los públicos, donde los subrrelatos ecológicos y animalistas o el consabido amor incondicional que propone continuamente el cine de la casa californiana empalagan al espectador y desvían la atención del enfrentamiento entre el mal y el bien, entre Maléfica y la avara reina (Michelle Pfeiffer). De esta forma, se pierde la oportunidad de profundizar en los estigmas que caracterizan al personaje de Jolie, que había quedado marcado por las heridas de la traición que justificaban su dolor, convirtiéndola en una villana bastante más benévolas de lo que se le presupone y en la que apenas profundizamos en el origen de su perversidad, decantándose por los tópicos y cediéndole al personaje de la reina la malevolencia que de ella se espera. Probablemente se deba a problemas de un guion que mira de reojo a *Juego de Tronos* (*Games of Thrones*) o a la primera parte de *La materia oscura – La brújula dorada* (*The Golden Compass*, Chris Weitz 2007), en búsqueda de inspiración en la icónica representación de la maldad, sin tener en cuenta la esencia de su propia historia y los fundamentos de su personaje protagonista.

Por otra parte, Bellatrix Lestrange, sí que encarna el mal en sí mismo y al igual que sucede con Maléfica, disfruta de hacerlo, de hacer daño a los demás sin motivo aparente alguno. Al igual que sucede con Angelina Jolie, la elección de Helena Bonham Carter para el papel no es fortuita. La personalidad histriónica de la actriz británica, así como su apariencia, hacen que sea la candidata perfecta para encarnar a la malvada de la saga de Rowling.



*Angelina Jolie caracterizada  
como Maléfica  
Imagen promocional de la  
película*



*Helena Bonham Carter  
caracterizada como  
BellatrixLestrange  
Imagen promocional de Harry  
Potter y la Orden del Fénix*

La representación de estas féminas en la gran pantalla nos recuerda a las protagonistas que inundan los cuadros de los prerrafaelistas, de Dante Gabriel Rosetti o Edward Burne-Jones, pero también de pintores simbolistas como Franz von Stuck.

Si hay un movimiento artístico del siglo XIX que destaca por sus postulados estéticos y por poner en la picota a la figura femenina ese fue el Prerraelismo. Si hay algo por lo

que se caracteriza este movimiento artístico es, como hemos indicado, por la visión que ofrecieron de la mujer. Sus principales artistas centraron en representar a la mujer como un ente etéreo, rodeado de un halo de feminidad, en ocasiones irracional. Féminas idealizadas que acentuaban aún más si cabe los roles de género. El fin de este trabajo no es hacer una retrospectiva de esta hermandad, pero si nos gustaría centrarnos en dos trabajos: “Proserpina” (1874) de Dante Gabriel Rossetti y en “El encantamiento de Merlín” (1872-1877) de Edward Burne-Jones.



*Proserpina* (1874)  
Dante Gabriel  
Rossetti  
TATE Modern  
(Londres)



*El encantamiento de  
Merlín* (1872-1874)  
Edward Burne-Jones  
Colección Privada



*El Pecado* (1893)  
Franz von Stuck  
Nueva Pinacoteca de  
Múnich

Basada en el mito del rapto de Proserpina, este lienzo es uno de los cuadros más icónicos del artista británico. Rossetti nos muestra el momento en el que la joven come dos semillas de granada quedando condenada a morar la mitad del año en el Inframundo con Hades. La mujer está colocada en un fondo oscuro cuyo foco de luz se centra en su rostro. Un rostro pensativo, quizás reflexionando sobre

el destino que le aguarda, que se contrapone con la larga y negra cabellera. En la esquina inferior izquierda aparece un cáliz en donde se está quemando incienso y al fondo una hiedra que trepa por la pared. En “El encantamiento de Merlín” Burne-Jones nos muestra al mago atrapado en un arbusto de espinos mientras Nimue está leyendo un libro de hechizos. El cuadro está basado en una de las leyendas artúricas que toman como protagonistas a ambos personajes. Se dice que Merlín se había enamorado de la joven, también conocida como Viviana o la Dama del Lago; aunque ella no correspondía el amor del mago se valió de su seducción para aprender las artes de Merlín y encerrarlo en una prisión eterna. La composición está dominada por los dos personajes, donde destaca su tez marmórea en contraposición a sus ropajes oscuros. Nimue lleva un tocado con forma de serpientes, mientras el fondo es ocupado por el árbol de espinas. Tanto Proserpina como la Dama del Lago recuerdan a Bellatrix, una mujer delgada, de tez pálida y largos cabellos oscuros.

Si en estas dos obras pudiésemos dudar de la conexión con el personaje potteriano no sucederá lo mismo con “El Pecado” de Franz von Stuck, pintor simbolista. En él se nos muestra a una mujer de piel blanquecina, en una sala en penumbra cuyo único foco de luz es su cuerpo desnudo. Rodeada por una serpiente que mira al espectador, la mujer con rostro serio parece desafiar también a quién la observa. Las concomitancias entre Lestrange y la protagonista del lienzo no sólo estriban en su parecido físico sino también en el uso simbólico que se hace del reptil. Conviene recordar que Voldemort, el amor de Bellatrix, posee la habilidad de hablar la lengua de las serpientes; además, uno de sus horrocruxes es una gigante,

que la acompaña a todos lados; ello sin contar también que la marca tenebrosa que todos los Mortífagos poseen en su brazo es una calavera con este animal.

Por tanto, los referentes iconográficos que se utilizan para la creación del personaje de Bellatrix Lestrange parecen múltiples, tomados indiscutiblemente de la mitología, la literatura, el folklore y la pintura decimonónica. Aunque sin duda estemos en lo cierto, también es verdad que Rowling evita hablar de sus fuentes de inspiración intentando que sus creaciones resulten intemporales y atractivas para las diferentes generaciones, a los que se oculta la lógica del mito y se altera la esfera de lo sagrado en aras de una mayor libertad creativa.

## Bibliografía

- CASTEJÓN LEORZA, María. *Maléfica, una de las mejores malas, malísimas (redimidas)*, Pikara Magazine, web: <https://www.pikaramagazine.com/2014/06/malefica-una-de-las-mejores-malas-malisimas-redimidas/> (en línea 2014).
- CHOLLET, Mona. *Brujas, ¿estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* (Barcelona: Penguin Random House, 2021)
- EETESSAM PÁRRAGA, Goly. *Lilith. Historia y mitología de la primera mujer de Adán, madre de los demonios y origen del mal en el mundo.* (Córdoba: Editorial Cántico).
- FERNÁNDEZ HERRERO, Beatriz. “Esas otras mujeres: las brujas en la literatura infantil” en *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, vol. 19, nº1, 2015) pp. 37-50.
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ, Carmen. “La mirada de Medea en la pantalla”, en *Brujas de Cine*, (Madrid: Abada Editores, 2016), pp. 30-58.
- IBÁÑEZ PALOMO, Tomás. “El mundo artúrico y el ciclo del Grial”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, (vol. VIII, nº 16, 2016), p. 31-66.
- MALLAVIBARRENA, Raúl. “Brujas en 35mm”, en *Brujas de Cine*, (Madrid: Abada Editores, 2016), pp. 263-275.
- PÉREZ, Héctor. *Cine y mitología: de las religiones a los argumentos universales*, (Suiza: Peter Lang AG. International Academic Publishers, 2013)

- ROWLING, J.K. *Harry Potter y el príncipe mestizo*, (Barcelona, Salamandra, 2005)
- ROWLING, J.K. *Harry Potter y la Orden del Fénix*, (Barcelona, Salamandra, 2003)
- ROWLING, J.K. *Harry Potter y las reliquias de la muerte*, Barcelona, Salamandra, 2007)
- ROWLING, J.K., THORNE, Jack & TIFFANY, John, *Harry Potter y el legadomaldito*, (Barcelona, Salamandra, 2016)
- ROWLING, J.K. «Every time Bellatrix Lestrange gave us nightmares», en *Wizardingworld: The Official Home of Harry Potter* (Londres, Noviembre 13, 2015) <https://www.wizardingworld.com/features/every-time-bellatrix-lestrange-gave-us-nightmares>
- ROWLING, J.K. «Andromeda, Narcissa and Bellatrix: a tale of three sisters», en *Wizardingworld: The Official Home of Harry Potter* (Londres, Abril 30, 2018) <https://www.wizardingworld.com/features/andromeda-narcissa-and-bellatrix-a-tale-of-three-sisters>
- SALVADOR VENTURA, Francisco. "Las brujas de la mitología griega en el cine: las representaciones de la maga Circe", en *Brujas de Cine*, (Madrid: Abada Editores, 2016), pp. 11-29.
- TATAR, María. *La heroína de las 1001 caras*, (Barcelona: Koan, 2021)
- TREBOLLE BARRERA, Julio. *Imagen y palabra de un silencio: la Biblia en su mundo*. (Madrid: Trotta, 2008)
- VASCONCELOS, José de. "Cultos luso-romanos em Idegitania ", en *O Archeologo Português*, (vol. 1, N. 9. septiembre 1895), pp. 225-232
- WEBB, Simon. *The origins of wizards, witches, and fairies*. (England: Pen & Sword Books Ltd.)

**La Autora:**

Doctoranda del programa de Arte y Humanidades de la Universidad de La Laguna. Dedicada a estudios comparados de literatura y cine de fantasía y mito crítica. Trabajos de investigación en la Facultad de Letras de la Universidad de Porto en Portugal y en la *Reuben Library del British Film Institute de Londres*.



*La posmodernidad traducida y la disputa por el arte  
nacional en el suplemento Lys (1990-1997)*

*The posmodernity translated and the dispute over  
national art in Lys (1990-1997)*

*A pós-modernidade traduzida e a disputa pela arte  
nacional no suplemento Lys (1990-1997)*

*La postmodernité traduite et la querelle pour l'art  
national dans le supplément Lys (1990-1997)*

*Перевод постмодернизма и спора о  
национальном искусстве в приложении «лис»  
(1990–1997)*

**Daniela Saco**

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”  
Aires, Argentina  
[danielasaco3@gmail.com](mailto:danielasaco3@gmail.com)

**Resumen:** En el presente artículo planteamos como tema de investigación las traducciones semióticas de las nociones de posmodernidad y posmodernismo elaboradas en el suplemento *Lys* (Buenos Aires, 1990-1997), en tanto estrategias dialógicas para la formulación de una autodescripción cultural desde la periferia del sistema del arte. Desde la perspectiva teórico-metodológica de la semiótica textual y de la cultura

analizamos las ediciones del suplemento referido con el objetivo de identificar tales procesos de traducción y de metadescripción que posibilitaron problematizar el arte nacional. A partir de este trabajo, proponemos como conclusión que el término posmodernidad fue leído negativamente en *Lys*, en tanto signo foráneo, y que su apropiación, permitió la organización de una autodescripción del sistema del arte que dio cuenta de las problemáticas locales y brindólineamientos para la producción artística nacional.

**Palabras claves:** semiótica, revistas culturales, neoliberalismo, posmodernismo.

**Abstract:** In this article we propose as a research topic the semiotic translations of the notions of postmodernity and postmodernism elaborated in the supplement *Lys* (Buenos Aires, 1990-1997), as dialogical strategies for the formulation of a cultural self-description from the periphery of the art system. From the theoretical-methodological perspective of textual and cultural semiotics, we analyse the editions of the aforementioned supplement with the aim of identifying such processes of translation and meta-description that made it possible to problematise national art. From this work, we propose as a conclusion that the term postmodernity was read negatively in *Lys*, as a foreign sign, and that its appropriation allowed the organisation of a self-description of the art system that took into account local problems and provided guidelines for national artistic production.

**Keywords:** semiotics, cultural magazines, neoliberalism, postmodernism.

**Resumo:** No presente artigo planteamos como tema de investigação as traduções semióticas das noções da pós-modernidade e pós-modernismo elaboradas no suplemento *Lys* (Buenos Aires, 1990- 1997), em tanto estratégias dialógicas para a formulação de uma autodescrição cultural desde a periferia do sistema da arte. Desde a perspectiva teórico-metodológica da semiótica textual e da cultura analisamos as edições do suplemento referido com o objetivo de identificar tais processos de tradução e de meta descrição que possibilitaram problematizar a arte nacional. A partir deste trabalho, propomos como conclusão que o termo

*pós-modernidade foi lido negativamente em Lys, em tanto signo forâneo, e que a sua apropriação, permitiu a organização de uma auto descrição do sistema da arte que tomou conta das problemáticas locais e brindou alinhamentos para a produção artística nacional.*

**Palavras chaves:** *Semiótica, Revistas culturais, Neoliberalismo, Pós-modernismo.*

**Résumé:** *Dans le présent article, nous présentons comme thème de recherche les traductions sémiotiques des notions de postmodernité et de postmodernisme élaborées dans le supplément Lys (Buenos Aires, 1990-1997), en tant que stratégies dialogiques pour la formulation d'une autodescription culturelle à partir de la périphérie du système de l'art. Du point de vue théorique et méthodologique de la sémiotique textuelle et de la culture, nous analysons les éditions du supplément en question dans le but d'identifier ces processus de traduction et de métadescription qui ont permis de problématiser l'art national. À partir de ce travail, nous proposons comme conclusion que le terme postmodernité a été lu négativement dans Lys, en tant que signe étranger, et que son appropriation a permis l'organisation d'une auto-description du système de l'art qui a rendu compte des problématiques locales et fourni des lignes directrices pour la production artistique nationale.*

**Mots clés:** *sémiotique, revues culturelles, néolibéralisme, postmodernisme.*

**Mots clés:** *В данной статье мы предлагаем в качестве темы исследования семиотические переводы понятий постмодернизма и постмодернизма, разработанные в приложении Lys (Буэнос-Айрес, 1990-1997), как диалогические стратегии формулирования культурного самоописания с периферии культурная система. С теоретико-методологической точки зрения семиотики текста и культуры мы анализируем редакции упомянутого приложения с целью выявления таких процессов перевода и метаописания, которые позволили проблематизировать национальное искусство. Из этой работы мы делаем вывод, что термин постмодерн был прочитан у Лиса негативно, как иностранный знак, и что его присвоение*

*позволило организовать самоописание художественной системы, которая учитывала местные проблемы и давала ориентиры для национальных художественное производство.*

**Слова:** Семиотика, Журналы о культуре, Неолиберализм, Постмодернизм

## ***Introducción***

Las revistas culturales se han convertido, desde fines del siglo XX, en un objeto de estudio frecuente para diversas disciplinas de las Humanidades y las Ciencias Sociales. En este sentido, tanto la historia del arte como la historia intelectual, la sociología o la historia política han indagado sobre tales fuentes materiales con el fin de comprender su participación en las dinámicas culturales de diferentes épocas. En el ámbito de la historia del arte, esta nueva orientación metodológica se tradujo en la concreción de investigaciones que abordaron múltiples dimensiones de las publicaciones tales como los discursos visuales construidos<sup>1</sup>, la relación entre texto e imagen<sup>2</sup>, entre otros intereses. De este modo, las revistas analizadas han sidopresquisadasen función de las ideas que buscaban comunicar, los públicos que construían, las prácticas de consumo que fomentaban, el lugar que ocupaban las producciones artísticas en ellas, su participación en las transformaciones sociales y en la construcción de modelos de conocimiento.

---

\*Licenciada en Artes, orientación Artes Plásticas, y Profesora de enseñanza media y superior en Artes, orientación Artes Plásticas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Integrante de grupos de investigación FILOCyT y UBACyT. Docente de nivel superior.

<sup>1</sup> Patricia Artundo, *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*(Rosario: Beatriz Viterbo, 2008).

<sup>2</sup> Laura Malosetti Costa y MarcelaGené«Introducción. Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina», en *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, comp. por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené(Buenos Aires: Edhasa, 2013), 11-18.

Las investigaciones en el ámbito de la historia del arte constituyen antecedentes de relevancia para la presente indagación que tiene por tema la recepción y las traducciones de las nociones de posmodernidad y posmodernismo realizadas en el suplemento *Lys* publicado durante entre 1990 y 1997 en Buenos Aires. En este sentido, siguiendo a Horacio Tarcus<sup>3</sup> partimos de la consideración de las revistas como unidades significantes que articulan diversas voces, de modo tal que es posible establecer los puntos de vista presentes en los textos publicados, así como también el posicionamiento general del suplemento a estudiar. Al respecto, es necesario señalar que *Lys* fue creado en 1990, como un suplemento de publicación mensual perteneciente a la revista *La actualidad. Arte y cultura*, cuya historia se remonta a inicios del siglo XX. Ambos medios formaban parte del sistema de revistas dedicadas a problemáticas culturales que circulaban en Buenos Aires durante la década de 1990 y trataban tanto temas de interés cultural general, reflexiones vinculadas con el sistema del arte local o sobre temas históricos. De acuerdo con SydKrochmalny<sup>4</sup>, la década de 1990 se caracterizó por la ausencia de revistas que abordasen exclusivamente la producción artística contemporánea, lo cual ocasionó que este tópico quedase relegado a los suplementos semanales de diarios tales como *Página 12*, *La Nación* o *Clarín*. No obstante, resulta necesario diferenciar en este entramado a las revistas *Artinfo* y *La actualidad. Arte y cultura* cuyo

---

<sup>3</sup>Horacio Tarcus, *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles* (Buenos Aires: Tren en movimiento, 2020).

<sup>4</sup>SydKrochmalny «Los párpados de Buda: acerca de una revista de artes visuales sin imágenes» *Errata* (11) 2013: 230-236.

<https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata11-debate-critico-y-teorico>

contenido se encontraba abocado al arte. Al respecto de *Lys*, de modo similar a la revista *La Maga. Noticias de cultura*, abordaba temáticas culturales contextuales y artísticas dando lugar a reseñas críticas de exposiciones, reflexiones sobre la historia del arte y la práctica artística contemporánea.

Asimismo, el contexto de la década de 1990 significó para la República Argentina la implementación de políticas económicas y sociales neoliberales durante las presidencias de Carlos Saúl Menem (1989-1994 y 1995-1999). El retramiento del Estado, el aumento del consumo y la concomitante transformación de los ciudadanos en consumidores en el marco de la globalización, así como el incremento de la pobreza y el desempleo, modificaron tanto la estructura social como el sistema del arte en Buenos Aires. En este sentido, la proliferación de iniciativas privadas de variable duración para la creación de espacios de exposición, puede interpretarse a partir de la falta de financiación estatal. Tal desarrollo fue concurrente con el proceso de globalización del arte latinoamericano, que restringía el lugar de la producción artística regional y locale implicaba un posicionamiento para artistas y críticos locales frente a las estrategias elaboradas por los centros del poder para la ubicación de arte latinoamericano en el mercado global.

En este punto, el contexto de apertura neoliberal en términos económicos, sociales y culturales significó que nociones tales como globalización, posmodernidad y posmodernismo, formuladas en Estados Unidos, impactaran en el sistema del arte de Buenos Aires y supusieran tomas de posición y respuestas críticas desde

medios locales, tal como estudiaremos en el suplemento *Lys*. Considerando lo expuesto, en el presente artículo analizaremos, desde la perspectiva teórica de la semiótica textual de Umberto Eco<sup>5</sup> y de la semiótica de la cultura desarrollada por Iuri Lotman<sup>6</sup>, la recepción de las nociones de posmodernidad y posmodernismo a partir de las traducciones locales efectuadas en el medio referido. Postulamos como hipótesis que el suplemento *Lys* sostuvo una visión crítica de la posmodernidad a partir de su consideración como parámetro foráneo de homogeneización cultural y, a través de la recontextualización de tal hipersigno, formuló una autodescripción del sistema local para proponerlineamientos para la práctica artística nacional. Los conceptos de *lector modelo*<sup>7</sup>, *autodescripción*, *traducción* y *frontera*<sup>8</sup> resultan operativos para estudiar las apropiaciones, diálogos y replicancias formuladas en la lectura local de un fenómeno cultural globalizado, tal como fue la posmodernidad, y su dimensión artística, el posmodernismo, en un corpus de catorce artículos distribuidos en treinta y nueve ediciones publicadas entre los años 1990 y 1997. Esta indagación propone como objetivos identificar las traducciones realizadas y estudiar los diálogos que posibilitaron la formulación de una

<sup>5</sup>Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (Buenos Aires: Sudamericana, 2013).

<sup>6</sup>Iuri Lotman, «Dialogue mechanisms», en *Universe of themind. A semiotic theory of culture* (Indiana: Indiana University Press, 1990), 143-150; «Acerca de la semiosfera», en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1996), 10-25; «Un modelo dinámico del sistema semiótico», en *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998), 43-56.

<sup>7</sup> Eco, *op. cit.*

<sup>8</sup> Lotman, *op. cit.*

autodescripción cultural y un posicionamiento para el arte nacional desde la periferia del sistema del arte de la década de 1990.<sup>9</sup>

*Consideraciones sobre las nociones de posmodernidad y posmodernismo en las décadas de 1980 y 1990*

Las traducciones y diálogos que abordaremos en *Lys* al respecto de la posmodernidad y el posmodernismo se articulan con problemáticas y discusiones que tuvieron su auge en las décadas de 1980 y 1990, en las cuales las nociones de globalización, homogeneización cultural y multiculturalismo se encontraban en disputa. En el transcurso de las mencionadas décadas se asistió al proceso de globalización y transnacionalización económica, política y mediática, cuyo impacto no se limitó a estas esferas, sino que también modificó las culturas periféricas receptoras que disputaron los procesos de homogeneización cultural impuestos desde el modelo hegemónico estadounidense.

En este contexto, resulta clave para comprender tales transformaciones culturales la repercusión de los discursos y nociones producidos y reproducidos desde el centro metropolitano de poder que generaron resistencias en América Latina. En este sentido, es importante señalar que el auge de los Estudios Culturales en las universidades estadounidenses, la circulación de términos y su

---

<sup>9</sup> Este trabajo es un avance de la investigación de doctorado en curso en la que investigo el diálogo entre neoconceptualismo, posmodernismo y posestructuralismo en tres espacios alternativos de exposición en Buenos Aires (1990-2001).

distribución en congresos internacionales y seminarios, ocasionó reticencia en algunos intelectuales de América Latina en tanto tal disciplina era entendida como integrante del modelo establecido desde el sistema académico estadounidense.<sup>10</sup> En este punto, la industria de los Estudios Culturales regía la circulación internacional de signos, garantizando legitimidad institucional a los debates que ella promovía y organizaba.

En este contexto, el circuito internacional del arte también fue objeto de transformaciones que se explicitaron en la formulación del tópico de la diversidad cultural para las producciones latinoamericanas. De este modo, el modelo del exotismo y la diversidad propugnado por los Estudios Culturales y el sistema del arte global elaboró su instrumento de legitimación artística en las exposiciones de arte global que abordaban problemáticas de relevancia, incrementando la demanda de arte latinoamericano y consolidando a la figura del curador como intermediario y traductor.<sup>11</sup> En el ámbito regional, tanto los Estudios Culturales como el sistema del arte global, ocasionaron respuestas críticas que plantearon lecturas situadas. En este sentido, advertía Nelly Richard<sup>12</sup>, se postulaba que tanto su formulación como los términos que acuñaba, respondían al análisis de una realidad muy diferente a la latinoamericana. De este modo, de acuerdo con la autora,

---

<sup>10</sup> Nelly Richard «Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana», en *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización* (Buenos Aires: CLACSO, 2001), 185-199.

<sup>11</sup> Mariana Cerviño «El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa. Una descripción del llamado "arte global"», *Documentos de jóvenes investigadores* (32) 2011: 13-74.

<sup>12</sup>Richard, *op. cit.*

el latinoamericanismo era interpretado por quienes lo rechazaban como un discurso modelizador y globalizante sobre América Latina que obliteraba las textualidades producidas desde la región.<sup>13</sup> Sin embargo, Richard<sup>14</sup> señalaba intersecciones posibles entre la crítica latinoamericana y los estudios culturales norteamericanos, que tensionaban la oposición binaria entre centro y periferia, y se valían de las contradicciones y ambigüedades propias de la práctica disciplinar estadounidense. Tal vinculación permitiría organizar un pensamiento situado en la particularidad de cada contexto a partir de la articulación estratégica de los debates propuestos. Por su parte, en relación con el sistema del arte global, Gabriela Piñero<sup>15</sup> ha explicitado la formulación de propuestas alternativas a los modelos curatoriales y críticos dominantes a partir del trabajo de curadores latinoamericanos, tales como Mari Carmen Ramírez desde Puerto Rico, que proponían esquemas de pensamiento e historización divergentes a aquellos basados en el relato universal, progresivo e individual del sujeto eurocéntrico de la modernidad.

En este punto, se evidencia la manera en que las transformaciones del sistema del arte global y regional formaron parte de debates culturales de mayor alcance que señalaban y problematizaban la crisis de la modernidad. En este sentido, las nociones de posmodernidad y posmodernismo se encontraban en el centro de tales discusiones como hipersígnos que

---

<sup>13</sup>*Ibidem*.

<sup>14</sup>*Ibidem*.

<sup>15</sup> Gabriela Piñero, *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina* (Santiago de Chile: Metáles pesados, 2019).

significaban el contexto sociocultural del momento. Durante la década de 1980, tanto en Estados Unidos como en América Latina, las reflexiones teóricas en torno a la noción de posmodernidad, entendida como «un agotamiento del proyecto moderno en la dimensión de sus relatos legitimadores»<sup>16</sup>, tal como planteaba Jean François Lyotard<sup>17</sup>, daban cuenta del interés de los intelectuales por el establecimiento de autodescripciones que pudiesen explicar y unificar el momento histórico. Siguiendo a Nicolás Casullo, la posmodernidad suponía la fragmentación de la experiencia del sujeto, que ya no era el protagonista garante de la racionalidad, la verdad y la significación de la realidad. De este modo, con el fin del sujeto moderno terminaban también aquellos signos que el fundaba: «clase, pueblo, proletariado y humanidad».<sup>18</sup> Asimismo, en la posmodernidad la realidad solo permanecería como residuo, dando lugar a un presente desencantado, saturado de espectacularidad e inmodificable, en el que el progreso tecnoindustrial solo profundizaría las diferencias y extinguiría la posibilidad de pensar un futuro.

Es necesario mencionar, con respecto a la diferencia semántica entre posmodernidad y posmodernismo, que ambos términos asumieron significaciones complementarias para explicar el panorama cultural del período. Específicamente, el posmodernismo refirió a las formas culturales y artísticas que supusieron una reacción

<sup>16</sup> Nicolás Casullo «Modernity, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)», en *El debate modernidad-posmodernidad comp.* por Nicolás Casullo (Buenos Aires: Puntosur, 1989), 17.

<sup>17</sup> Jean François Lyotard *La condición postmoderna* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1991).

<sup>18</sup> Casullo, *op. cit.* 19.

contra el modernismo, eliminando la distinción entre cultura popular y alta cultura, en tanto expresión de la sociedad del capitalismo tardío<sup>19</sup>. De este modo, Frederic Jameson<sup>20</sup> identificaba como rasgos constitutivos del posmodernismo la pérdida del estilo individual, a causa del declive de los afectos que eran reemplazados por las intensidades; el historicismo, explicitado en el pastiche, en tanto imitación de estilos pasados sin intención crítica; y la imposibilidad de cartografiar el espacio vital.

Por su parte, Hal Foster estableció una diferencia entre un «posmodernismo de reacción»<sup>21</sup> que repudiaba al modernismo y buscaba sostener el *statu quo*, y un «posmodernismo de resistencia»<sup>22</sup> que postulaba una deconstrucción del modernismo y la transformación del *statu quo*. Asimismo, Andreas Huyssen<sup>23</sup> ubicó al posmodernismo en los movimientos artísticos de ruptura estadounidenses de la década de 1960 que fueron consecuencia de una nueva sensibilidad posmoderna originada por el rechazo del modernismo institucionalizado. Según el autor, estas tendencias artísticas perdieron su capacidad crítica y se institucionalizaron en las décadas siguientes.

En América Latina, este debate adquirió matices en función de la situación periférica y heterogénea de los

<sup>19</sup> Frederic Jameson «Posmodernismo y sociedad de consumo», en *La posmodernidad* ed. por Hal Foster (Barcelona: Kairós, 2008), 165-197.

<sup>20</sup> Frederic Jameson, *Ensayos sobre el posmodernismo* (Buenos Aires: Imago mundo, 1991).

<sup>21</sup> Hal Foster, «Introducción al posmodernismo» en *La posmodernidad* ed. por Hal Foster (Barcelona: Kairós, 2008), 11.

<sup>22</sup> *Ibidem*, 12.

<sup>23</sup> Andreas Huyssen *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017).

países de la región. En este sentido, Nelly Richard<sup>24</sup> identificó como características de la posmodernidad el quiebre de los ideales modernos, la polisemia del sentido, el fin de las certidumbres, la aceptación de lo relativo y parcial, entre otras. Tal cuestionamiento a las normas y sistemas de legitimación modernos, implicaría entonces una problematización de las jerarquías cimentadas en el eje centro-periferia, lo cual parecía verse reflejado en el incremento del interés por lo latinoamericano a partir de la defensa de la alteridad. No obstante, señalaba Richard<sup>25</sup>, el interés por Latinoamérica continuaba constituyéndose desde una centralidad que homogeneizaba la experiencia periférica. En este sentido, la construcción de una metadescripción singular y situada fue evidenciada también por Beatriz Sarlo<sup>26</sup> quien explicó las transformaciones posmodernas acaecidas en la sociedad argentina de la década de 1990 a partir de la modificación del espacio urbano, de la hegemonía de los medios masivos de comunicación, del individualismo y de la omnipresencia del mercado en la constitución de las identidades. Asimismo, Esther Díaz<sup>27</sup> identificó a la posmodernidad con la reafirmación del presente, el abandono de las utopías y el rescate fragmentario del pasado; mientras que el posmodernismo refería a los movimientos estéticos propios de la posmodernidad.

La distinción entre posmodernidad y posmodernismo, enfatizada por algunos autores y obviada por otros, será

<sup>24</sup> Nelly Richard «Latinoamérica y la posmodernidad» *Escritos*(13-14) 1996: 271-280.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*(Titivillus, 1994) libro digital EPub.

<sup>27</sup> Esther Díaz, *Posmodernidad* (Buenos Aires: Biblos, 2000).

también un tópico en *Lys* en tanto los matices que constituyen sus sentidos y su traducción coyuntural serán una constante en el abordaje de este tema en el suplemento. Por lo tanto, considerando lo expuesto, y atendiendo a la extensión del presente artículo, daremos cuenta de algunos planteos de relevancia en torno a las nociones referidas para comprender su desarrollo histórico y aproximarnos al diálogo establecido en Argentina desde la periferia del sistema del arte de Buenos Aires.

### ***El suplemento Lys en el sistema cultural porteño de la década de 1990***

El suplemento mensual *Lys*, así como la revista *La Actualidad. Arte y cultura*, estuvieron dirigidos por Elvira Fernández de Arbós entre cuyas iniciativas se encontraba también la edición de libros y la dirección de un espacio de exposición de arte. Durante el período que nos ocupa, la revista se encontraba en su segunda época<sup>28</sup> mientras que el suplemento publicaba su primera edición en mayo de 1990, presentándose como un periódico de arte y cultura moderno, accesible y ágil para abordar la heterogeneidad de las prácticas artísticas. En este sentido, en el texto editorial del primer número se señalaban con claridad los propósitos que tenía el suplemento, a saber: brindar a los lectores profundidad, modernidad, objetividad, calidad, accesibilidad y rapidez informativa a partir de su

---

<sup>28</sup>La *Actualidad en el arte* fue fundada en 1918 por Celestino Fernández, padre de Elvira Fernández de Arbós. La segunda época de la revista, con el título *La Actualidad. Arte y cultura* bajo la dirección de Elvira comprendió el período 1976-2001.

publicación mensual, buscando «reunir en sus páginas, lo mejor de la tradición periodística argentina, prescindiendo de los vicios que la misma tradición registra».<sup>29</sup> La aparición de *Lys* implicaba, de acuerdo con el mismo texto, la publicación trimestral de *La actualidad. Arte y cultura*, de manera que el suplemento permitiría la continuidad informativa entre cada número. No obstante esta declaración de principios, en el corpus de trabajo propuesto que abarca el período 1990-1997<sup>30</sup>, hemos podido notar que la publicación no tuvo una frecuencia mensual sino que mantuvo un ritmo irregular entre los meses de marzo y diciembre de cada año.

Los aspectos señalados por el texto editorial se afirmaban en el atractivo visual manifiesto desde el formato de la tapa, que combinaba una imagen, la cual sería más adelante la reproducción de una obra, con los títulos o temas que se abordarían en esa edición. Este formato se encontraba replicado en el interior del suplemento a partir de la diferenciación de títulos y secciones y de la inclusión de imágenes en blanco y negro en la caja de texto (Figuras 1 y 2).

---

<sup>29</sup>«Editorial», *Lys*, nº 1, mayo de 1990, 1.

<sup>30</sup>La delimitación del corpus a los años referidos se debe a la disponibilidad de ejemplares del suplemento. Luego de 1997 no fue posible encontrar publicaciones. Tampoco se ha podido aún determinar certamente la fecha del último número publicado.



Figura 1. Tapa de la primera edición de Lys (mayo de 1990). Fotografía de la autora.



Tales características, junto con la escasa cantidad de páginas, que oscila entre quince y veinte, permite pensar que el suplemento se dirigía a un público joven interesado en el arte y la cultura contemporánea. Asimismo, la escasez de secciones establecidas, contando solo con la permanencia de la sección «Enfoques» abocada a la reseña crítica de exposiciones, permitía una mayor flexibilidad en la organización del suplemento posibilitando el abordaje de diversos tópicos.

Con respecto a los críticos, el suplemento contaba con la participación de escritores de mayor trayectoria y dejóvenes profesionales. Entre los primeros distinguimos a Romualdo Brughetti, Osiris Chiérico, Rosa Faccaro, Jorge Taverna Irigoyen, Raúl Santana o Raúl Lozza, mientras que entre los segundos se destacan Belén Gache, Rafael Freda, Andrea Giunta, Edgardo Lois y Fabiana Barreda, entre otros. Las temáticas abordadas incluyen notas reflexivas sobre problemáticas vinculadas a la práctica artística y a la cultura; entrevistas a personajes de importancia en el ámbito cultural; reseñas críticas sobre exposiciones de arte, salones, películas y de obras de teatro. En este punto, resulta productivo el concepto de *autor modelo* postulado por Umberto Eco<sup>31</sup> como una estrategia textual prevista por el texto cuyas competencias permitirán actualizarlo interpretativamente. En este sentido, es posible postular que Lys construía un *lector modelo* interesado en la reflexión sobre el contexto cultural local y conocedor de los debates teóricos en torno a la práctica artística, así como de la historia del arte occidental. En el marco de un sistema cultural que carecía de diversidad de medios

---

<sup>31</sup> Eco, *op. cit.*, 75-76.

especializados en arte, tal como referimos anteriormente, el suplemento *Lys* formaba parte del circuito de publicaciones abocadas a la cultura local con un fuerte énfasis en la práctica artística, lo cual restringía su atractivo para el público general redundando en una escasa popularidad en tanto su lectura requería intereses y conocimientos específicos.

### *Procesos de traducción para la formulación de un arte nacional en Lys*

En el presente trabajo relevamos treinta y nueve números de *Lys* publicados entre los años entre 1990 y 1997, si bien no todas las ediciones resultaron de interés para el problema de investigación planteado. Al respecto, hemos encontrado en catorce artículos reflexiones sobre la problemática postulada que permitirían dar cuenta de los posicionamientos críticos en torno a las nociones deposmodernidad y de posmodernismo en función de su interpretación como conceptos foráneos y homogeneizadores.

Para avanzar con el análisis resulta necesario explicitar el concepto de *traducción* tal como fue propuesto por Iuri Lotman. En este sentido, de acuerdo con Lotman<sup>32</sup>, el proceso de *traducción*, entendido como un mecanismo dialógico entre estructuras asimétricas, implica, desde el punto de vista del receptor, el ingreso de textos a través de las *fronteras* de los sistemas semióticos, que serán luego adaptados y apropiados en los sistemas receptores. El

---

<sup>32</sup>Lotman, «Dialogues...» op. cit.

esquema explicitado por Lotman postula que los textos importados atraviesan un proceso de idealización a partir de su novedad, luego son incorporados a la tradición y a la cronología de la cultura receptora y descontextualizados de su cultura de origen para ser disueltos en aquella que los recibe. En esta instancia, ha señalado Lotman, la cultura de origen es rechazada y se subrayan las características nacionales de los textos. En este proceso la cultura destinataria aumenta su actividad signica a partir de la proliferación de producción textual que la ubica en el centro de la semiosfera. Tal modelo dialógicoconstituye una conceptualización del funcionamiento dinámico de la cultura y puede realizarse parcialmente y con diferencias en cada caso.

Una lectura general de los artículos nos permite distinguir una crítica a la posmodernidad, entendida como el contexto global en el que se desarrollaba el arte contemporáneo. En este sentido, detectamos ejemplos de esta postura en las notas escritas por Rafael Freda en las que cuestionaba la nueva cultura nacional que comenzaba a consolidarse con la presidencia de Carlos Saúl Menem (1989-1994). Tempranamente en 1990, Freda discutía las privatizaciones, la omnipresencia de la publicidad y del mercado en la televisión privada cuya única función era brindar entretenimiento y vender productos.<sup>33</sup> Asimismo, alertaba sobre las implicancias de un ingreso al Primer Mundo que parecía signado por atentados, epidemias de cólera y por la conformación de una cultura elitista.<sup>34</sup> En este

---

<sup>33</sup> Rafael Freda «TV privada es un viaje de ida no te subas», *Lys*, nº 4, septiembre de 1990, 11.

<sup>34</sup> Rafael Freda «La verdad no existe», *Lys*, nº 9, octubre de 1991, 4-5; «La cultura en estos tiempos del colera», *Lys*, nº 11, abril de 1992, 2-3.

sentido, la cultura neoconservadora del menemismo, productora de un nuevo imaginario nacional, era cuestionada por su frivolidad y por la construcción de una cultura popular masiva. En este contexto, Freda señalaba el lugar complaciente otorgado al arte al postular que «escribir (o esculpir, o componer, o pintar) algo que merezca el respeto de la Fortabat, y no suscite el desagrado del público masivo, a la vez que llame su atención en las horas que dedique a la trascendencia»<sup>35</sup>. En tales notas, que reflexionaban sobre la cultura y la sociedad del momento, se evidencia una mirada crítica ante el avance de la globalización y el neoliberalismo. Los medios de comunicación y su tendencia homogeneizadora eran vistos como instrumentos productores de una cultura nacional pasiva construida en función del mercado.

Con respecto a la relación entre los conceptos de posmodernidad y de posmodernismo, estos fueron traducidos en *Lys* como equivalentes, de manera que no se enfatizó en la diferencia semántica entre ellos. El posmodernismo fue conceptualizado por Francisco Fernández como un «nuevo proceso histórico que estaría señalando un cambio en las expectativas económicas, políticas y culturales a partir de la quiebra de los calores [sic] sustentados en el modernismo, considerando a este como una etapa clausurada».<sup>36</sup> En esta primera definición podemos identificar el diálogo establecido con aquellas propuestas por Jameson o Casullo al respecto del tema, sin

---

<sup>35</sup> Rafael Freda «Cultura de onda: argentina nac& pop», *Lys*, nº 13, junio de 1992, 7.

<sup>36</sup> Francisco Fernández, «Posvanguardias y posmodernerías», *Lys*, nº 13, junio de 1992, 4.

establecer aún una particularidad situada en el contexto local para el abordaje de la problemática.

En relación con las artes visuales, el posmodernismo fuedistinguido a partir de la falta de relatos totalizadores y del fin de las ideologías dando lugar a las posvanguardias artísticas caracterizadas por la pérdida de su función transformadora de la sociedad, por la desideologización y por la apertura formal.<sup>37</sup>Tales características fueron buscadas en la producción artística local del período que, de acuerdo con Fernández, presentaba como rasgos el retorno a superficies clásicas; la persistencia residual del expresionismo alemán y el informalismo; el uso de colores exacerbados; las composiciones caóticas; la proliferación de figuras; el desinterés por el rigor técnico; el privilegio del fragmento y la carencia de unidades temáticas definidas.<sup>38</sup>En esta caracterización el texto importado es leído como novedad a partir de la cual se construye un parámetro para interpretar la producción local. En este sentido, Fernández señalaba la incapacidad de la prensa crítica argentina para esclarecer el nutrido e interesante panorama artístico articulado por las posvanguardias, detectando una carencia en el sistema del arte local en relación con parámetros foráneos. Asimismo, hacia la mitad de la década tanto Rosa Faccaro<sup>39</sup>comoManuel Madrid<sup>40</sup>elaboraron balances sobre la producción artística desarrollada durante el período en los que expusieron la relación entre la práctica artística y el consumo, el fin de

---

<sup>37</sup>*Ibidem*, 4-5.

<sup>38</sup>*Ibidem*, 4-5.

<sup>39</sup> Rosa Faccaro, «El arte en el tercer milenio», *Lys*, nº 32, julio-agosto de 1995, 4.

<sup>40</sup> Manuel Madrid, «La irrupción de un tremendo vacío», *Lys*, nº 32, julio-agosto de 1995, 5.

las utopías y su sustitución por el vacío, el miedo y el fragmento. En adición a tales análisis, en el mismo número se criticaba desde una posición más conservadora, la práctica artística contemporánea señalando la falsedad y el facilismo del género de la instalación que proliferaba en un contexto de incredulidad.<sup>41</sup>

En este sentido, es posible observar que los tópicos reiterados en las propuestas teóricas estadounidenses fueron traducidos como enunciados descriptivos del contexto social y cultural de la época a partir de los cuales era posible establecer un juicio de valor positivo o negativo. Por lo tanto, sin explicitar los términos posmodernidad y posmodernismo, formulaciones tales como el fin de las ideologías, el quiebre de los límites, la falta de una verdad establecida, la proliferación de imágenes en los medios de comunicación, el fin de las utopías<sup>42</sup> y el arte como «significante incierto»<sup>43</sup> redundaban en la ausencia de fundamentos que caracterizaba a la época e imposibilitaba el establecimiento de oposiciones y cuestionamientos al contexto, con el objeto de promover su transformación, tal como lo postularon las vanguardias históricas. En este sentido, ante la incertidumbre, la indiscriminación y la ausencia de una idea de verdad válida, cualquier negación se transformaba en una afirmación, frente a lo cual la única estrategia artística posible parecía ser el silencio. Tales cambios en la producción artística también fueron abordados en relación con la tecnología, cuyo uso era una novedad en el sistema

---

<sup>41</sup> «Instalaciones: en busca de una verdad», *Lys*, nº 32, julio-agosto de 1995, 8-9.

<sup>42</sup> Belén Gache, «Vanguardias vs. arte oficial», *Lys*, nº 9, octubre de 1991, 6.

<sup>43</sup> Belén Gache, «Arte ¿religión, autoanálisis o nostalgia?», *Lys*, nº 4, septiembre de 1990, 7.

del arte y en la sociedad. La aparición del video y la posibilidad de la manipulación de imágenes produjeron reflexiones en torno a la omnipresencia de las mismas en la vida cotidiana y a su cualidad experimental en el ámbito del arte. De este modo, se problematizaba el impacto de la tecnología y la virtualidad en el sistema del arte y su capacidad de brindar diversas posibilidades a nuevos tipos de producciones.<sup>44</sup> Frente a tal contexto, la posición de la crítica local también era objeto de reflexión en tanto se entendía que, con el fin de la subjetividad, entendida como construcción del autor moderno, y la pérdida de certezas en torno al arte, la tarea de los críticos adquiría una notable dificultad hermenéutica dando lugar a la indagación en la función-autor explicitada en la obra.<sup>45</sup> En este sentido, es posible observar que las transformaciones contextuales, aquellas relativas a la producción artística y a la recepción crítica, obligaban a postular lecturas intertextuales y dialógicas del sistema del arte local.

En este punto, ubicamos posturas que evidencian una traducción crítica de los enunciados foráneos a través de una producción textual local caracterizada por la apropiación y transformación de los mismos. En esta línea, Rafael Freda definía al posmodernismo como «la internalización de todo lo que ocurre afuera»<sup>46</sup>, es decir, como la aceptación acrítica de los parámetros de producción artística determinados por los centros de poder que transformaban a las producciones en textos

---

<sup>44</sup> Belén Gache, «Realidad vs. virtualidad: nuevas tecnologías de la imagen», *Lys*, nº 14, julio de 1992, 7.

<sup>45</sup> Fabiana Barreda, «La muerte del autor o la disolución del discurso crítico», *Lys*, nº 4, septiembre de 1990, 6.

<sup>46</sup> Rafael Freda, «Nuestra propuesta cultural: basta de posmodernidad», *Lys*, nº 14, julio de 1992, 3.

herméticos solo inteligibles por las élites globalizadas. Ante esta realidad, Freda postulaba la creación de un «arte deseable»<sup>47</sup> que negase al posmodernismo, entendido como imposición extranjera producto de la incorporación de la Argentina al mundo globalizado, y que retornase a las fuentes de la tradición, al tratamiento en profundidad de temas centrales y a la inteligibilidad de las obras, es decir, que se aproximase al público. Esta lectura es coincidente con la formulada en el número siguiente por Miguel Russo<sup>48</sup> quien identificaba, por un lado, una posmodernidad resistente, que radicalizaba los requerimientos de la razón y de la democracia y posibilitaba la creación de nuevas formas y la actualización del concepto de belleza. Por otro lado, Russo señalaba, en oposición a esta acepción, una conceptualización de la posmodernidad, postulada a partir de una mala lectura de Baudrillard, Lipovestky, Vattimo o Lyotard, que enaltecía la decadencia, la cultura *light*, la apariencia y lo efímero. Asimismo, Fabiana Barreda<sup>49</sup> discutía el posicionamiento de Latinoamérica en el sistema global contemporáneo a partir de la propuesta de la creación de una genealogía ficcional apócrifa construida desde la fragmentariedad de las influencias europeas recibidas en el siglo XIX y del pasado indígena, que constituirían una base histórica propia. En adición, tal posicionamiento artístico en la contemporaneidad implicaba una lectura de género y también una resistencia frente al sistema del arte local que presentaba condiciones

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, 2.

<sup>48</sup> Miguel Russo, «Belleza con o sin maquillaje», *Lys*, nº 15, septiembre de 1992, 16.

<sup>49</sup> Fabiana Barreda, «Crónica de un género apócrifo», *Lys*, nº 28, marzo de 1995, 12-13.

desfavorables para el desarrollo de la producción artística. En este sentido, Barreda describía un contexto local signado por la falta de financiamiento para proyectos culturales, la inexistencia de un mercado de arte y de instituciones de formación actualizadas en el que, sin embargo, se gestaban espacios alternativos de exposición. En este contexto, la producción artística era definida en términos de un «estilo kamikaze»<sup>50</sup>, de supervivencia, indiferente al mercado y construido a con fragmentos de la vida cotidiana.

### ***Conclusiones***

El análisis de los artículos seleccionados en el suplemento *Lys* da cuenta de una gran cantidad de textos que abordaban, de manera metarreflexiva, problemáticas de relevancia para la época. En el análisis realizado hemos advertido una reiteración en autores y autoras jóvenes que abordaron el tópico de la posmodernidad y el posmodernismo, mientras que su tratamiento por parte de escritores y críticos de mayor trayectoria fue escaso. Asimismo, es notable que la mayor cantidad de notas sobre los referidos temas corresponde a la primera mitad de la década, momento coincidente con el primer gobierno de Carlos Saúl Menem y el relativo éxito de las políticas neoliberales que promovían el proceso cultural de la posmodernidad. En este sentido, el momento de consolidación del modelo cultural propuesto por el menemismo era también la instancia de formulación de

---

<sup>50</sup>*Ibidem*, 13.

una *autodescripción* cultural. Tal noción fue postulada por Lotman para señalar la capacidad de autoorganización de los sistemas semióticos culturales que, llegados a determinada instancia, segregan una gramática articulada en un conjunto de textos cuya función es describir el sistema.<sup>51</sup> De este modo, los artículos metadescriptivos publicados en *Lys* proponen descripciones y conceptualizaciones sobre el contexto argentino de la década de 1990 a través traducciones de los conceptos de posmodernidad y posmodernismo. Es necesario señalar que este proceso de ordenación supone el traslado de elementos a una posición extrasistémica, es decir, a la inexistencia en términos de la descripción producida, estrechando el sistema descrito.

Por tal motivo, la reiteración de características atribuidas a la posmodernidad y al posmodernismo en Buenos Aires, tales como su condición foránea; su superficialidad; su desideologización; el fin de las utopías que traía aparejado esta nueva situación cultural y social; la inserción en la globalización; la creación de una cultura de masas regida por los medios de comunicación que proliferaban a través de la televisión y el video; y la ubicuidad de las publicidades y las imágenes, enfatizaban las transformaciones socioculturales que estaban teniendo lugar. Tales rasgos adquirieron connotaciones positivas y negativas a partir de la traducción efectuada de las nociones de posmodernidad y posmodernismo. En este sentido, el análisis de los artículos nos permite observar que, en la traducción de tales textos importados, los mismos fueron objeto de valoración en función de su

---

<sup>51</sup>Lotman, «Un modelo...», *op. cit.*

novedad, en tanto permitían explicar el contexto local, y contribuyeron a la formulación de una *autodescripción*. Tal estrategia es notable en los artículos de Fernández, Faccaro y Madrid, Gache, Freda, Russo o Barreda quienes describen la realidad a partir de traducciones realizadas que otorgan sentido a la experiencia local. No obstante, la apropiación de tales nociones disputa críticamente sus sentidos al descontextualizarlos y enfatizar las particularidades nacionales. En este sentido, propuestas sobre el camino que el arte nacional debía seguir, formuladas en los artículos de Freda, Barreda y Russo, podrían pensarse como producciones textuales responsivas que explicitan la especificidad del sistema local del arte.

Asimismo, la confluencia de autores jóvenes y de trayectoria en *Lys* en una variedad de perspectivas que abordan el problema de la descripción cultural. En el análisis realizado, se evidencia que los autores jóvenes han sido quienes desarrollaron esta problemática con mayor interés. En este sentido, las respuestas que postularon ante la coyuntura y sus puntos de vista pueden ser pensados como el resultado de la yuxtaposición de lecturas, experiencias y proyecciones que sintonizaban con los debates nacionales e internacionales del momento. En esta confluencia de ideas, la descontextualización, apropiación y producción de conceptos da cuenta de una articulación única que, formulada en la periferia del sistema del arte, problematizaba la producción artística local. La posición marginal de las nuevas textualidades no se ve modificada por su proliferación, dado que en las dinámicas del sistema del arte del período las instituciones oficiales, tales como el Museo Nacional de Bellas Artes, y los medios gráficos de

difusión masiva, tales como *La Nación* o *Página 12*, ocupaban el núcleo del sistema. En este punto, de acuerdo con Lotman<sup>52</sup>en la periferia de los sistemas semióticos hay mayor actividad signica, en tanto las reglas de organización textual son más lábiles que en los núcleos estructurantes. Por este motivo, la producción textual periférica que estudiamos en el presente artículo propone nuevos desarrollos y alternativas para el arte, sin restringirse a los parámetros establecidos por el centro del sistema.

En este sentido, el análisis realizado permite evidenciar que la reflexión sobre la posmodernidad y el posmodernismo adquirió una relevancia tal que atravesaba múltiples dimensiones de la vida social y repercutía en el margen del sistema del arte local. El trabajo sobre medios periféricos, lejos de resultar menor, permite ampliar los conocimientos sobre la década y reconstruir las articulaciones conceptuales que tenían lugar en el sistema del arte.

## Bibliografía

Artundo, Patricia. «Revistas y proyectos artísticos y culturales durante la primera mitad del siglo XX: cinco revistas argentinas». En *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, dirigido por Patricia Artundo, 9-24. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

Casullo Nicolás «Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema».

En *El debate modernidad-posmodernidad*, compilado por Nicolás Casullo, 9-63. Buenos

---

<sup>52</sup>*Ibidem*.

- Aires: Puntosur, 1989.
- Cerviño, Mariana. «El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa. Una descripción del llamado “arte global”», *Documentos de jóvenes investigadores*, nº 32 (2011): 13-74.
- \_\_\_\_\_ «El estudio de la literatura y el arte en las “periferias”. Algunos aportes desde la perspectiva transnacional», *Apuntes de investigación del CEYP*, nº 30 (2008): 161-170.
- Díaz, Esther. *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
- Foster, Hal. «Introducción al posmodernismo». En *La posmodernidad*, editado por HalFoster, 7-17. Barcelona: Kairós, 2008.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.
- Jameson, Frederic. «Posmodernismo y sociedad de consumo». En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster, 165-197. Barcelona: Kairós, 2008.
- \_\_\_\_\_ *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago mundo, 1991.
- Jean François Lyotard. *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- Krochmalny, Syd. «Los párpados de Buda: acerca de una revista de artes visuales sin imágenes», *Errata*, 11 (2013): 230-236.  
<https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata11-debate-critico-y-teorico>
- Lotman, Iuri. «Dialogue mechanisms». En *The universe of the mind. A semiotic theory of culture*, 143-150. Indianapolis: Indiana UniversityPress, 1990.
- \_\_\_\_\_ «Acerca de la semiosfera». En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, editado y traducido por Desiderio Navarro, 10-25. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- \_\_\_\_\_ «Un modelo dinámico del sistema semiótico». En *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, editado y traducido por Desiderio Navarro, 43-55. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené. «Introducción. Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina». En *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, compilado por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, 11-18. Buenos Aires: Edhsa, 2013.

- Piñero, Gabriela. *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2019.
- Richard, Nelly. «Latinoamérica y la posmodernidad», *Escritos*, n° 13-14 (1996): 271-280.
- \_\_\_\_\_. «Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana». En *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, 185-199. Buenos Aires: CLACSO, 2001.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Ed. Titivillus, Epub, 1994.
- Tarcus, Horacio. *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Temperley: Tren en movimiento, 2020.

Fuentes

- Barreda, Fabiana. «La muerte del autor o la disolución del discurso crítico». *Lys*, n° 4, septiembre de 1990. 6.
- \_\_\_\_\_. «Crónica de un género apócrifo». *Lys*, n° 28, marzo de 1995. 12-13.
- Faccaro, Rosa. «El arte en el tercer milenio». *Lys*, n° 32, julio-agosto 1995, 4.
- Fernández, Francisco. «Posvanguardias y posmodernidades». *Lys*, n° 13, junio de 1992. 4-
- 5.
- Freda, Rafael. «TV privada es un viaje de ida no te subas». *Lys*, n° 4, septiembre de 1990.
- 11.
- \_\_\_\_\_. «La verdad no existe». *Lys*, n° 9, octubre de 1991. 4-5;
- \_\_\_\_\_. «La cultura en estos tiempos del colera». *Lys*, n° 11, abril de 1992. 2-
- 3.
- \_\_\_\_\_. «Cultura de onda: argentina nac& pop». *Lys*, n° 13, junio de 1992. 6-7.
- \_\_\_\_\_. «Nuestra propuesta cultural: basta de posmodernidad». *Lys*, n° 14, julio de 1992. 2-3.
- Gache, Belén. «Arte ¿religión, autoanálisis o nostalgia?». *Lys*, n° 4, septiembre de 1990.
- 7.

- \_\_\_\_\_ «Vanguardias vs. arte oficial». *Lys*, nº 9, octubre de 1991. 6.
- \_\_\_\_\_ «Realidad vs. virtualidad: nuevas tecnologías de la imagen». *Lys*, nº 14, julio de 1992. 7.
- «Instalaciones: en busca de una verdad». *Lys*, nº 32, julio-agosto de 1995. 8-9.
- Madrid, Manuel. «La irrupción de un tremendo vacío». *Lys*, nº 32, julio-agosto de 1995. 5.
- Russo, Miguel. «Belleza con o sin maquillaje». *Lys*, nº 15, septiembre de 1992. 16.

### **La Autora:**

Licenciada en Artes, orientación Artes Plásticas, y Profesora de enseñanza media y superior en Artes, orientación Artes Plásticas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Integrante de grupos de investigación FILOCyT y UBACyT. Docente de nivel superior.



## *La tejedora de coronas y el polimorfismo literario*

*The weaver of crowns and literary polymorphism*

*A tecelã de coroas e o polimorfismo literário*

*La tisseuse de couronnes et le polymorphisme littéraire*

*Мкачиха корон и литературный полиморфизм*

**Pablo García Arias**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Facultad de Ciencias y Educación  
Licenciatura en Educación Artística  
Bogotá-Colombia  
[pablogarciaarias@gmail.com](mailto:pablogarciaarias@gmail.com)

**Resumen:** El objetivo del presente artículo es mostrar la manera en la que *La tejedora de coronas*, novela vértice en la obra del escritor Germán Espinosa, amplía la dimensión de la Nueva Novela latinoamericana a través de su singular contenido polimórfico, pues desvela series de transtextualidades en la técnica narrativa de amalgamay yuxtaposición verbal. A través del análisis de discurso como método semántico, se verá cómo la trama de la obra escapa a la unificación de los significados de expresión, en su progresión ininterrumpida, para lograr inusitadas aperturas diegéticas donde la estabilidad de la dicción fluctúa a través del uso del monólogo interior y el fluir de conciencia adaptado al sentir neobarroco y el continuum narrativo.

**Palabras clave:** literatura colombiana, nueva novela latinoamericana, neobarroco, polimorfismo.

**Abstract:** The objective of this article is to show the way in which *The Weaver of Crowns*, a vertex novel in the work of the writer Germán Espinosa, expands the dimension of the New Latin American Novel through its unique polymorphic content, as it reveals series of transtextualities in the narrative technique of amalgamation and verbal juxtaposition. Through discourse analysis as a semantic method, we will see how the plot of the work escapes the unification of the meanings of expression, in its uninterrupted progression, to achieve unusual diegetic openings where the stability of diction fluctuates through the use of interior monologue and the flow of consciousness adapted to the neo-baroque feeling and the narrative continuum.

**keywords:** colombian literature, new latin american novel, neo baroque, polymorphism.

**Resumo:** O objetivo do presente artigo é mostrar a maneira na que A tecelã de coroas, novela vértice na obra do escritor Germán Espinosa, amplia a dimensão da Nova Novela latino-americana através do seu singular conteúdo polimórfico, pois desvenda séries de transtextualidades na técnica narrativa de amalgama e justaposição verbal. Através da análise do discurso como método semântico, se verá como a trama da obra foge à unificação dos significados da expressão, na sua progressão ininterrupta, para conseguir inusitadas aberturas diegéticas onde a estabilidade da dicção flutua através do uso do monólogo interior e o fluir da consciência adaptado ao sentir neobarroco e o continuum em narrativo.

**Palavras chaves:** Literatura colombiana, Nova novela latino-americana, Neo-barroco, Polimorfismo.

**Résumé:** L'objectif de cet article est de montrer comment *La tisseuse de couronnes*, roman vertex dans l'œuvre de l'écrivain Germán Espinosa, élargit la dimension du Nouveau Roman latino-américain à travers son contenu unique polymorphe, il dévoile donc des séries de transtextualités dans la technique narrative d'amalgame et juxtaposition verbale. À travers l'analyse du discours comme méthode sémantique, on verra comment la trame de l'œuvre échappe à l'unification des significations d'expression,

*dans sa progression ininterrompue, pour réaliser des ouvertures diégétiques inusitées où la stabilité de la dictée fluctue à travers l'utilisation du monologue intérieur et le flux de conscience adapté au sentiment néobaroque et au continuum narratif*

**Mots clés:** Littérature colombienne, Nouveau Roman latino-américain, Néobaroque, Polimorfisme.

**Резюме:** цель этой статьи — показать, как «ткач короны», вершинный роман в творчестве писателя хермана эспинозы, расширяет измерение нового латиноамериканского романа посредством своего уникального полиморфного содержания, поскольку он раскрывает ряд транстекстуальности в повествовательная техника амальгамы и словесного сопоставления. посредством дискурсивного анализа как семантического метода мы увидим, как сложет произведения ускользает от объединения значений выражения в своем непрерывном развитии, чтобы достичь необычных диегетических открытых, где устойчивость дикции колеблется за счет использования внутренних и монологических. поток сознания адаптировался к ощущению необарокко и повествовательному континууму.

**Слова:** колумбийская литература, новый латиноамериканский роман, необарокко, полиморфизм

## Introducción

La novela *La tejedora de coronas* (1982/2017), del escritor colombiano Germán Espinosa, enseña el atributo de ser una magna obra de sentido inmanentemente histórico-filosófico. Pero no sólo es eso. Novela multiforme dada su profundidad de dimensiones sintácticas innovadoras, y nombrada por la Unesco como Patrimonio de la humanidad en 1992, la obra toma el pretexto de un personaje veleidoso, Genoveva Alcocer, como signo, testimonio y espejo de un siglo: el siglo de las luces.

La comparación con Carpentier, dado el eje de la temática, no se hizo esperar (Márquez Rodríguez, 2004; Escobar Mesa, 2004; Puleo García, 1992; Bula Escobar, 2019; Echeverría, 1998, y especialmente Gutiérrez Hernández, 2019, entre otros). No obstante, los caminos son radicalmente distintos. Espinosa no busca a través de su protagonista recuperar un ser verídico (v.gr. Víctor Hugues en el caso de Carpentier) que siembra magistralmente ideas de rebelión antillana. Aquí se trata, en el sentido renovado del concepto, de una *Bildungsroman* de fosco trópico y Balcanes, que revela, veremos, un enciclopedismo mestizo, donde el neobarroco americano y la reflexión neoclásica se trenzan en una espiral que narra una vida, que es a la vez el semblante de una época.

La obra permite la crítica no sólo historiográfica, filosófica y literaria, sino también la agudamente sociológica: el lector recorre, cual minucioso investigador de los subtextos modernos latinoamericanos, el sitio o toma de Cartagena en el año 1697, en el que los reinos de Inglaterra y Francia se disputaban ese territorio antillano.

privilegiado a nivel económico y político (su apropiación daría al vencedor las puertas abiertas para la conquista de Santo Domingo, República Dominicana, puente de acceso al Mar Caribe como zona estratégica del Atlántico interamericano). Las tropas francesas culminaron con una victoria estruendosa que dio a Bernard Desjean, Baron de Pointis, un merecido puesto laureado en los pináculos de los conquistadores de finales del XVII. Esta derrota asentó un duro golpe al corazón de la península hispánica, ya de por sí herido en las restantes dimensiones socio-culturales. Señala al respecto Mogollón (2007):

[...] La pujante Francia de Luis XIV se enfrentaba a la pobre España de Carlos II, la del reydesdichado y hechizado. En el aspecto político y militar, estamos hablando de la Francia de Colbert, del Príncipe de Condé; en filosofía y literatura era nada menos que la Francia de Pascal, Descartes y de los tres gigantes del teatro, Molière, Racine y Corneille. Francia era militar y económicamente avanzada en comparación con las demás naciones de Europa, que dominaba de lejos y deslumbraba con la figura del rey Sol. En cambio, el Siglo de Oro de España ya se había apagado: de Velásquez, Góngora, Calderón, Quevedo, quedaban apenas sus últimas luces. En materia económica, Francia estaba en pleno vigor. Era el país más rico de Occidente, en plena expansión imperial, con un poder central cada día más fuerte, más concentrado. Su agricultura, su comercio y sus manufacturas estaban en pleno apogeo. En cambio, España estaba arruinada, exhausta y despoblada. Tenía menos de la mitad de

la población de la Francia de esa época. El oro y la plata de América, al pasar por España, causaban inflación y revaluación, arruinaba la agricultura y las manufacturas y seguía directamente a los cofres de los grandes banqueros italianos y germanos (531)

En efecto, el sitio de Cartagena en el año de 1697, correspondió más a un conflictoeuropeo que tocaba su fin al interior de la llamada *Guerra de los nueve años*:ofensiva militar que ponía en juego no sólo a los reinos en mención, sino también a la Liga de Augsburgo.

En el marco de la novela, el clima histórico expuesto es narrado ora implícita, ora tácitamente, en primera persona del singular: Espinosa construye un flujo de conciencia<sup>1</sup>a manera de monólogo interior, en el que la voz de Alcocer expresa sus vivencias a lo largo decapítulosque promedianlas treinta páginas *per se*, en las que el punto seguido brilla por su ausencia como particularidad gramatical. El lector sólo verá puntos finales al terminar cada apartado, que se convierte así en un movimiento perpetuo y denso, en un zigzag de narraciones undívagasy las que el pasado y el presente de Genoveva se yuxtoponen y tejen en un *continuum*, que, de su adolescencia en Cartagena, pasa al Paris de la Ilustración, a la Italia dieciochesca, a la Norteamérica de Benjamin Franklin, no sin antes haber recorrido los contornos y castillos de la brumosa Rumania, para finalmente regresar, años después, a una Cartagena cenciente y en ruinas. Lo anterior, narrado no

---

<sup>1</sup> Transcripción literal del desplazamiento narrativo de la mente subjetiva y sus saltos continuos en la discontinuidad psíquica. (Ruiz y Navarro, 2007 206, 207)

en sentido vectorial sino a manera de amalgama memorialbuclada.

Cada momento invoca otro, que a su vez contiene. Se avanza reculando. La protagonista es, en su retorno, una mujer anciana y presa por la inquisición, que, a causa de sus vivencias, prácticas y conocimientos, la condena a título de inquietante sibila. El lector se sumerge, al transcurrir este amplio y espiralado recorrido, entre los diecinueve puntos gramaticales repartidos entre quinientos folios, que son en definitiva uno: la reflexión de una sola noche de Alcocer antes de ser conducida a la hoguera, en la que rememora su vida desde la aurora hasta su ocaso.

La sintaxis anteriormente mencionada ha dado al autor el buen título de neobarroco (Montes, 2000; Barrientos, 1992; Botero, 1990 y Lozano, 2003), pero no hay que olvidar que se trata de un escritor, igualmente, de herencia poética cuando menos petrarquista: la composición también de sonetos en impasible endecasílabo, hace de él un hacedor de figuras retóricas ambivalentes. Para la muestra un manifiesto métrico, de carácter aliterativo ABBA, ABBA, CDE, CDE, elegía a su esposa fallecida (Espinosa, 2007: 48). Germán Espinosa: ¿escritor de novela histórica de estilo neobarroco?, ¿poeta de herencia singularmente moderna, por preferencia a las aliteraciones cruzadas, a las personificaciones sutiles y austeras, a las sinalefas hiperbólicas y al hipérbaton reincidente? Mejor un autor que, al interior de un juego de rupturas lingüísticas de carácter polimorfo y horquillado, abre sin cesar los sentidos de su propia sintaxis.

De hecho, cada protagonista de esta novela revela una semántica concisa y de estatuto formal radicalmente

distinto que los otros, todo al interior, repetimos, de un mismo *continuum* narrativo. Como muestra unos pocospero representativos ejemplos diegéticos:1) Genoveva Alcocer, en un principio adolescente anodina y presencia siempre inquieta, mezcla de ingenuidad, aprendizaje intelectual, sensualidad desbordada y apertura hacia lo nuevo. Posteriormente, en un mismo hilo narrativo, anciana resabiada condenada por brujería y sortilegio; 2) Federico Goltar, encarnación del amor no consumado, de la imposibilidad de un erotismo que se realiza: ambivalencia entre enamoramiento carnal y enamoramiento por el misterio del Universo y la astronomía. Precursor del hallazgo oficial del planeta *Uranus*, que él denominará planeta Genoveva; 3) Lupercio Goltar, comerciante y pretérito marino, padre de Federico. Tradicional y dogmático, logra la incesante alteración de los discursos entre la marinería trashumante y el sedentarismo aceptado;4) Diego de los Ríos y Diego Morales, Gobernador de Cartagena el uno, guarda de la aduana el otro, Janos bifrontes de la ley y de la venalidad, de la confabulación en lainsidia y en el orden del discurso jurídico-legislativo;5) Fray Miguel Echarri, el Gran Inquisidor de la ciudad amurallada, Secretario del Secreto oficio, simultáneamente lascivo y dipsómano, revela las desventuras de una virtud que se vende al postor más dorado;6) Lucien Leclerkq, pirata de *La Tortue*, fantasma de carne y hueso del islote de San Bartolomé, comunidad de las Antillas. Punto estratégico para el asalto a las naves enemigas y para la toma de Cartagena;7) La bruja de San Antero; alter ego de la anciana Genoveva: desdoblamiento mental y a la vez compañera de celda, quien le cuenta en una noche su larga historia, que es al mismo tiempo la de

ella, la de su devenir, la de su conversión y surgimiento como disociación de conciencia.

Amor, erotismo, corrupción, astucia, ingenuidad, radicalismos, inseguridades, corsarios, piratas, reinos, monarcas, ciencia, razón, superstición, sexualidad, volubilidad, uso de anglicismos, galicismos, latinismos, sensaciones y sensibilidades diversas que, no obstante, se unen en una sola diégesis múltiple y heterogénea, a través de un único discurso desvelado a título de monólogo interior y flujo de conciencia interrumpido. También figurarán, biográficamente en ese polimorfe tejido verbal e histórico, como presencias amigas y amantes que serán muy próximas al trayecto iniciático de la protagonista, el naturalista italiano Ulisse Aldrovandi, Pascal de Bignon, Pierre Louis Moreau de Maupertuis, François-Marie Arouet, antes de erigirse en Voltaire, y el famoso retratista Hyacinthe Rigaud, entre otros.

Aunque un punto que no es nuevo en las producciones novelísticas investidas de erudición idiomática, largos pasajes en francés, en italiano, en latín, en inglés, dan a *La tejedora de coronas*, escrita en un castellano volúptuoso, docto y en extremo sensual, una mixtura donde el intelecto se hace en exceso carnal y transpirado, entre pasajes de trópico que se convierten en gélidos ambientes nórdicos para después regresar a un colorido ecuatorial desmesurado y siempre hondamente libidinal. (Villegas Bohórquez 2015, Espinosa, 2003)

Veremos a continuación en qué medida los apuntes anteriormente signados conforman lo que se ha dado en denominar polimorfismo literario, predominantemente como fenómeno al interior de la llamada *nueva novela hispanoamericana*.

### De la Nueva Novela polimorfa

En este punto son bastante oportunos, para un ahondamiento inicial, los aportes de Vivanco (2006), Suárez (2017), y especialmente Pollman (1989). El primero al decir polémicamente que (en referencia al arte epistolar como género literario polimorfo por excelencia), la obra que se expresa a manera de carta y/o memorial lleva intrínsecamente varias formas y modos de funcionamiento narrativo: prosa espontánea, manifiesto de ideas surgidas al azar y a la necesidad, que implican una rigurosidad sonora y visual mnemotécnica: una preocupación múltiple que de manera plástica se extiende y se contrae, se acelera o ralentiza, se interpola consigo misma y con otros textos literarios, históricos, filosóficos e incluso con libelos difamatorios. Con respecto a la literatura en estilo de discurso epistolar, lograda en el Siglo de Oro, Vivanco (2006) apunta que:

[...] en esta época la carta asume muchas funciones. Como técnica literaria en prosa, sobre todo en la producción narrativa que afecta a una obra íntegra, la *Cárcel de amor*; todavía del siglo XV. Como medio para manifestar ideas y preocupaciones estéticas, el caso yacitado en nota de Boscán, cuyo precedente sería la carta *Prohemio del Marqués de Santillana*; la carta como minipieza literaria interpolada, el caso de las que aparecen en *El Quijote*. La carta en verso como vehículo de pensamiento filosófico, el caso de las *Epístolas* de Garcilaso, de la *Epístola Moral a Fabio* y todavía la carta como panfleto, el caso de F. de Quevedo en su *Epístola censoria al Conde-Duque*. No se olvide

tampoco en el siglo anterior las Cartasfamiliares de Fray Antonio deGuevara ni las Cartas de Sta. Teresa de Jesús, todas de gran y variado interés. (...)En primer lugar, es indiscutible que una carta es una pequeña pieza literaria que obviamente tiene autor y receptor -mejor sería llamarlo narratario- como cualquier otra. Ahora bien, ya surge un primer elemento de especificidad: la carta tiene tres lectores: el propio autor, el destinatario de la misma -o sea el narratario- y los lectores anónimos contemporáneos del autor, de la carta y también lectores de tiempos presentes y futuros. (...) Toda carta contiene una carga subjetiva importante, por lo que coincidiría con el concepto clásico de la lírica -y del ensayo, como se verá luego- como expresión de unos sentimientos y de unas vivencias. En efecto, la carta es intimidad, confidencia, es autobiografía, utiliza en general la primera persona verbal. Y por tanto, conecta asimismo con el género de las memorias y los diarios, con lo que recientemente se llama “egodocumentación”. (...) Con todo ello se está demostrando casi inconscientemente el polisemantismo y el polimorfismo de la carta y, por extensión, del género epistolar. (235-236, 237-238)

Consideramos *La Tejedora de coronas* como un edificio singular de la citada “ego documentación”, donde, a la manera de una desmesurada epístola mental relatada a sí misma, y a un lector desconocido, la bruja de San Antero expresa sus vivencias, sus sentimientos, sus pensamientos, donde los sentidos se multiplican, tanto en forma como en

contenido: ora investida de ternura, ora de rabia, ora de rencor, ora de remordimiento, ora de esperanza. Se expresa filosóficamente, históricamente, panfletariamente, a lo largo de una plasticidad discursiva en la que condensaciones y desplazamientos de sentido dan diversidad de tonos estéticos a la sintaxisnarrativa. Tomemos un ejemplo esclarecedor. Postula para sí la bruja, que ya es indiscernible con Genoveva:

[...] Sí, esto ocurrirá mañana, mas no sé si es la bruja de San Antero o si seré yo misma la víctima elegida, el cordero elegido, pero creo que será ella, pues para que llegue mi turno deberá brillar en el cielo de Cartagena, en ese cielo que escudriñó Federico Goltar con una pasión y con una esperanza tan ardientes, la luna llena de abril, bajo la cual podré despedirme de mis recuerdos y de mis fantasmas inclementes, para ver cómo se incorporan mi fantasma y mi recuerdo a la espessa sombra de la muerte y de los muertos, y comprender entonces que, así como con todos los rostros que conocí podría ahora componer la semblanza, veleidosa o soberbia, de mi siglo, así con los semblantes de los hombres habidos y por haber habrá de integrarse, al final de los tiempos, el verdadero rostro de Dios. (Espinosa, 1982/2017 503)

Sintaxis autorreferencial, mental, que se refiere a un yo que desaparece paulatinamente en los recuerdos de sus propias experiencias, en las memorias de su propia vida, y que se expresa de formas ambiguas, “veleidosas o soberbias”, confusas y lúcidas, entre claroscuros propios

de un ser que oscila entre el desfallecimiento en sus intrínsecas opacidades, y en la luminosidad de sus personales esperanzas pretéritas. Se trata de casi una plegaria, un manifiesto, un manuscrito, un relato testimonial. La conclusión de una carta descomunal, contada en tan sólo una luna.

Pero esta serie de mutaciones de la forma en una escritura que avanza a través de cambios de sentido, de sintaxis, e incluso de alteraciones de carácter morfológico (la protagonista se expresa en ocasiones en un léxico regional de trópico antillano, luego en estructura semántica de la Ilustración enciclopedista, luego en el lenguaje industrializado de una Norteamérica que anuncia ya su revolución instrumental, semi-amparada por Inglaterra), esta serie de mutaciones de la forma, decíamos, puede considerarse también como un claro ejemplo de polimorfismo textual, apoyándonos esta vez en los estudios de Suárez (2017): la autorallevará un poco más allá la idea de este tipo de polimorfismo novelístico al introducir las distintas gamas del hipotexto y del hipertexto en un mismo bloque narrativo. Su apoyo es, desde luego, Gerard Genette (1989, 14), quien define estas prácticas comohipertextualidades: “[...] se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”.

Pues bien, si por texto es lícito entender efectivamente una clase de *tejido*, de *textura* donde diversos componentes se hilan transversalmente para formar una clase múltiple de grama, podemos hablar de textos sociales, de textos

urbanos, de textos rurales, más allá de los estrictos textos letrados. Se podrán así leer las calles, las ciudades, las montañas, los desiertos y sus sequías, los puentes y los conflictos de ultramar, etc., como se leerá a su manera un texto exclusivamente escrito sobre un papel o una computadora. Un texto histórico como la toma de Cartagena hace en *La Tejedora de coronas* un significativo hipotexto que dará paso a toda una construcción narrativa hipertextual, de otra naturaleza, como es la misma novela, en la que el hecho histórico se injerta en la ficción narrativa creándola, y no a modo de comentario.

Así, Suárez (2017) afirma con razón que en la construcción o tejido de la obra polimórfica, los desplazamientos semánticos que nutren un hipertexto con respecto a su(s) hipotexto(s) se muestran usualmente en series de señales que hacen identificable la práctica de la reescritura: “estos desplazamientos suelen estar vinculados a una especial forma de recepción y se reconocen como transformaciones, bien sea de estilos, voces, características o, simplemente, cambios contextuales que promueven también un cambio en su recepción”. (38)

Efectivamente, afirmamos que Espinosa reescribe la toma de Cartagena con sus consecuencias trasatlánticas, logrando cambios contextuales, encuentros de voces y estilos, que llaman a un constructo que se inserta, como veremos a continuación, en lo que se ha denominado *La nueva novela*. Apunta Suárez (2017):

La nueva novela es un constructo heteroformal que apela a la existencia de un lector activo y competente que logre ir recomponiéndola en cualquiera de sus ilimitadas posibles lecturas a

medida que va des(cons)truyéndola; segundo, que el aparataje teórico del que debemos armarnos habrá de tender a la definición de esta obra como interdisciplinar y transtextual.(39)

Tenemos aquí un polimorfismo singular, al interior de una sola obra: *La tejedora de coronas* da cuenta en primer lugar de una preocupación formal histórica. Pero se trata de un historicismo ya cuestionado. Señala Espinosa:

[...] Pudiéramos colegir que por “Novela histórica” debe entenderse aquella que se remonta a un pasado -más o menos lejano-, y cuya acción se mueve ante un telón de acontecimientos políticos y sociales ocurridos alguna vez en la realidad. [...] Pero yo pienso que, si así pudiera en verdad definirse la “Novela histórica”, casi toda novela vendría a serlo, en cuanto son pocas las que no buscan una referencia temporal en un pasado remoto o próximo. Si tomamos, por ejemplo, esa secuencia novelística de Sartre que conocemos como *Los caminos de la libertad*, veremos que tiene como telón de fondo el apogeo nazi y los horrores de la Segunda Guerra Mundial y que, sin embargo, aunque desfilan por sus páginas, eventualmente, personajes históricos como Hitler o Chamberlain, jamás ha sido juzgada como una serie de “novelas históricas”. Tampoco *Cien años de soledad*, no obstante narrar el episodio histórico de la masacre de las bananeras. De suerte que -o eso me parece- la clasificación es siempre un tanto fortuita y caprichosa, y pocas veces monta en ella el

propósito que, en últimas, haya movido al escritor.[...] Toda novela, aunque irrumpan en ella personajes incuestionablemente históricos, debe ser considerada siempre ficción. Ante todo, porque la fidelidad a lo establecidamente histórico no es disciplina grata al novelista. A lo sumo, y por hacer una paradoja, podríamos hablar de “historia-ficción”, en el sentido en que lo hacemos de “ciencia ficción”. O mejor, de lo “histórico-psicológico”, es decir, de la historia no como la narran los documentos, sino como es probable que haya ocurrido y se impone misteriosamente a la fantasía del novelista. (Espinosa, 1990 68,70)

La historia: ¿una enredadera de discursividades? (ciertamente: ¿qué régimen discursivo se impone sobre cuál, para llamarse preferencialmente histórico con mayúsculas?). Algo, por lo menos, es probable: *La tejedora de coronas* produce una historia de unas minorías territoriales en sentidos múltiples: enfatiza en las angustias de los exiliados y en sussenderos resilientes.

Como bien ha señalado Silva-Rodríguez (2008), la estructura del relato de Germán Espinosa se configura a través de analepsis y prolepsis a título de anticipación: las reiteraciones crean alternancias sistemáticas donde la percepción del tiempo, al hacerse memoria, rompe con el espacio físico (por más que la protagonista haya recorrido efectivamente Quito, Paris, Marsella, Prusia, Laponia, Florencia, Estados Unidos y retorne a una ya desconocida Cartagena de Indias); rompe con los límites estables de las fronteras geográficas para perderse en una pura temporalidad quebrada y serpenteante. Sin embargo, hay pivotes: imágenes que prevalecen durante todo el relato,

desapareciendo y volviendo a aparecer, dando un hilo de Ariadna al laberinto mental. Y entonces:

el lector accede a una configuración subjetiva de la temporalidad, pues el avance no acontece estrictamente en línea recta (tampoco propiamente entrecortada, pues, repetimos, no hay aquí cortes puntuales, espacios, sólo un inagotable continuo verbal-mental, *tal como solemos pensar calladamente: sin puntos*)<sup>2</sup> sino en una oscilación de la memoria de la narradora que recuerda y asocia instantes. Los efectos de oscilación y de reiteración, conseguidos con el retorno sistemático de la narración a hechos y lugares, los refuerza una serie de elementos significantes en la ficción. Por ejemplo, el ritual del baño de Genoveva -con el cual se inicia la novela y se extiende por casi todo el relato-; su contemplación en el espejo, con lo cual el reflejo y la mirada del personaje se convierten en símbolo de recuperación del pasado; la alusión reiterada al planeta verde descubierto por Federico; la repetición de la luna de abril como situación astrológica que enmarca acontecimientos decisivos en la existencia de Genoveva. (Silva-Rodríguez, 2008 290)

*La Tejedora de coronas* es una novela profundamente femenina, allí donde la brujería inasible del relato entra en cuestión para desafiarlos discursos hegemónicos normalizadores con ánimo de imposiciones coercitivas del texto literario: las dos máximas presencias masculinas coactivas en la obra, Estado e Iglesia, muestran

---

<sup>2</sup>Los paréntesis son nuestros.

su ausencia de vitalidad: su estolidez sensual y verbal. Efectivamente se trata de una novela de márgenes que nos habla también de brujería: Genoveva Alcocer es unasibila que se multiplica, transforma y se hace inasible. De ahí su imposibilidadde rotulación. La entregadaprotagonista es simultáneamente, se ha dicho, la signada execrable Bruja de San Antero, polimorfa e inasible. Alegoríadel arte sempiterno irrotulable, que crece gracias al azar y la necesidad contingente, parojoal y pluralista de su propia respiración y espontaneidad creadora.

### **Conclusiones**

El polimorfismo literario no se limita a una escritura que cambie simple y alternativamente de sintaxis, de narrador, que inserte extranjerismos, anacronismos, neologismos, etc. O no solamente eso. Se trata de una escritura que avanza retrocediendo, en el caso de Espinosa a manera de un fluir de conciencia incansante,en el que en cada nueva elucubración el lector se encuentra al interiorde una imprevista tonalidad de estilo con forma de monólogo interior. Esta tonalidad se multiplica y ramifica para después regresar, en un vaivén de la redacción en el que hipotextos, hipertextosy toda una gama de transtextualidades entra en circulación continua,rompiendo la lógica del buen sentido de las narraciones vectoriales.Más allá de eso, la trama narrativa crea un perspectivismo en espiralcompuesto, impregnado de figuras retóricas, donde el suelo epistemológico zigzaguea y las sobreposiciones discursivas abundan. Es posible que quien narra se exprese desde un final considerando un comienzo histórico: historia que se hace

ficción y ficción que se hace historia en bucle. Un final que es también un principio, al interior de una curvatura verbal que se desborda a medida que el lector recorre las páginas.

Hemos visto que el polimorfismo literario hace parte de lo que se ha dado en nombrar la nueva novela latinoamericana. En esta confluye un estilo neobarroco de laescritura, pero también, más profundamente, un intento por lograr una grama volúptuosa, plural y multiforme, que llama por diversas vías la atención del lector, en complejidad creciente, comprometiendo su atención para la reconstrucción permanente de la obra. Ésta se hace y desase entre sus ojos; su hilo conductor se desvanece para luego surgir, revelando que siempre ha estado ahí, escondiéndose entre diversas prácticas de narración. En este orden de ideas, polimorfismo literario implica también ambigüedad movediza y plástica de las historias. En palabras de Figueroa (2003):

El equilibrio inestable que constituye la composición de la novela se despliega en un movimiento pendular que oscila entre Europa y Cartagena, razón e instinto, logia y brujería, Federico y Voltaire, oscuridad de las colonias españolas y claridad racionalde la Europa ilustrada; a través de variadas “bisagras narrativas” el discurso cambia de espacio, de tiempo y de perspectiva haciendo que el lector transite casi simultáneamente por la casa de los Alcocer, los alrededores de Bocachica, el observatorio parisino, los Pirineos ... o que se sitúe

alternativamente a finales del siglo XVII o en pleno siglo XVIII. (90, 91)

Arte, Historia y Filosofía se entraman en esta arquitectura sinuosa y serpenteante, sin dejar a un lado los aspectos de la superstición y de la brujería: los aquelarres, la noche de Walpurgis, la *Sorcière* del medioevo, manifiesta y palpitante en plena discursividad multiforme, da su viraje hacia una realidad inquisidora, que otorga a la novela de Espinosa *unclind'œil* con el Carlos Fuentes de *Aura* (1962), con Jules Michelet, y, desde luego, con toda la tradición del mito de Fausto. Pero aquí Fausto es mujer, y no hace ningún pacto. Tan solo afirma la llama que la quema. Se trata también de una enredadera narrativa, donde el transcurso secular logra una voluntad histórica intencionalmente alterada, y un pluralismo sintagmático con no prolíjos precedentes latinoamericanos. Quizás hoy singularmente, en pleno albor del estrepitoso siglo XXI, el lector contemporáneo necesita desafíos narrativos en forma de lenta y silenciosa filigrana, para despertar nuestro quizás adormecido ojo de la intuición nictálope.

## Referencias

- Barrientos, Diana.*Estrategia textual en La tejedora de coronas*. Bogotá: Instituto Caro y Cervio.1992.
- Botero, Álvaro Pineda.*Del mito a la posmodernidad: La novela colombiana de finales del siglo XX*. Medellín: Tercer mundo editores. 1990.
- Bula Escobar, Olga Elena. “Genoveva Alcocer: metáfora de la libertad. Sujeto moderno y Ethos barroco”. Tesis de Maestría en Literatura. Facultad de Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Javeriana. 2019.  
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/46489>
- Echeverría, Bolívar.*La modernidad de lo barroco*. México D. F: Ediciones Era. 1998.

- EscobarMesa, Augusto.“La novela histórica: una contradicción realizada”. *Contextos, Revista de semiótica literaria*,3 (2004):235-262. Acceso el 29 de junio de 2024. <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/261/216>
- Espinosa, Germán. *La liebre en la luna: ensayos*. Madrid: Tercer Mundo Editores. 1990.
- \_\_\_\_\_ *La tejedora de coronas*. Bogotá:Alfaguara.1982/2017.
- \_\_\_\_\_ *La verdad sea dicha: Mis memorias*. Barcelona: Taurus.2003.
- \_\_\_\_\_ *Poemas inéditos*. Bogotá:La red cultural del Banco de la República en Colombia. 2007.
- Figueroa, Cristo.“La tejedora de coronas de Germán Espinosa: Versión literaria de la historia americano-europea del siglo de las luces”. *Cuadernos de Literatura*, 9 (2003): 86-110. Acceso el 30 de junio de 2024. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/7973/6323>
- Fuentes, Carlos. *Aura*. México: Ediciones Era.1962.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona:Taurus.1989.
- Gutiérrez Hernández, Diana Carolina. “De la fragmentación a la comprensión de un universo: La tejedora de coronas, Novela Total”. Trabajo de Grado. Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura, Maestría en Estudios Literarios, Universidad Nacional de Colombia.2019. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/76700>
- Heidegger, Martin.*Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona: Ariel.1983.
- Lozano, Adriana.“Fenómenos artísticos discursivos en la novela *La tejedora de coronas*”. *Huellas*, 69-70 (2003): 18-26. Acceso el 30 de junio de 2024. <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA152583843&sid=google Scholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=01202537&p=IFME&s=w=w&userGroupName=anon%7E5c866b7c&aty=open-web-entry>
- Márquez Rodríguez, Alexis.*Nuevas Lecturas de Alejo Carpentier*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación. 2004.
- Michelet, Jules.*La Bruja*. Barcelona: Akal.1862/2004.
- Mogollón, José Vicente. “¿Por qué cayó Cartagena en 1697?”, *Cartagena de Indias en el siglo XVII*, Banco de la República de Colombia, 11(2007): 530-550. Acceso el 1 de julio de 2024.

- [https://www.banrep.gov.co/sites/default/files/publicaciones/archivos/lbr\\_cartagena\\_siglo\\_XVII.pdf](https://www.banrep.gov.co/sites/default/files/publicaciones/archivos/lbr_cartagena_siglo_XVII.pdf)
- Montes, Roberto. “Germán Espinosa o la narración poética (1981)”.*Espinosa oral*, compilado por Adrián Espinosa Torres, 25-30. Barranquilla: Fondo de Publicaciones Universidad del Atlántico, 2000.
- Puleo García, Alicia. “El siglo de las luces: dialéctica de la razón y la pasión”,*Castilla: Estudios de literatura*, 17 (1992):103-114. Acceso el 4 de julio de 2024.<file:///C:/Users/Pablo%20Garc%C3%A1A%20%20Arias/Downloads/Dialnet-ElSigloDeLasLuces-136173.pdf>
- Ruiz, Juan Cristóbal; Navarro, Karla.“La conciencia mirándose a sí misma”. *Cuadernos de Neuropsicología / Panamerican Journal of Neuropsychology*, 3(2007): 196-210. Acceso el 6 de julio de 2024.  
<https://www.redalyc.org/pdf/4396/439642480004.pdf>
- Silva-Rodríguez, Manuel Enrique, “Las novelas históricas de Germán Espinosa”.Tesis doctoral.Teoría de la Literatura y Literatura comparada, Universidad Autónoma de Barcelona. 2008.  
<https://www.redalyc.org/pdf/4983/498357112008.pdf>
- Suárez, Zenaida. “La nueva novela, paradigma del polimorfismo textual”. *Atenea*,515 (2017): 29-45. Acceso el 6 de julio de 2024.  
[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-04622017000100029](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622017000100029)
- Villegas Bohórquez, Farid Antonio. “La tejedora de coronas: de lo sagrado y lo profano en los espacios habitados de Genoveva Alcocer. Pedagogía del Acontecimiento Narrativo”.Tesis de Maestría en Literatura. Universidad Pontificia Bolivariana. 2015.<https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/2325?show=full>
- Vivanco, Carles I. “Polisemantismo y polimorfismo en su uso literario”. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 10 (2006): 233-238. Acceso el 8 de julio de 2024.  
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/polisemantismo-y-polimorfismo-de-la-carta-en-su-uso-literario-0/>

### **El Autor:**

Pablo García Arias, Bogotá, Colombia. Docente universitario e investigador. He profundizado en temas concernientes a las Ciencias Sociales y Humanas a través de conceptos y problemas sociolingüísticos

PABLO GARCIA ARIAS

provenientes de la Historia, la Literatura, la Filosofía, el Arte y la Psicología con énfasis cultural. Poseo menciones meritorias tanto en mi Pregrado (Psicología de la Civilización) como en mi Maestría en Literatura, y Doctorado en Filosofía y Letras (Summa Cum Laude). He realizado y participado en diversas publicaciones y ponencias, nacionales e internacionales, que cubren los campos en mención, en los cuales me he especializado los últimos años de mi experiencia profesional.



**Manuel Gálvez: literatura, pedagogía y política cultural en el primer nacionalismo argentino**

*Manuel Gálvez: literature, pedagogy and cultural policy in the first argentine nationalism*

*Manuel Gálvez: literatura, pedagogia e política cultural no primeiro nacionalismo argentino*

*Manuel Gálvez : littérature, pédagogie et politique culturelle dans le premier nationalisme argentin*

*Мануэль Гальвес: литература, педагогика и культурная политика в период первого аргентинского национализма*

**Pasquaré Andrea**

Universidad Nacional del Sur  
Departamento de Humanidades  
Bahía blanca, Argentina  
[apasquare@yahoo.com](mailto:apasquare@yahoo.com)

**Resumen:** Este trabajo se propone mostrar el papel de Manuel Gálvez en la fundación de la revista argentina *Ideas* publicada de 1903 a 1905 que acompañó su aparición en el medio literario porteño y sus primeros pasos hacia la consagración, teniendo en cuenta las notas críticas por él realizadas y las recibidas sobre sus textos del exterior. Se describirá su modo de intervención en el debate sobre la desnacionalización del país y el llamado a intelectuales y clase política a elaborar un programa cultural que reconociera las bases fundacionales del nacionalismo

argentino durante la celebración del Centenario de Mayo de 1810. Finalmente se analizará la aparición de su novela *La Maestra Normal* en 1914 como parte de un programa cultural esbozado en 1910 en *El diario de Gabriel Quiroga* que integraba reflexiones y propuestas sobre la tradición nacional, la hispanidad y la herencia española, la educación primaria y universitaria, la función pública de los intelectuales.

**PALABRAS CLAVES:** Revista literaria, generación intelectual, nacionalismo cultural, pedagogismo, normalismo

**Abstract:** This work aims to show the role of Manuel Gálvez in the founding of the Argentine magazine Ideas published from 1903 to 1905 that accompanied its appearance in the Buenos Aires literary milieu and its first steps towards consecration, taking into account the critical notes he made and those received about their texts abroad. His mode of intervention in the debate on the denationalization of the country and the call to intellectuals and the political class to develop a cultural program that recognized the founding bases of Argentine nationalism during the celebration of the May Centennial of 1810. Finally, will be described. the appearance of his novel *La Maestra Normal* in 1914 will be analyzed as part of a cultural program outlined in 1910 in *The Diary of Gabriel Quiroga* that integrated reflections and proposals on national tradition, Hispanicity and Spanish heritage, primary and university education., the public function of intellectuals.

**KEYWORDS:** literary magazine, intellectual, generación, cultural, nationalism, pedagogism, normalism

**Resumo:** Este trabalho se propõe mostrar o papel de Manuel Gálvez na fundação da revista argentina Ideias publicada de 1903 a 1905 que acompanhou a sua aparição no meio literário portenho e os seus primeiros passos à consagração, levando em conta as notas críticas por ele realizadas e as recebidas sobre os seus textos do exterior. Será descoberto o seu modo de intervenção no debate sobre a desnacionalização do país e o chamado a intelectuais e classe política a elaborar um programa cultural que reconheceria as bases fundacionais do nacionalismo argentino durante a

*celebração do Centenário de Maio de 1810. Finalmente se analisará a aparição da sua novela “La Maestra Normal” em 1914 como parte de um programa cultural esboçado em 1910 em “El diário de Gabriel Quiroga” que integrava reflexões e propostas sobre a tradição nacional, a hispanidade e a herança espanhola, a educação primária e universitária, a função pública dos intelectuais.*

**Palavras chaves:** Revista literária, Geração intelectual, Nacionalismo cultural, Pedagogismo, Normalismo

**Résumé:** ce travail a pour but de montrer le rôle de manuel gálvez dans la fondation de la revue argentine ideas, publiée de 1903 à 1905 qui accompagna son apparition dans le milieu littéraire de buenos aires et ses premiers pas vers la consécration, compte tenu des notes critiques qu'il a faites et de celles reçues sur ses textes de l'extérieur. il sera question de son intervention dans le débat sur la dénationalisation du pays et de l'appel aux intellectuels et à la classe politique pour élaborer un programme culturel qui reconnaisse les fondements du nationalisme argentin lors de la célébration du centenaire de mai de 1810. enfin, nous analyseront l'apparition de son roman la maestra normal en 1914 dans le cadre d'un programme culturel esquissé en 1910 dans el diario de gabriel quiroga qui intégrait des réflexions et des propositions sur la tradition nationale, l'hispanité et l'héritage espagnol, l'éducation primaire et universitaire, la fonction publique des intellectuels.

**Mots clés:** Revue littéraire, Génération intellectuelle, Nationalisme culturel, Pédagogie, Normalisme

**Резюме:** Целью данной работы является показать роль Мануэля Гальвеса в основании аргентинского журнала «Идеи», издававшегося с 1903 по 1905 год, который сопровождал его появление в литературной среде Буэнос-Айреса и его первые шаги к освящению, принимая во внимание сделанные им критические замечания и те полученные по нему тексты из-за границы. Будет описан его способ вмешательства в дебаты о денационализации страны и призыв к интеллектуалам и политическому классу разработать культурную

программу, признающую основополагающие основы аргентинского национализма во время празднования столетнего юбилея мая 1810 года. появление его романа «Нормальная маэстра» в 1914 году как часть культурной программы, изложенной в 1910 году в «Дневнике Габриэля Кироги», которая обединила размышления и предложения о национальных традициях, латиноамериканском и испанском наследии, начальном и университетском образовании, общественной функции интеллектуалов.

**Слова:** Литературный журнал, Интеллектуальное поколение, Культурный национализм, Педагогика, Нормализм

La revista *Ideas* (1903-1905) fue fundada en 1903 por jóvenes escritores, la mayoría de ellos procedentes de las provincias argentinas, y contó con Manuel Gálvez, Ricardo Olivera y Ricardo Ortiz Grognet como directores y miembros del consejo de redacción. En su programa de acción pretendía ser el órgano de difusión de la joven literatura argentina, establecer una clara diferenciación entre el buen y mal cultivo de las letras, y posibilitar el nacimiento de un intelectual autónomo, alejado de las contiendas políticas, la propaganda y la “prensa servil”.

Sus colaboradores fueron los primeros escritores en percibirse como miembros de una nueva categoría socio-profesional, la de *intelectuales*, condición que en la presentación de sus redactores, la dirección será cuidadosa en mostrar, manifestando cómo la escritura conformaba en cada uno de ellos, el núcleo principal de la labor<sup>1</sup>. Desde la revista se buscaba además establecer una clara diferenciación entre escritores consagrados y no consagrados. Es por eso que se propusieron rechazar el “caudillaje intelectual” y el culto al “Sumo Artista distribuidor de indulgencias y anatemas inapelables” como lo referirá Juan Pablo Echagüe al inaugurar su sección “Letras argentinas”<sup>2</sup>, y por el contrario, defendieron una literatura genuina, ocupada de temas nacionales, capaz de resistir la adulación y apartarse del aplauso de los poderosos.

---

<sup>1</sup>Al inaugurar su columna “Letras hispano-americanas”, Ricardo Olivera realizará una semblanza de Ricardo Rojas destacando el exclusivismo de su labor literaria y periodística. *Ideas. Revista mensual*. Tomo I, Número 1. Buenos Aires, 1º de Mayo de 1903, pp. 178-179.

<sup>2</sup>*Ideas*, Tomo I, Número 1, 1903, p. 68.

La revista *Ideas* constituyó una empresa intelectual de un grupo de congéneres que se reunían en distintos espacios de socialización por donde circulaban poetas y estudiantes de Buenos Aires, y que se fue articulando alrededor del canon del modernismo hispanoamericano, combinando esteticismo, decadentismo, con una preocupación manifiesta por el cultivo del espíritu y un interés en hacer de la literatura un modo de vida. Sus directores Ricardo Olivera, Manuel Gálvez al que se incorporaría Emilio Ortiz Grognet en reemplazo del primero, sus colaboradores Ricardo Rojas, Emilio Becher, Atilio Chiappori, Juan Pablo Echagüe, Alberto Tena entre otros transitaron estas páginas en las que las que se rindió homenaje a Max Nordau, Paul Groussac y Rubén Darío como “maestros”, padres intelectuales de este “movimiento” -tal como ellos se definieron-.

A pesar de su breve duración, interesa dar a conocer cómo la estructura de esta revista, sus secciones y manifiestos, los comentarios por realizados y recibidos por sus editores, como así también las cartas que anteceden dichas colaboraciones, muestran de qué manera sus miembros fueron adoptando un conjunto de prácticas y estrategias propias de su condición de escritores y delimitando un campo intelectual con sus sistemas de jerarquías y posicionamientos, su reconocimiento de propios y extraños.

De modo particular, este artículo se propone mostrarel papel del escritor Manuel Gálvez en la fundación de la revista que acompañó suaparición en el medio literario porteño y sus primeros pasos hacia la consagración, teniendo en cuenta las notas críticaspor él realizadas y las

recibidas sobre sus textos en el exterior. Se describirá su modo de intervención en la discusión sobre la desnacionalización cultural del país durante la celebración del Centenario argentino y la nueva orientación nacionalista que debían asumir las fuerzas vivas: políticos e intelectuales. Finalmente se analizará la aparición de su novela *La Maestra Normal* en 1914 como parte de un programa cultural esbozado en 1910 en *El diario de Gabriel Quiroga* que integraba reflexiones y propuestas sobre la tradición nacional, la hispanidad y la herencia española, la educación primaria y universitaria, la función pública de los intelectuales. Otras obras de Gálvez como *Nacha Regules* (1919) y *Una Mujer Muy moderna* (1927) tuvieron también como protagonistas a mujeres, rasgo que vertebró la obra de Gálvez a partir de 1914.

#### IDEAS, REVISTA Y AGRUPACIÓN: REDES, TRAYECTORIAS Y TOMAS DE POSICIÓN

La revista *Ideas* fundada en 1903 fue producto pero también dio forma a la “generación” también llamada del Centenario argentino, generación que nacería oficialmente con las publicaciones de *El diario de Gabriel Quiroga* de Manuel Gálvez y *La Restauración Nacionalista* de Ricardo Rojas en 1910 y 1909 respectivamente<sup>3</sup>. La coincidencia de jóvenes estudiantes de provincias como Rojas, Gálvez, Becher, Gerchunoff en Buenos Aires, cuando fueron a cursar estudios universitarios a la capital argentina,

---

<sup>3</sup> Carlos Payá y Eduardo Cárdenas, *El primer nacionalismo argentino. Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires, A. Pérez Lillo editor, 1978, página 19 y 32, nota 12.

facilitó este agrupamiento. La revista fue una oportunidad de aglutinar un conjunto de escritores que en torno a la conmemoración de los cien años de la Revolución de Mayo, encontraba su entidad alrededor de la discusión en torno a la nacionalidad argentina, la definición de la argentinidad y el compromiso del artista.

La fundación de la *revista Ideas* marca tres tendencias fundamentales de estos jóvenes literatos argentinos:

- 1) Una voluntad de construir un campo intelectual donde pudieran poner en funcionamiento sus propias reglas de validación y consagración y definir las posiciones que dentro de una sociedad de escritores con códigos preexistentes.
- 2) Un impulso fundacional vinculado al rechazo de las reglas establecidas por las anteriores generaciones de intelectuales, que habían modelado un intelectual-político, publicista aliado del poder de turno. En el plano de las ideas, esta tendencia se verá acompañada por la defensa al idealismo y espiritualismo, un rechazo al materialismo deshumanizante que destinaba a los literatos de oficio y vocación, un lugar periférico.
- 3) Una tendencia a formar un corpus de lecturas consideradas como formadoras de esta joven intelectualidad y propiciar así la circulación de las ideas.

Dentro del campo literario, esta revista emergió como un actor plural que permite recortar la contemporaneidad de quiénes la conforman, y anunciar una renovación estética

y estilística, ideológica y social que los pondrá en contradicción con la cultura dominante, codificada, oficial. Por sus propósitos, orientaciones, contenidos reproducio i) lenguajes, interpretaciones e imágenes de la realidad, ii) controversias políticas e intelectuales de período, iii) valores, pautas de comportamiento, modelos sociales y culturales los que les permiten conformar espacios de confluencia y socialización<sup>4</sup>. Más que el libro, las revistas tuvieron la eficacia de instalar tópicos de la cultura letrada en los sectores populares facilitando su circulación en públicos más amplios siguiendo a Bajtin. Se afirmó además en un “contrato de lectura” entre periodistas, editores, lectores lo que nos permitió conocer aspectos globales de la vida histórica<sup>5</sup>. Más que fuentes históricas constituye un dispositivo de una época que permite captar cosmovisiones, climas de opinión al producir sus discursos de legitimación y autenticación<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup>Noemí Girbal-Blacha y Diana Quatrocchi-Woissen (Dirs.), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1999, p. 53

<sup>5</sup>Alejandro Eujanián, *Historia de revistas argentinas (1900-1950). La conquista del público*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.

<sup>6</sup>Paula Alonso, *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*. México (etc.), Fondo de Cultura Económica, 2003; América. *Cahiers du CRICCAL*. París, Université de la SorbonneNouvelle Paris III, Presses de la SorbonneNouvelle. IV V, "Le discours culturel dans les revues latino américaines de l'entre-deux-guerres, 1990; Fernanda Beigel, "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana" *Utopía y Praxis Latinoamericana* / Año 8. N° 20 (Marzo, 2003) Pp. 105-115. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social / ISSN 1315-5216 CESA – FCES – Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela: Héctor Borrat, *El periódico como actor político*. Gustavo Gili. Barcelona, 1989; Boyd G. Carter, *Las revistas literarias de Hispanoamérica: breve historia y contenido*. México, De Andrea, 1959; Teresa Cabañas, Teresa M., "La revista literaria: campo de tensiones y estrategias culturales". En: En: Crespo, R. (Dir). *Revistas literarias y culturales: redes intelectuales en América Latina (1900-1980)*. Proyecto PAPIIT-IN402607-2, UNAM Centro de Investigaciones sobre

---

América Latina y el Caribe, URSM, 2010; Regina Crespo(Dir), *Revistas literarias y culturales: redes intelectuales en América Latina (1900-1980)*. Proyecto PAPIIT-IN402607-2, UNAM Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2010; Regina Crespo, *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010; Verónica Delgado, *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias (1896-1913)*. EDULP., Editorial de la Universidad de La Plata, 2010; Felipe Del Pozo Redondo, Las asociaciones americanistas españolas (1880-1936). Digitalización, conservación y difusión de sus revistas, 2013 <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00825070>; Claude Fell, "Presentation". En: *Le Discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entredeux-guerres 1919-1939*. América. Cahiers du CRICCAL. Número 4/ 5, 1990; Alejandro Eujanián, *Historia de revistas argentinas (1900-1950). La conquista del público*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999; Antonio Marco García, "Las revistas españolas en *La Lectura* (Madrid, 1901-1920)", en Francisco Lafarga (Editor), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, Estudios de Literatura Española y Comparada/PPU Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989; Noemí Girbal-Blachay Diana Quatrocchi-Woissen (Dirs.), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1999; Héctor Lafleur, Sergio Provenzano, Fernando Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas-Ministerio de Educación y Justicia República Argentina, (Colección Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas), 1962; Claudio Maíz, "Entre lo descriptivo y lo denso: publicaciones periódicas e historia literaria". *Prensa, literatura, cultura*, s/f; Claudio Maíz, "Las re(d)vistas latinoamericanas y las tramas culturales: Redes de difusión en el romanticismo y el modernismo". *Cuadernos del CILHA*, Vol. 12, Núm. 14. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. 2011, pp. 75-91; José Luis Martínez, "Las revistas literarias de Hispanoamérica". En: *Le Discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entredeux-guerres 1919-1939*. América. Cahiers du CRICCAL. Número 4/ 5, 1990; María Luisa Pazos Pazos y Raquel Pérez Santos, El Centenario de la Independencia en las Revistas de las principales instituciones hispanoamericanistas españolas"; Alexandra Pita González, Alexandra y María del Carmen Grillo "Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales." RELMECS, junio 2015, vol. 5, nº 1, Universidad de Colima-Universidad Austral. Recuperado por <http://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar>; Rivera, Jorge B. (1995), *El periodismo cultural*. Buenos Aires, Paidós; Schwartz, J. y Patiño, R., Coord. (2004). *Revistas literarias/ culturales latinoamericanas del siglo XX*. En: *Revista Iberoamericana*, volumen LXX.; Saúl Sosnowski, Ed., *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires, Alianza, 1999; Tarcus, Horacio, "El ciclo histórico de las revistas latinoamericanas. Trazos de una genealogía". *Revista Nueva Sociedad* N° 291, enero-febrero de 2021, <https://nuso.org/articulo/el-ciclo-historico-de-las-revistas-latinoamericanas/>

En su texto manifiesto “Sinceridades” redactado por su director Ricardo Olivera con el que anuncian la salida de su primer número, la revista se proponía romper con el exclusivismo diletante y materialista en que se ha transformado la cultura nacional: “Las Facultades son simples escuelas de profesionales donde todos corren detrás del diploma... El ambiente opaco de factoría [es una] dolorosa exhibición de cultura argentina en estado rudimentario”<sup>7</sup>.

La siguiente cita de este manifiesto permite ver cómo los integrantes del comité editorial se auto-percibían al tiempo que concebían la labor que comenzaban a realizar: “El pequeño grupo que funda esas páginas no quiere demorar su aporte a la gran obra. Su iniciativa es un llamado a la acción sin exclusiones” pues “sabe de los deberes de la juventud y cree empezar a cumplirlos, fundando una revista mensual, donde la obra acabada de los maestros se reúna a los bocetos de los aprendices”<sup>8</sup>.

En los enunciados del mismo manifiesto el grupo editor definió claramente los objetivos de la revista: “IDEAS porque es de la Juventud será entera para la verdad”. Obra juvenil, buscará superar el espíritu de cenáculo invitando a todos los “verdaderos intelectuales” que no han hallado aún la consagración “mistificadora” de los escritores sin “mérito” que se sostenían con el “vicio nacional de la mentira”<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Ricardo Olivera, “Sinceridades”. *Ideas*. Año I, Número 1, 1903, pp. 6 a 9,

<sup>8</sup> Loc. cit.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 9-10.

Ese “pequeño grupo” que integraba el comité editor de *Ideaseran* jóvenes nacidos entre la década de setenta y el ochenta del siglo XIX, que realizaron sus estudios primarios y secundarios en un país que luego de la ley 1420 había extendido la educación pública e integrado las escuelas a una red de instituciones públicas de supervisión estatal que incluía el control de la formación docente. En algunos casos como el de Manuel Gálvez y Ricardo Rojas eran hijos de miembros del patriciado provincial que ejercieron la función pública llevando adelante los ideales de la organización nacional como gobernadores de sus provincias como en el caso de Absalón Rojas, padre del segundo. Para sus intérpretes contemporáneos formaron la primera generación nacionalista que tuvo el nombre del cambio de siglo: “de 1900 también llamada del “Centenario” argentino pues sus ensayos vieron la luz por esos años<sup>10</sup>.

Sus miembros conformaron una agrupación de alrededor de treinta jóvenes que, en su mayoría, se asemejaron por su origen provinciano: Rojas era de Santiago del Estero, Echagüe de San Juan, Gerchunoff de Entre Ríos, Becher y Ortiz Grognat habían nacido en Rosario; Mario Bravo era tucumano, Gustavo Martínez Zuviría, cordobés y Gálvez y Lehmann, santafesinos. Porteños eran Atilio Chiappori,

---

<sup>10</sup>Devoto, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002; Mónica Quijada Mauriño, *Manuel Gálvez: 60 años de pensamiento nacionalista*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981; *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1978; Puigross, Adriana “Prólogo” En: Manuel Gálvez, *La maestra normal: vida de provincia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: UNIPE, Editorial Universitaria. Libro digital, PDF (Ideas en la educación argentina/ 18), 2021.

Mariano Antonio Barrenechea, Ernesto Mario Barreda y Luis María Jordán. Todos eran además escritores aficionados a la literatura, muchos de los cuales una vez recibidos, la abandonaron por el ejercicio de su profesión. Estas figuras se agruparon alrededor de la revista *Ideas* y publicaron sus primeros –y a veces únicos- escritos en dicha revista fundada por Manuel Gálvez y Ricardo Olivera en 1903<sup>11</sup>.

Se trataba de un grupo de congéneres y camaradas que coincidieron en Buenos Aires, circularon por las mismas pensiones y tertulias de café y comenzaron a registrar experiencias similares vinculadas a las primeras impresiones de extrañamiento y sorpresa ante una ciudad cosmopolita, como lo era la Buenos Aires de 1900, muy diferente a las capitales de provincias de donde procedían. Las memorias del propio Manuel Gálvez permiten observar la amistad, la camaradería, el compadrazgo que los llevó a constituirse como grupo *Ideas* y mantener su cohesión a lo largo del tiempo.

“El centro, eje o espina dorsal, o como quiera llamársele, fue la amistad de Emilio Ortiz Grognet y Emilio Becher. Ambos nos atrajeron: el primero, con su raro don de simpatía y su cuarto de hotel Helder, muy central y accesible a todos, como que estaba en la calle Florida y tenía otra entrada por Cuyo, actual Sarmiento; y Becher, con su misterioso poder de seducción espiritual, su dominio de la moderna literatura francesa y su visible bondad. Yo lo conocía a

---

<sup>11</sup> Cuando iniciaron su publicación de la revista *Ideas*, Gálvez tenía 21 años y Olivera, 17.

Ortiz Grognet de Santa Fe, y en su cuarto, a principios o mediados de 1902, me presentó a Becher y poco después, en el mismo año a Alberto Gerchunoff. Yo era amigo, del club del Progreso, de Juan Pablo Echagüe. Con Ricardo Olivera nos conocíamos desde la edad de los once años, cuando estuvimos en el Instituto Nacional que dirigía Pablo Pizzurno (...) Echagüe, Olivera, Barrenechea al que yo trataba desde el primer año de la Facultad, y Jordán, con quien me vinculó un amigo común, diletante de las letras y el arte, fueron incorporados por mí al grupo en formación. Ricardo Rojas era grande amigo de Becher, de la Facultad de Derecho, donde se conocieron. (...) Atilio Chiappori había sido condiscípulo de Ortiz Grognet en el Colegio del Salvador: no se veían desde muchos años atrás, y Rojas los puso de nuevo en contacto”<sup>12</sup>.

Pronto pasaron a frecuentarseen los mismos clubes y círculos sociales, pasillos y aulas de las facultades, cafés y hoteles, etc. porteños. Pero necesitaron un producto cultural como lo fue el de la revista *Ideas* que tradujera este encuentro, y diera publicidad a la toma de conciencia de sí misma que esta agrupación había adquirido: “Es indudable que la revista *Ideas*, por mí fundada en 1903 (...) instalada también en la calle Florida,

---

<sup>12</sup> Manuel Gálvez, *Recuerdos de mi vida literaria. I. Amigos y maestros de mi juventud*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1961, III “Mi generación (1903-1905)”, pp. 38-9. La cursiva es propia.

a dos pasos del cuarto de Ortiz Grochet, contribuyó poderosamente a agrandar nuestro grupo y a darle cohesión y fuerza”<sup>13</sup>. La revista les permitió además ganar nuevas adhesiones: al núcleo inicial se fueron sumando, convocados para la colaboración en dicha revista, Horacio Quiroga, Florencio Sánchez entre otros. Si bien sus primeros escritos coincidieron con la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires y la difusión del simbolismo, la figura de éste les sirvió para reunirse e impulsar sus productos, pero no adoptaron de forma unánime su canon literario rechazando el exotismo y formalismo del modernismo con el que Darío intentaba sacudir la lengua americana prefiriendo los recursos nativos nacionales y americanos.

“La materia de sus versos no nos entusiasmaba. Carecíamos de fervor hacia las princesas, las marquesas versallescas y la Grecia de tercera mano que nos evocaban el maestro y sus discípulos inmediatos. Nosotros éramos mucho menos cosmopolitas que ellos, y en nuestra subconsciencia se agitaban ya, seguramente, las imágenes de los seres y de las cosas de nuestra tierra. Nosotros asesinamos a los faunos y a las marquesas de empolvadas cabelleras”<sup>14</sup>.

Sin embargo, tomaron del modernismo literario su recorrido dentro de los temas genuinamente nacionales, su

---

<sup>13</sup>*Ibidem*, p. 39.

<sup>14</sup>*Ibidem*, p. 41.

valoración del pasado indígena y la naturaleza mestiza de América española.

Lo que también fue separándolos del modernismo literario fue el cultivo de la poesía como género exclusivo de la estética modernista prefiriendo el ensayo de interpretación y la novela costumbrista. Si bien ambos géneros fueron los preponderantes en los hombres *de Ideas*, recorrido por todos en algún momento de su producción, no dejaron de abarcar otros géneros como la novela de ficción en el caso de Gálvez, Lehman y Martínez Zuviría, el cuento en el de Chiappori, Gerchunoff y Horacio Quiroga, la poesía en el del mismo Rojas, Barrera, Bravo y Jordán. También se destacaron en la crítica literaria con Echagüe, Chiappori y Barrenechea, y en la historia de la literatura con Ricardo Rojas.

Rescataron además la crítica sincera, sin concesiones a la que le asignarán una importancia principal como vehículo de fortalecimiento del panorama intelectual que desde su primer número de publicación se ocuparon de describir en tono de denuncia: “En nuestras secciones permanentes, donde se hará crítica verdadera, no soplarán los venticelos cortesanos; será un pampero agreste y rudo... Nuestra mayor ambición se cifra, en que cuando esta obra haya de ser juzgada, los críticos imparciales puedan reconocerla ‘obra de buena fe’- Porque es raro mérito ser sincero en tiempos de hipocresías”<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> *Ideas*, Tomo I, Número 1, 1903, p. 10.

## CRÍTICA LITERARIA Y POLÍTICA CULTURAL EN MANUEL GÁLVEZ

Manuel Gálvez realizó una nota sobre la publicación de la obra *Mis Montañas* de Joaquín V. González, en cuya semblanza puso de manifiesto los valores de la revista y las características más ponderadas de sus colaboradores: el manejo del idioma, el sentimiento de naturaleza, la descripción particular del paisaje y las costumbres locales como la expresión del alma nacional. La sinestesia modernista unificando lo visto y lo leído lo hicieron valorar sus rasgos de pintor de montañas por medio del cual “traza un cuadro observado y totalmente diverso de una maravillosa riqueza de colores y de una grandiosidad que impresiona”<sup>16</sup>. Cuando habla de sus montañas, González describirá el cordón de Famatina de su provincia natal, La Rioja que “él venera, y son un pedazo de nuestra tierra” (p.<sup>17</sup>). La emanación de ese paisaje de quietud entronca con los interrogantes sobre la *Tradición nacional* emprendido por el riojano en 1888 que habían revelado sus condiciones de “observador y descriptor”. Al analizar su obra posterior titulada *Ideales y caracteres*, publicada por el escritor en 1903 en la que abordó temas como la educación, asuntos religiosos y justicia Gálvez volvió a afirmar las virtudes que impulsaron esta joven generación<sup>18</sup>.

Estos comentarios críticos de la obra de Joaquín V. González permitirían a los escritores y lectores de la revista fijar nuevamente el canon de apropiación de los maestros que los antecedieron: González, Groussac, Darío,

---

<sup>16</sup> *Ideas*, Tomo II, Números 11-12, 1904, p. 181.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 185

Lugones de los que muchos tenían que aprender -sostiene con calificativos mordaces- “esos escritores soñolientos y quejumbrosos de las revistas semanales, eunucos del pensamiento, burgueses de la frase... ignorantes de profesión” que sí necesitaban maestros “Pero maestros de primeras letras”<sup>19</sup>. Joaquín V. González sería elegido además como una figura destacada del campo intelectual por resistir esa mediocridad en el ambiente universitario de esos años.

Esta nota escrita en 1904 operó como un medio por el cual el propio Gálvez definió anticipadamente mucho de los tópicos que retomaría años después en *El diario de Gabriel Quiroga* en el querescató el ambiente provinciano como emanación (y reserva) del alma nacional, enfrentándolo a Buenos Aires, y *La Maestra Normal*, al escoger la provincia de La Rioja como escenario de su novela.

En *El Diario de Gabriel Quiroga* escrito en 1910 volvería al telurismo local y provinciano, la religión católica, el idioma nacional para definir los rasgos de su nacionalismo. A través de su alter ego protagonista de su obra eligió el formato “diario” como género memorialista para describir su percepción del ambiente intelectual y moral de 1910:

“Gabriel ha pasado en Europa algunos años y conoce profundamente la vida y el espíritu de las provincias argentinas. Dado su amor á la verdad, la distinción de su espíritu y la orientación idealista de su inteligencia, sus opiniones debían ser extremadamente

---

<sup>19</sup> Ibídem, pp. 185-6.

interesantes, más aún en estos momentos del Centenario patrio”<sup>20</sup>.

Como en sus notas de *Ideas*, en este libro que es “duro y cruel” se propuso decir “toda la verdad que sé”. Por medio del recurso a la ironía y el sarcasmo su prosa ingresó en el espacio de controversia despertado por la conmemoración de Mayo de 1810 disputando el sentido de los que “proclamarán á todos los mundos, en ediciones fabulosas, virtudes y opulencias de esta tierra”<sup>21</sup>.

Combatí a los que buscan “acrecer nuestra riqueza y acelerar el progreso del país”<sup>22</sup>, a los “espíritus pedantes, los profesionales de ciertas pseudo-ciencias”<sup>23</sup> oponiendo un conocimiento basado en la observación, el estudio de la historia, la lectura de la obra de nuestros pensadores<sup>24</sup>, el culto del ideal que impulsaba su exaltado nacionalismo y su inclinación a señalar “vicios y defectos” recuperando así el sentido de la nacionalidad<sup>25</sup>. Ese sentido lo encontraría en la tradición colonial de las provincias donde pervive el espíritu de las razas que fueron derrotadas primero por la ocupación española y luego por el desarrollo moderno. Coincidía con el francés Leopold Taine que el patriotismo era la emanación de un sentimiento que pervivía allí “donde el tipo de hombre es producto genuino del suelo, la

---

<sup>20</sup>Manuel Gálvez, *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires: Arnoldo Moen&Hno, editores, 1910, pp. 19-20.

<sup>21</sup>*Ibídем*, pp. 44-45.

<sup>22</sup>*Ibídем*, pp. 51-52.

<sup>23</sup> *Ibídем*, p. 29.

<sup>24</sup>Se referirá primero a Sarmiento y luego a López, Mitre y José Hernández. p. 52.

<sup>25</sup>*Ibídем*, pp. 32-33.

raza y del ambiente”<sup>26</sup>, esto es en el Interior del país oponiéndose a la Capital delpor donde había ingresado elutilitarismo corruptor y disociador cubriendo de gruesa capa el alma nacional.

“Buenos Aires, hasta ayer el único puerto marítimo de la república, está unificando al país: en su carácter cosmopolita, su materialismo escéptico, sus costumbres de pueblo sin personalidad...” y agregará: “Las ciudades eran americanas, tenían fisonomías semejantes é ideales comunes. Sus tradiciones, sus músicas, sus bailes, sus costumbres, aunque algo diferentes según el grado en que dominara la sangre indígena, se asemejaban en su fondo eterno y en cuanto constituían la *intrahistoria* de nuestro pueblo”<sup>27</sup>.

Ese vocablo de Unamuno(“intrahistoria”) le permitiósostener la pervivencia del alma nacionalcubierta de sedimentos pero incorruptible, la misma que supo unir el elemento indígena y la tradición colonial española. Esa memoria pervivía también en la religión católica y encontraba a sus enemigos en los egresados de la Facultad de Derecho y las Escuelas Normales los principales exponentes de la “mulatocracia y la gringocracia”) que monopolizaban las instituciones de gobierno de nuestras “democracias canalescas” imbuidas de laicismo<sup>28</sup>. La referencia que sigue a continuación anticipa lo que años después presentará en *La maestra normal* al describir a los

---

<sup>26</sup>Ibidem, p. 54.

<sup>27</sup>Ibidem, pp. 59-60.

<sup>28</sup>Ibidem, pp. 72-73.

intelectuales (periodistas, escritores y maestros) procedentes de Buenos Aires.

“En nuestras sociedades precarias y en nuestras democracias canallescas y turbulentas, el papel de doctores es eminente. Los mulatos diplomados comparten con los maestros normales la supremacía intelectual de las provincias. Las iniquidades, las violencias, los fraudes de nuestra deliciosa política encuentran su justificativo, cuando no su aplauso, en la argucia profesional de aquellos miserables...analfabetos patentados que año tras año, abortan nuestras facultades de derecho.... Han infestado las aulas con sus instintos de mercaderes, su materialismo de aves de presa”<sup>29</sup>.

Beneficiados por la “empleomanía”<sup>30</sup> y el “arribismo”<sup>31</sup>, esos “snobs admiraban a Inglaterra y los Estados Unidos”<sup>32</sup> y defendían el goce sexual como expresión de virilidad y condonan la castidad. Los viajes especialmente a París, eran un pretexto para frecuentar casas de prostitución sin asistir a museos, iglesias o recorrer las pocas ciudades que visitaban. Esta situación se daba también en las provincias del interior en las que el clima, las celebraciones, el baile y la ebriedad profundizaban las pasiones que corrompián el

---

<sup>29</sup>Loc. cit.

<sup>30</sup>Ibídem, p. 85.

<sup>31</sup>Ibídem, p. 97.

<sup>32</sup>Ibídem, p. 195.

ser nacional<sup>33</sup>. Manuel Gálvez las describió como un remanente de la raza negra, mulata e india que condenaba a sus pueblos a vivir “bajo la esclavitud de los sentidos, sin libertad de espíritu, en una prematura decadencia moral”<sup>34</sup>.

Despertar, buscar en la profundidad, fraguar, unir, legitimar “sacando de nuestra conciencia colectiva, de nuestra historia, de nuestra estirpe, de nuestro ambiente lo argentino, lo americano, lo español y lo latino”<sup>35</sup>, para crear una nueva civilización propia y original que hundiera sus raíces más remotas en el territorio, en sus tradiciones y costumbres a cuya conservadora defensa se había prestado su protagonista Gabriel Quiroga, fue el programa cultural nacionalista de Manuel Gálvez al conmemorarse el primer Centenario argentino.

#### **NORMALISMO Y CATOLICISMO O COSMOPOLITISMO Y NACIONALISMO. EL PANORAMA DE LAS PROVINCIAS DEL INTERIOR DEL PAÍS**

No en vano la trama de *La maestra normal* de Manuel Gálvez publicada en 1914 transcurre en la provincia de La Rioja como escenario principal. Se trataba de la segunda provincia en fundar una Escuela Normal en 1884 que pasó a ser mixta en 1917 y en recibir maestras norteamericanas para formar las futuras docentes: Annette Emily Haven y Bernice Avery como directora y vice respectivamente. Fue

---

<sup>33</sup>*Ibíd*em, pp. 209-210.

<sup>34</sup>*Ibíd*em, p. 211.

<sup>35</sup>*Ibíd*em, p. 231.

además en La Rioja donde Rosario Vera Peñaloza fundó en 1898 el primer Jardín de Infantes provincial, anexo a la Escuela Normal.

“Resulta explicable que Gálvez sintiera escasa simpatía por ellas, dado que eran norteamericanas, protestantes y normalistas. Pero no así que las ignorara como valiosas mujeres que avanzaban en la profesionalización docente o, al menos, en términos de la época, trazaban caminos ‘decentes’ para sus congéneres. Gálvez eligió como escenario una escuela que conoció como inspector; es sugerente que haya colocado en el lugar de las dos destacadas docentes al ridículo personaje de Ambrosio Albarenque y a la rígida y falsamente moralista regente, la señorita Rodríguez”<sup>36</sup>.

Este texto era también el resultado de las observaciones recogidas como Inspector General de Enseñanza cargo que ejerció entre 1906y 1930. En sus memorias Gálvez recordaba sus actividades fruto de la centralización administrativa del sistema educativo en el país que había reunido maestros, directores e inspectores y a la educación pública como un tema central de integración: “Viajé para visitar las clases, para inspeccionar los edificios, para levantar sumarios y para saber si los colegios incorporados, o que aspiraban a serlo, tenían el

---

<sup>36</sup> Adriana Puigross, “Prólogo”. *La maestra normal*. Op. Cit., p. 28.

necesario material didáctico”<sup>37</sup>. En términos ideológicos esa pedagogía respondía a diversas vertientes seculares como el positivismo, el espiritualismo y el krausismo que entraban en conflicto con el catolicismo.“Él mismo no era un normalista. Su formación con los jesuitas en Santa Fe se había realizado en un universo muy distinto al de sus colegas herederos de la tradición sarmientina, que ejercían la profesión docente por vocación, o que formaban parte de la burocracia ministerial que se estaba consolidado”<sup>38</sup>.

La mayor parte de los personajes de ficción eran caracterizados con los rasgos de los profesores (ex gobernadores, diputados y ministros, abogados, escritores y médicos) que fue conociendo en sus viajes como inspector. “Con los profesores más cultos pasábame, fuera del tiempo de las clases, charlando, inagotablemente, sea en el hotel, en la confitería o en el banco de la plaza. En los pueblos por la monotonía de la vida y falta de temas de conversación, un forastero es muy buscado” sobre todo por las ventajas que podían obtener en los informes<sup>39</sup>. Solís, el mulato venal descripto en *Diario de Gabriel Quiroga* al que genéricamente nos referimos, tenía los rasgos de un amigo suyo de Buenos Aires, y Raselda la maestra que fue seducida por Solís, quedó embarazada, fue abandonada y abortó en condiciones penosas viendo su moral fuertemente cuestionada por todo pueblo al punto de tener que abandonarlo, era un personaje de ficción que reunía los rasgos genéricos de muchas jóvenes

---

<sup>37</sup> Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria. II. En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires: LibreríaHachette, 1962, p. 52.

<sup>38</sup> Adriana Puigróss, *Art. cit.*, p. 23.

<sup>39</sup> Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria. I. Amigos y maestros de mi juventud*, p. 32.

de las provincias que él visitaba como inspector de enseñanza: “Raselda la soñadora, la suave, la bondadosa Raselda (...) Es la provinciana buena, sencilla, candorosa, imaginativa, soñadora e inconscientemente sensual”, afirmó en sus *Recuerdos de la vida literaria*<sup>40</sup>. Sin embargo este personaje principal estaba lejos de ser plenamente ficticio: *el Monitor de la Educación Común* guarda el registro en su Nº 6742 del Expediente 1005, del 5 de abril de 1913, donde está inscripta la resolución del Consejo Nacional de Educación que acepta la renuncia de la docente Raselda E. Corzo Luna y nombra en su lugar a Ramón Rearte Agüero en la Escuela Normal Mixta de Chilecito<sup>41</sup>. Finalmente, el personaje de doña Crispula, la dueña de la pensión, guardaba similitudes con una de sus tías y reconocía en “las guanacas” a tres mujeres chismosas y envidiosas de su Santa Fe natal<sup>42</sup>.

El éxito de esta novela fue contundente permitiéndole a su autor ingresar en el campo intelectual como un autor consagrado. En pocos meses alcanzó más de 40 comentarios entre ellos de los argentinos Álvaro Melián Lafinur, Juan Más y Pi, Ricardo Monner Sans, Gustavo Martínez Zuviría, Leopoldo Lugones y los

---

<sup>40</sup> *Ibídем*, Tomo I, p. 51.

<sup>41</sup> Pablo Pineau, «La maestra normal», conferencia, en *Tertulia Americana*, 28 de marzo de 2012, Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=t0paFe9km5E>; Entrevista de trabajo mantenida por Adriana Puiggrós con Pablo Pineau. Cit por Puigross, Adriana (2021), “Manuel Gálvez: entre la educación, la escritura y la política”- Estudio preliminar. Gálvez, Manuel, *La maestra normal*. Op. Cit., p. 28. .

<sup>42</sup> Manuel Gálvez, *Recuerdos de mi vida literaria*. I. *Amigos y maestros de mi juventud*. Op. cit., p. 53.

españoles como Miguel de Unamuno, Gabriel Alomar a lo que se sumaría posteriormente Adolfo Posada. La revista *Nosotros* fue la encargada de su edición. Pero lo que causó más resonancias fue el verdadero escándalo que acompañó la publicación a tal punto que los pedagogos pidieron su renuncia al Ministerio de Instrucción Pública. Leopoldo Lugones “por esos años de 1914 a 1915, anarquista y muy anticlerical”<sup>43</sup> la calificó como un ataque directo a la escuela laica y a los normalistas representados. La polémica ganó las calles y periódicos enfrentando a católicos y liberales. En Paraná, cuna del normalismo la polémica fue violenta: los estudiantes organizaron marchas en repudio al grito de “¡Muera Gálvez!”, y en Catamarca fundaron la revista *La Maestra Normal* para combatir el libro. En su defensa en cambio, recibió además cartas de apoyo de escritores consagrados: Miguel de Unamuno, Menéndez Pidal, Paul Groussac, Ricardo Palma, Gabriel Alomar, Amado Nervo, Ángel de Estrada, Horacio Quiroga, Andrés González Blanco.

En 1915 Gálvez envió su novela a Miguel de Unamuno quien prometió realizar una reseña para *La Nación*. En su carta fechada el 6 de abril de 1915 indagaría sobre el ambiente provinciano de La Rioja y compartirá con Gálvez sus impresiones sobre las escuelas normales:

“Hay algo en ella que me interesa mucho y me da motivo para una de mis correspondencias a *La Nación* y para algo que tengo que escribir

---

<sup>43</sup> Nota de 1953 escrita por Manuel Gálvez a la carta recibida por Unamuno. Manuel González Blanco, *América y Unamuno*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1964, p. 40.

aquí, en España y es lo que en varios lugares ... dice usted del normalismo. Aquí es igual: igual plaga de pedantería. No quieren entender que lo que importa es lo que se enseña y no el cómo. La pedagogía esa no es sino una colección de moldes para quesos, de todas formas y tamaños; más como no tienen ni leche ni cuajo, no hacen queso. ¡La superstición del método! ... si el científicismo hace aquí estragos –sobre todo en lo que menos saben de ciencia-, ahí los hace mayores”<sup>44</sup>.

El español volverá sobre estas afirmaciones en su colaboración para el diario *La Nación* publicado el 6 de junio de 1915 bajo el título “La plaga del normalismo”, oportunidad que le permitirá reflexionar sobre pedagogía y enseñanza denunciando el normalismo como una “presuntuosa y vulgar forma de cultura”, algo que podía afirmar luego de catorce años como rector y veintitrés como profesor. Presentará además, sus críticas al positivismo cuya “esterilidad mental creativa” sólo ofrece una catalogación y clasificación del universo y a Comte y Spencer por reproducirlo para las ciencias humanas<sup>45</sup>. La semblanza que hace Gálvez del Director anticlerical y positivista de *La maestra normal* despertó las suspicacias del español en quién vería representada su lucha velada contra la Iglesia Católica “y a toda religión

---

<sup>44</sup> Miguel de Unamuno, *Epistolario Americano* (1890-1936). Edición, introducción y notas de Laureano Robles. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.1996, 246, 6 de abril de 1915, pp .423-424.

<sup>45</sup> Miguel de Unamuno, *Obras Completas*. Volumen IV. Madrid: Escalicer, 1968, pp. 498-499.

cuanto porque el magisterio aspira a sustituir al sacerdocio”<sup>46</sup>.

Gálvez le responderá, presumiblemente en junio 1915 que todo lo contenido en su libro era producto de su “observación directa -no un libro que procede de otros-, puedo asegurarle a usted que no he inventado nada. Si no todos en La Rioja, precisamente, los tipos existen, y muchas de las escenas descritas son rigurosamente verdaderas”<sup>47</sup>. Para respaldar sus afirmaciones le informó además que su conocimiento era el resultado de los 8 años que llevaba como inspector de enseñanza mezclándose con ellos y levantando sumarios de la información recogida.

Por su parte, el español Adolfo Posada, quien conoció la obra de Gálvez a través de su amigo personal Joaquín V. González, recogería sus semblanzas provincianas que buscaría contrastar en su segundo viaje en 1922. “Pienso que es indispensable ir a esas lejanas comarcas y sentirlas de cerca, cuando se quiera percibir lo hondo, la solera del ser nacional argentino en algunos de sus matices, de superior valor estético”<sup>48</sup>. Ese escritor encontró una unidad de pensamiento en *El Diario de Gabriel Quiroga* y *La Maestra Normal* afirmando con Solís, su protagonista, algo que podría haber estado en boca del primero: “Las ciudades provincianas, tenían sin duda ninguna, más carácter, más personalidad propia que Buenos Aires. Había [en ellas] cierta tristeza poética que faltaba en la

---

<sup>46</sup> Ibídem, p. 502.

<sup>47</sup> Manuel Gálvez a Miguel de Unamuno, s/f. en González Blanco, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>48</sup>Adolfo Posada, *Pueblos y campos argentinos. Sensaciones y recuerdos*. Madrid: Editorial Caro Raggio, 1926, p. 227.

capital, una mayor espiritualidad, un paisaje con alma. La vida era en tales ciudades más intensa y profunda”<sup>49</sup>. Las dos obras de Gálvez, señalaba Posada, confluyan en una misma reflexión: la del carácter nacional cuya reserva encontrará en la raza y la tradición presentes en el interior del país.

### CONCLUSIÓN:

El primer nacionalismo argentino comenzó a articularse alrededor de un modernismo americano trashumante, que exploraba nuevas formas estéticas y expresivas latinas y afrancesadas o autóctonas utilizando además la experiencia de viaje como fuente de experimentación de la modernidad tecnológica y cultural que había acompañado la formación de industrias culturales receptoras también de las producciones de intelectuales americanos<sup>50</sup>. Si bien sus primeros escritos coincidieron con la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires y la difusión del modernismo literario, no adoptaron de forma unánime su canon literario, al rechazar el exotismo y formalismo con el que Darío intentaba una renovación de la literatura y la lengua americanas.

Este nacionalismo obtuvo tempranamente un perfil generacional. Los jóvenes escritores que se agruparon alrededor de la revista *Ideas* fundada en 1903 por Mario

---

<sup>49</sup> Loc. cit.

<sup>50</sup> Para los estudiosos contemporáneos Fernando Devoto, Carlos Payá, Eduardo Cárdenas y Carlos Altamirano formaron la primera generación nacionalista que tuvo el nombre del cambio de siglo: “de 1900 también llamada del ‘Centenario’” argentino.

Ortiz Gronet y Manuel Gálvez, sostuvieron un producto que dio forma a su “grupo y generación”. La coincidencia en Buenos Aires de estos estudiantes procedentes de las provincias del Interior argentino como Rojas y Gálvez con otros de ascendencia europea hijos de inmigrantes extranjeros como Becher, Gerchunoff, cuando fueron a cursar estudios universitarios a la capital argentina, facilitó ese agrupamiento. La revista fue una oportunidad de aglutinar un conjunto de escritores que en torno a la conmemoración de los cien años de la Revolución de Mayo, encontraron su identidad y proyecto alrededor de la discusión en torno a la nacionalidad argentina, la definición de la argentinitud y el compromiso del artista. A pesar de su corta duración, sus secciones, manifiestos, reseñas, como así también la correspondencia que materializa esas colaboraciones, mostraron de qué manera sus miembros fueron adoptando un conjunto de prácticas y estrategias propias de su condición de escritores profesionales y delimitando un campo intelectual con sus jerarquías, posicionamientos y reconocimientos de propios y extraños.

Esta generación argentina encontró su expresión en un nacionalismo que al producirse la conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo, partirá del interrogante acerca de la existencia de una nación, interrogante que los llevará a colocar en un lugar central sus denuncias acerca de la *desnacionalización* y el *cosmopolitismo* como consecuencias no deseadas del vertiginoso progreso argentino experimentado en la segunda mitad del XIX

A través de sus notas publicadas en la revista *Ideas* como en su texto de 1910, Manuel Gálvez elaboró un programa cultural que encontró el escritor profesional independizado del poder político su principal emisor e interlocutor, denunciando los síntomas de una extranjerización que los había desviado de la tradición hispánica y clerical, localista y anti-cosmopolita que encontraba viva todavía en las provincias. Las marcas de esa alma nacional se observaban en la tradición argentina y americanala que, a pesar de permanecer circumscripta a una temporalidad larga y profunda, podía hacerse presente siempre que existiera la vocación intelectual de despertarla y avivarla.

La elección de la provincia de La Rioja para ambientar su novela *La maestra normal* le permitió confrontar nuevamente, como en *El Diario de Gabriel Quiroga*, el Buenos Aires portuario y receptivo a las novedades europeas con un Interior que conservaba las tradiciones nativas indígenas y coloniales españolas a través de los personajes representados. Su rechazo a la educación normalista y anticlerical se integraba a la denuncia por las ideas disolventes, enquistadas en el *ethosnacional* con la llegada de los inmigrantes extranjeros que habían corrompido la nacionalidad. Su prédica anti-positivista lo llevó a combatir este movimiento por el materialismo que solo había conseguido la prosperidad del comercio y la industria apartando el país del espiritualismo.

**BIBLIOGRAFÍA:**

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

Cattaruzza, Alejandro y Eujanián, Alejandro, *Políticas de la historia: Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza, 2003.

Devoto, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina*. Una historia. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.

Gálvez, Manuel, *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires: Arnoldo Moen&Hno, editores, 1910.

\_\_\_\_\_, *La maestra normal: vida de provincia*. Prólogo de Adriana Puigross. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: UNIPE, Editorial Universitaria. Libro digital, PDF (Ideas en la educación argentina/ 18), 2021.

\_\_\_\_\_. *Recuerdos de la vida literaria. I. Amigos y maestros de mi juventud*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1961.

\_\_\_\_\_. *Recuerdos de la vida literaria. II. En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1962.

González Blanco, Manuel, *América y Unamuno*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1964.

*Ideas. Revista mensual*. Director Manuel Gálvez (hijo) y Emilio Ortiz Grognat (Redactor). Mayo 1º de 1903, Tomo I, Año 1, núm. 1 a 4, mayo, junio, julio y agosto de 1903, Tomo II, Año 1, núm. 5 a 8 septiembre, octubre, noviembre, diciembre de 1903; Tomo III, Año 2, núm. 9 a 12, enero, febrero, marzo, abril de 1904; Tomo IV, Año 2, núm. 13 a 16; mayo, junio, julio, agosto de 1904; Tomo V, Año 2 y 3, núm. 17 a 20 septiembre, octubre, noviembre, diciembre de 1904; Tomo VI, Año III, núm. 21 a 24, enero, febrero, marzo, abril de 1905; Tomo V, Año IV 1904 Buenos Aires, Dirección y Administración Florida 339.

*Revista Nosotros. Revista Mensual de Letras. Arte-Historia-Filosofía y Ciencias Sociales*. Directores: Alfredo A. Bianchi y Roberto Giusti. Año VIII (1914), Tomo XVI. Números 66-68 ; Año IX (1915) Tomo XVII Números

69-71; Año IX (1915) Tomo XVIII Números 72-74. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Limitada “Nosotros”. Consultado en línea:  
[https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/resolver?identifier=IAI000052E100000000&field=MD\\_IAI\\_PURL](https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/resolver?identifier=IAI000052E100000000&field=MD_IAI_PURL)

Paya, Carlos y Cárdenas, Eduardo. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1978.

Posada, Adolfo, *Pueblos y campos argentinos. Sensaciones y recuerdos*. Madrid: Editorial Caro Raggio, 1926.

Quijada, Mónica, *Manuel Gálvez: 60 años de pensamiento nacionalista*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

Unamuno, Miguel de, *Epistolario Americano (1890-1936)*. Edición, introducción y notas de Laureano Robles. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 1996.

\_\_\_\_\_, *Obras Completas*. Volumen IV Madrid: Escelicer, 1968, pp. 496-505.

### **La Autora:**

Profesora y Licenciada en Historia, egresada de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca en 1991 y 1993 respectivamente. Cursó sus estudios de post-grado en el Departamento de Historia de América I de la Universidad Complutense de Madrid donde alcanzó la “suficiencia investigadora” en 1998. Realizó estancias de investigación en la Universidad de Salamanca (1996), la Universidad Pontificia Católica del Perú (Lima) en 1999 y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid) en 2003 y 2004. Entre 2016 y 2021 realizó estudios de doctorado en Historia y Arqueología en la Facultad de Geografía e Historia en la Universidad Complutense de Madrid sobre las revistas culturales americanistas publicadas en Madrid en el primer cuarto del siglo XX.



**Tensiones y debates en torno al arte de México en la revista cubana Social**

*Tensions and debates around the art of Mexico in the Cuban magazine Social*

*Tensões e debates em torno da arte do México na revista cubana Social*

*Tensions et débats autour de l'art mexicain dans la revue cubaine Social*

*Напряженность и дебаты вокруг искусства мексики в кубинском журнале социальный*

**Olga María Rodríguez Bolufé**

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

México

[olga.rodriguez@ibero.mx](mailto:olga.rodriguez@ibero.mx)

**Resumen:**

El texto aborda el papel jugado por la revista cubana *Social* durante los años 20 del siglo XX en la difusión del arte mexicano como paradigma de vanguardia y nacionalismo en América Latina. La revista, en tanto dispositivo activo y generador de posicionamientos críticos, expuso los debates y posturas intelectuales diversas de su tiempo, convirtiéndose en una fuente de significativo valor para la recuperación de una historia cultural compleja. Se presenta como alternativa metodológica para la investigación de la cultura artística latinoamericana y caribeña a partir del reconocimiento de vínculos entre los países de la región. El caso de estudio demuestra que las revistas constituyen un material aportador y significativo por la inmediatez y actualidad de su publicación, por sus

alcances y resonancias como parte de un contexto de cambios que la modernidad imponía, y evidencia que las relaciones culturales abren caminos de renovación para la historiografía de las vanguardias latinoamericanas y sus respectivas dinámicas.

**Palabras claves:** revistas, vanguardias, Arte latinoamericano, muralismo

**Abstract:**

*The text addresses the role played by the Cuban magazine Social during the 20s of the twentieth century in the dissemination of Mexican art as a paradigm of avant-garde and nationalism in Latin America. The magazine, as an active device and generator of critical positions, exposed the diverse debates and intellectual positions of its time, becoming a source of significant value for the recovery of a complex cultural history. It is presented as a methodological alternative for the investigation of Latin American and Caribbean artistic culture based on the recognition of links between the countries of the region. The case study demonstrates that journals constitute a significant and contributing material due to the immediacy and timeliness of their publication, their scope and resonances as part of a context of changes that modernity imposed and shows that cultural relations open paths of renewal for the historiography or the Latin American avant-garde and their respective dynamics.*

**Keywords:** magazines, vanguard, Latin American Art, muralism

**Resumo:** O texto aborda o papel desenvolvido pela revista cubana Social durante os anos 20 do século XX na difusão da arte mexicana como paradigma da vanguarda e nacionalismo na América Latina. A revista, em tanto dispositivo ativo e gerador de posicionamentos críticos, expôs os debates e posturas intelectuais diversas do seu tempo, se tornando uma fonte significativa de valor para a recuperação de uma história cultural complexa. Apresenta-se como alternativa metodológica para a investigação da cultura artística latino-americana e caribenha a partir do reconhecimento de vínculos entre os países da região. O caso de estudo demonstra que as revistas constroem um material significativo e valioso pela prontidão e atualidade da sua publicação, pelos seus alcances e ressonâncias como parte de um contexto de câmbios que a modernidade impunha, e evidencia que as relações culturais abrem caminhos de

*renovação para a historiografia das vanguardas latino-americanas e as suas respetivas dinâmicas.*

**Palavras chaves:** revistas, vanguardas, arte latino-americano, muralismo

**Résumé:** Le texte aborde le rôle joué par la revue cubaine *Social* au cours des années 20 du XXe siècle dans la diffusion de l'art mexicain comme paradigme d'avant-garde et nationalisme en Amérique latine. La revue, en tant que dispositif actif et générateur de positionnements critiques, a exposé les débats et les positions intellectuelles diverses de son temps, devenant une source de valeur significative pour la récupération d'une histoire culturelle complexe. Il est présenté comme une alternative méthodologique pour la recherche de la culture artistique latino-américaine et caribéenne à partir de la reconnaissance des liens entre les pays de la région. L'étude de cas démontre que les revues constituent un matériel donateur et significatif par l'immédiateté et l'actualité de leur publication, par leurs portées et résonances comme partie d'un contexte de changements que la modernité imposait, et montre que les relations culturelles ouvrent des voies de renouvellement pour l'historiographie des avant-gardes latino-américaines et leurs dynamiques respectives.

**Mots clés:** magazines, Avant-gardes, Art latino-américain, Muralisme

**Резюме:** В тексте рассматривается роль кубинского журнала *Социальный* (*Social*) в 1920-х годах XX века в распространении мексиканского искусства как парадигмы авангарда и национализма в Латинской Америке. Журнал, как активный инструмент и генератор критических позиций, раскрывал дебаты и разнообразные интеллектуальные позиции своего времени, став источником значительной ценности для восстановления сложной истории культуры. Он представлен как методологическая альтернатива исследованию художественной культуры Латинской Америки и Карибского бассейна, основанная на признании связей между странами региона. Тематическое исследование показывает, что журналы представляют собой полезный и значимый материал благодаря оперативности и своевременности их публикации, благодаря их масштабу и резонансу как части контекста изменений, вызванных современностью, и свидетельству того, что культурные

OLGA MARÍA RODRÍGUEZ BOLUFE

*связи открывают пути обновления. историография латиноамериканского авангарда и их динамика.*

**Слова:** журналы, авангард, латиноамериканское искусство, мурализм

## ***Tensiones y debates en torno al arte de México en la revista cubana Social***

### ***1.- Las revistas culturales de la primera mitad del siglo XX: condiciones de posibilidad para el estudio de relaciones artísticas en América Latina y el Caribe***

En las últimas décadas, el estudio y valoración de las revistas como dispositivos culturales, ha experimentado un auge que llama la atención. Si bien las revistas ofrecen información de primera mano para diversas disciplinas, para los estudiosos del arte, no sólo constituyen referentes de apoyo, sino que también ellas mismas se erigen como objeto de estudio.<sup>1</sup> En las revistas llamadas “modernas” o “de vanguardia”, las propuestas culturales vinculadas con la vorágine moderna citadina, las transformaciones industriales que también impactaron a la cultura y que afectaron tanto a los soportes impresos como a las nuevas prácticas de lectura, se pueden apreciar con mayor claridad, desde sus diseños, ilustraciones, contenidos, documentación de la cotidianidad y creadores que con ellas colaboraron. Por otro lado, hay que considerar que

---

<sup>1</sup>Al respecto, pueden citarse los estudios fundacionales sobre revistas modernas cubanas desarrollados desde la Universidad de La Habana por la Dra. Luz Merino Acosta y las tesis de licenciatura dirigidas por la Dra. Elena Serrano (e.p.d.) sobre la difusión del arte latinoamericano en revistas cubanas. En México, se publicó en 2007 una compilación de Lydia Elizalde, académica de la UAEM, sobre revistas culturales del siglo XX en dos tomos, e investigadores como Julieta Ortiz Gaitán, Rocío Guerrero, Rebeca Monroy, también han aportado trabajos importantes sobre revistas mexicanas. En Argentina, sobresalen los libros de Héctor René Lafleur, Nélida Salvador, Beatriz Sarlo, María Inés Saavedra, Patricia M. Artundo, Jorge Schwartz, Roxana Patiño, Saúl Sosnowski y Silvia Dolinko, entre otros, y en Chile es meritorio el trabajo impulsado por Antonia Viu. Una mención especial para la contribución de Marusa Fakin, Ricarda Musser y BrittaSteinke, editoras del libro *Interconexiones, transferencias e información. Revistas culturales latinoamericanas*. Berlin: Ibero-AmerikanischesInstitut, 2019.

este tipo de publicación mantiene una relación cercana, pragmática, con el público lector favorecida por el empleo usualmente de un lenguaje más directo que el ensayístico de enfoque literario y presentan, como refiere Jorge Schwartz, “(...) un estatus mucho menos ‘aurático’ (para usar el concepto de Benjamin) que la poesía o la prosa de ficción.”<sup>2</sup> Es entonces que estas “condiciones de posibilidad”, noción que exploraron autores como Kant, Adorno y Jauss, y que en este caso se refieren a estos cambios contextuales que van de la mano con cambios en la mentalidad de los sujetos ahora inmersos en las celeridades de la modernidad, contribuirán a distinguir a las revistas como espacios fundamentales para las voluntades de conocimientos nacionales e internacionales conectados que caracterizarán al cada vez más ávido y dinámico público lector.

En el ámbito internacional las revistas jugaron un papel sumamente importante en la difusión de las propuestas de modernidad durante los primeros años del siglo XX. Muchas de las ideas renovadoras de movimientos como el cubismo, el futurismo, el expresionismo, dadá y el surrealismo, encontraron su cauce en las revistas literarias y culturales de sus contextos. Esto explica que a la hora de teorizar acerca del rol de las revistas en la definición de la vanguardia, Renato Poggiali afirme:

A veces el objeto de las pequeñas revistas no es más que la publicación de proclamas y programas, o de una serie de manifiestos que anuncien la fundación y expongan o elaboren la doctrina, en forma categórica y polémica, de un nuevo movimiento; o también la presentación

---

<sup>2</sup> Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid: Edic. Cátedra, 1991, p. 10.

antológica, ante un público amigo u hostil, de la obra colectiva de una nueva tendencia o de un nuevo grupo de escritores y de artistas (...) A veces, condiciones particularmente favorables permiten (...) ejercer una influencia más vasta y duradera sobre un público más variado y difuso, y entonces, llegan a ser instituciones editoriales de índole normal y permanente, con colecciones colaterales e iniciativas complementarias.<sup>3</sup>

Es conocido que las revistas se convirtieron también en vehículos efectivos y decisivos en la concepción y maduración de proyectos de vanguardia en América Latina. En tal sentido, resulta oportuno recordar que muchos de los manifiestos e ideas renovadoras de poetas, novelistas, artistas, músicos, filósofos, etnógrafos y estudiosos de la cultura latinoamericana tuvieron su espacio de comunicación y reflexión en sus páginas. Desde esta premisa, se comprende que las relaciones artísticas entre países latinoamericanos y caribeños, fuera impulsada en gran medida por las revistas desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, momentos claves en la definición de lenguajes de modernidad que procuraban enaltecer discursos nacionales en la región, a la par que identificarse con el cosmopolitismo moderno. Esta propuesta de estudio propone articular la convivencia entre los contextos y los soportes, integrando lo visual, lo material y lo histórico para reconocer otras formas de contribuir a la historiografía del arte de la región, a partir de considerar a las revistas como objeto de estudio en sí mismas, a la par que como fuentes para otros estudios de mayor complejidad sobre la memoria de una época.

---

<sup>3</sup>Renato Poggiali, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid: Revista de Occidente, 1964, p. 37.

## *2.- La modernidad entre siglos y los nuevos soportes para el debate intelectual*

Sin dudas, el paradigma de esta revista novedosa, erudita, de vanguardia, lo fue la *Revista Moderna*, fundada en México en 1898 y que contó desde sus inicios con la colaboración protagónica de Julio Ruelas. Entre los estudios que se le han dedicado, sobresalen, entre muchos otros, los de la investigadora mexicana Marisela Rodríguez Lobato, quien ha rescatado y analizado la obra gráfica de Ruelas y la significación de la *Revista Moderna* en el marco temporal en que irrumpió en el contexto nacional, sus principales influencias, así como las tendencias literarias y filosóficas coexistentes.

La *Revista Moderna* apareció en una época en que la tradición debía ser saboteada por la modernidad de una intelectualidad ávida de reclamos en el México finisecular. Allí se dieron a conocer las obras de poetas, ensayistas, historiadores, artistas, que abrirían puertas a tendencias internacionales y universos privados. Su decursar se hizo extensivo a otras regiones de Latinoamérica, y Cuba no sería la excepción. Esta publicación marcó una pauta y le siguieron muchas otras revistas culturales y literarias, que irían integrando en sus páginas la revelación de una nueva imagen de modernidad asociada a lo múltiple reproductible y a nuevas propuestas estéticas.

Después de diez años intensos en cuanto a publicaciones insertas en los debates estéticos y literarios, estaban dadas las *condiciones de posibilidad* para el cuestionamiento y la reinterpretación de esta concepción de *lo moderno* en el campo del arte. Será entonces en alguna medida explícita la postura enarbolada por David Alfaro Siqueiros cuando

en sus “Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, publicados en 1921 en la revista *Vida Americana* arremete contra la postura de los modernistas al exponer: “Abandonemos los motivos literarios, ¡hagamos plástica pura! (...) No escuchemos el dictado crítico de nuestros poetas; producen bellísimos artículos literarios distanciados por completo del valor real de nuestras obras.”<sup>4</sup>

De este modo, las intenciones acerca de las funciones del arte de vanguardia insertas en el debate de intelectuales y artistas se manifestaban de forma clara en las tendencias expuestas en las revistas de la época, fuentes de primera mano para estudiar la complejidad de los diversos puntos de vista en torno a los requerimientos del arte en aquella actualidad. Nuevamente acude Jorge Schwartz a nuestra reflexión, cuando plantea:

Debido a su carácter efímero, las revistas de vanguardia presentan líneas ideológicas más nítidas, tanto por las definiciones explícitamente avanzadas en los editoriales, cuanto por el escaso tiempo de que disponían para asimilar una nueva tendencia o, inclusive, cambiar la trayectoria de ideas inicial. Es fácil encontrar revistas que se proponen promover la renovación de las artes, los nuevos valores, la importación de la “nueva sensibilidad”, el combate contra los valores del pasado y el *status quo* impuesto por las academias.<sup>5</sup>

Durante los años veinte del pasado siglo proliferaron las revistas que apoyaban las propuestas de los movimientos

---

<sup>4</sup> David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana*, Barcelona, España, mayo, 1921.

<sup>5</sup> Jorge, Schwartz, op. cit., p. 12.

artísticos de vanguardia en el continente americano y las islas del Caribe: *El Machete* (Méjico, 1923), *Klaxon* y *Antropofagia* (Sao Paulo, 1922, 1928), *Proa y Martín Fierro* (Buenos Aires, 1924-1927), *Amauta* (Perú, 1926), *Válvula* (Caracas), *Revista de Avance* (Cuba, 1927), son algunas de las muchas que iniciaron esta estrategia.

Como difusoras de los proyectos de modernidad, renovación y portadoras de las intenciones de las vanguardias artísticas, las revistas cubanas constituyen una de las fuentes más enriquecedoras y complejas para verificar la instalación delo que llegó configurarse como paradigma del arte mexicano en la isla. En sus páginas se reflejaron de forma casi simultánea a lo que estaba ocurriendo en Méjico, el surgimiento de una intencionalidad formal con significados enfocados al rescate de la cultura nacional, tanto por parte de escritores como de artistas mexicanos.

La frecuencia y estabilidad con que fueron apareciendo noticias acerca del acontecer artístico mexicano en las revistas cubanas, constituye uno de los indicadores más precisos para el estudio de este proceso de vínculos artísticos. En esta ocasión, hemos seleccionado la revista que más tempranamente fungió como detonadora de este sistema de relaciones y contribuyó a madurarlas, se trata de la revista *Social*, fundada en 1916.

En esta ocasión, nos interesa constatar las potencialidades del estudio de conexiones ideológicas y artísticas que subyacen como alternativa para la construcción de una historiografía del arte gestada desde las particularidades y circunstancias de nuestros propios países. El caso de estudio acerca deladifusión del arte mexicano en Cuba en las páginas de *Social* expone estrategias conducentes al

reconocimiento de estas publicaciones como valiosas y pertinentes fuentes para conseguir otras posibilidades para la investigación sobre la cultura latinoamericana y caribeña, más allá de las fronteras coloniales del pensamiento. Apostamos con este tipo de análisis por una desestabilización de los criterios que frecuentemente subyacen en los estudios sobre procesos artísticos y revistas culturales en América Latina únicamente a partir de referentes hegemónicos, para proponer una mirada horizontal y de conexiones entre los propios territorios de la región, en esta ocasión, convocando a Cuba y a México como espacios de estudio.

### *3.- La revista Social como dispositivo de modernidad en Cuba*

En la primera década del siglo XX, tras arduos años de guerra independentista, surgieron y se desarrollaron en Cuba numerosas publicaciones periódicas que vinieron a llenar el vacío cultural existente. Buena parte de estas revistas modernas cubanas vinieron a operar como dispositivos activos en la circulación de repertorios visuales e ideológicos del arte de México. En este sentido, la noción de Giorgio Agamben en su crítica a Michel Foucault, se asocia con las revistas al tener implícito un mecanismo que subjetiva y produce subjetivación al mismo tiempo, por lo cual el dispositivo revista se afirma junto al sujeto lector, condicionando, al decir de Agamben, ciertos tipos de saberes.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Giorgio Agamben. *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama, 2015, pp. 10-34.

En 1916 sale a la luz, por primera vez la revista *Social*(1916-1933; 1935-1938), que llamaría la atención por presentar un lenguaje de modernidad que posteriormente sería plenamente reconocido en los estudios acerca de la relevancia de estas publicaciones en la Cuba de principios del siglo XX. Estuvo patrocinada por Conrado W. Massaguer, quien fue su director durante veinte años y, además, su principal diseñador, ilustrador gráfico y caricaturista. Los objetivos de esta revista propusieron reflejar los “grandes eventos sociales, notas de arte, crónicas de moda, etc.”<sup>7</sup>

El impreso, que en su número de agosto de 1920 proclamaba que “nunca pretendió, ni pretenderá ser órgano de la intelectualidad, ni cátedra, ni tribuna ni cosas por el estilo” comenzó a comprometerse con la actividad de una generación de jóvenes interesados en la realidad política del país. La presencia, en su primera etapa, como director literario del historiador cubano Emilio Roig, hombre de ideas progresistas y comprometidas con la realidad nacional, le imprimió una nota diferente al abrir las páginas de *Social* “al pensamiento intelectual de la época”<sup>8</sup>, siendo esto posible, en gran medida, por su firme posición en contra del intervencionismo norteamericano después de la guerra contra España y por su contacto con los movimientos intelectuales latinoamericanos.

Entre 1923 y 1928 puede establecerse un lapso en el cual, además de algunos cambios formales, la revista reflejó una renovación en su contenido, pues se propuso, de forma explícita, llevar a cabo un programa basado en un criterio

---

<sup>7</sup>Diccionario de Literatura Cubana, La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística, Edit. Letras Cubanias, 1984, p. 973.

<sup>8</sup>Ibidem, p. 974.

de selección con carácter nacionalista. Así, en el número de enero de 1923, expresaba:

Ha tenido siempre nuestra revista, y lo tendrá en lo adelante, carácter eminentemente nacionalista, no sólo en lo que se refiere a la defensa de nuestra patria –de su independencia y soberanía—sino también en cuanto tienda al mayor auge y progreso de nuestras letras y a la más completa difusión y engrandecimiento de nuestra cultura, dentro y fuera de la república; y al recuerdo, por último, de nuestra Historia, –hombres y hechos– para que sirvan de enseñanza y de ejemplos que imitar y seguir a la generación presente.<sup>9</sup>

Aquí valdría acotar que la situación en Cuba por aquellos años resultaba muy compleja a nivel político y social. La crisis que atravesaba el país, una vez concluida la Primera Guerra Mundial, había alcanzado hacia 1920 un estado alarmante: rebaja de salarios, despidos masivos, corrupción política y administrativa, unido a la cada vez más fuerte presencia norteamericana. Esos hechos no dejaron indiferentes al grupo de jóvenes intelectuales que se reunían con cierta asiduidad para discutir asuntos literarios y artísticos, quienes, cada vez con mayor fuerza comenzaron a preocuparse por los problemas internos del país, y que se dieron en identificarse como Grupo Minorista. A ellos debió *Social* su auge y esplendor literario y artístico, porque fueron precisamente sus miembros los que asumieron una actitud más crítica y radical ante los problemas sociales, culturales y económicos de Cuba. En esta etapa aparecen como sus principales colaboradores, entre otros, Juan Marinello, Raúl Martínez Villena, Alejo Carpentier, Fernando Ortiz y Raúl Roa, a quienes se sumó

---

<sup>9</sup>*Social*, La Habana, enero de 1923, p. 1.

el ya referido historiador Emilio Roig, director literario de la revista *Social*. Justamente de los minoristas se nutrió el Consejo Editorial de la publicación cubana durante la segunda década del pasado siglo XX.

Entre las firmas extranjeras que publicaron en esta revista destacaron las de Alfonso Reyes, Carlos Pellicer, Luis G. Urbina, Vicente Blasco Ibáñez, Juan Ramón Jiménez, José Juan Tablada, Lola Rodríguez de Tió, Amado Nervo, Antonio Machado, Rafael Heliodoro Valle, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, José Torres Vidaurre, Max Henríquez Ureña, Eduardo Marquina, Tomás Carrasquilla, Federico Henríquez y Carvajal y Francisco Villaespesa. De ahí su enorme valor como fuente para el estudio de las conexiones intelectuales entre Cuba y buena parte de la intelectualidad del mundo por aquellos fecundos años.

*Social* se inscribe entre las publicaciones de avanzada también por sus considerables aportaciones técnicas, al introducir por primera vez en la región, una planta impresora de fotolitografía; además, contaba con un director artístico y utilizaba buen papel para garantizar un producto de alta calidad.<sup>10</sup> Su dinámico formato, permitía que el diseño unificara la colorida y luminosa portada, con los sumarios y los anuncios comerciales, al sustituir las borlas de los interiores y las imágenes pictóricas que habían identificado las revistas del período de entre siglos, por diseños geométricos cada vez más sintéticos. A ello contribuyeron, además de Massaguer, figuras que ya venían revolucionando la plástica cubana, en particular en el campo de la caricatura y la ilustración, como Jaime Valls y Rafael Blanco.

---

<sup>10</sup> Véase: <http://www.cubaliteraria.com/monografia/social/massaguer1.htm>, (6 de marzo, 2005).

Esta publicación partió del referente de las revistas de variedades norteamericanas, en especial *Vanity Fair*, y el formato, el emplante y el diseño tuvieron un carácter más dinámico, en tanto que la portada operó como un atractivo foco de luz y color, gracias a los rasgos firmes y seguros del Massaguer ilustrador. Recordemos que, por aquellos años, la isla vivía un estatus neocolonial con respecto a los Estados Unidos de América, que permite reconocer la influencia de la joven potencia líder que se posicionaba en el mundo, de forma mucho más directa en todos los ámbitos de la isla, incluyendo los impresos.

Todos los elementos gráficos de *Social*, desde la portada hasta los anuncios comerciales, pasando por la composición de los sumarios fueron el resultado de inquietudes estéticas y búsquedas constantes por parte de los artistas que la hicieron posible. La armonía del diseño, la correcta y artística utilización de los espacios en blanco, la legibilidad de los textos, el buen uso del color y en particular de la cuatrimetría-cuatro valores de la escala tonal-, la tipografía utilizada, fueron elementos que contribuyeron a hacer de esta revista una publicación de vanguardia en el orden plástico y, sin dudas, anticipó y divulgación de las nuevas corrientes que en el campo de la plástica surgían.

De modo que *Social* se erigió como dispositivo moderno en sí misma.

En los números de las revistas consultadas constatamos la existencia de muchos artículos que evidencian una aproximación primaria a la obra de arte en trabajos que se reducían a la mera mención y reproducción de las obras con alguna que otra información intrascendente, lo cual no invalida que los consideremos significativos por ser ya un

primer intento. Paralelamente a estos trabajos aparecen otros que evalúan la plástica latinoamericana con más fundamentos.

Sin embargo, el enorme valor que se le atribuye a *Social*, en el contexto de este estudio, radica en que fue la primera publicación en Cuba que dedicó sus páginas a la difusión del arte de México. A continuación, revelaremos cómo se fue comportando este proceso, que como veremos, no estuvo exento de polémicas y tensiones.

#### *4.- La revista Social entre tendencias y posturas del arte mexicano*

Hemos podido identificar tras varios años de investigación sobre el tema, que *Social* fue la revista que más tempranamente publicó textos acerca de la renovación plástica de México en las primeras décadas del siglo XX, con reseñas de obras de Roberto Montenegro y Julio Ruelas, como protagonistas de la nueva pintura moderna. A la par, sus páginas se dedicaron con cada vez mayor énfasis, a documentar con sincronizada actualidad, el acontecer del proyecto muralista en el espacio continental. Polémicas como la pertinencia de la pintura de caballete, el papel del arte americano, el tratamiento del indio desde la polémica suscitada entre el peruano Mariátegui y el mexicano Vasconcelos, el rol del arte revolucionario y del llamado arte pequeño burgués, entre muchos otros temas en boga por aquellos años, fueron transitando en textos y obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco, Emilio Amero, Carlos Mérida, junto a las reflexiones del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, los mexicanos Alfonso Reyes, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Rafael Pocaterra y Mariano Azuela, entre muchos otros.

Conrado W. Massaguer, su director, principal diseñador, ilustrador gráfico y caricaturista, fue uno de los más activos personajes de la industria editorial por aquellos años, y desde su época de juventud había estado vinculado con México. El equipo editorial de la revista fue liderado por integrantes del Grupo Minorista, agrupación de la intelectualidad cubana profundamente renovadora y crítica, donde sobresalieron figuras de la talla del escritor Alejo Carpentier, uno de los agentes movilizadores del pensamiento estético en Cuba, y también uno de los más activos promotores del arte mexicano en la isla.

Durante la segunda mitad de 1920, *Social* publicó dos trabajos sobre el arte mexicano que ameritan nuestra atención. El primero de ellos apareció en el número 8 del mes de agosto, y se trataba de una reseña a propósito de la impresión en la revista, de una obra del pintor mexicano Roberto Montenegro titulada “Serenidad”. En el artículo se hacía mención a Montenegro y a Ruelas como protagonistas de la nueva pintura moderna y se les reconocía como *ilustradores simbolistas de los bardos de México*. En la mención a Ruelas se precisaba que “sabía interpretar, por medio de fantásticos dibujos, las imágenes que creaba la mente del poeta”.<sup>11</sup>

Por su parte, el número 12 del mes de diciembre, publicaba, en forma de ensayo, un trabajo que resaltaba la novedad de la pintura mural mexicana como una de las expresiones de la pintura universal contemporánea, aludiendo, además, a la pintura de caballete que “ha seguido y sigue el ‘derrotero natural’, conmovida por las

---

<sup>11</sup> Anónimo, “Serenidad”, *Social*, no. 8, año 5, vol. V, La Habana, agosto 1920, p. 37.

hazañas de los pintores muralistas y de grupos de artistas con carácter propio".<sup>12</sup>

Con este ensayo, *Social* asumía una postura de plena identificación con el proyecto cultural mexicano en su vertiente de la pintura mural, al incluir esa polémica referencia con la pintura de caballete, que como sabemos, posteriormente aparecería en la Declaración de Principios del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores en 1923.

*Social* manifestaba una sorprendente sincronía con lo que estaba sucediendo en el contexto artístico mexicano y trasladaba a la isla las preocupaciones y valoraciones de las primeras propuestas de pintura mural que ya, desde tiempos de Justo Sierra, venían perfilándose como posibilidades de encauzar la creatividad y la pujanza de las nuevas generaciones de artistas mexicanos. Y a la par, mantenía su interés por personajes como Ruelas, que provenía de una generación anterior, la de la *Revista Moderna*, interesados en otro tipo de renovaciones visuales no vinculadas con el tema de lo nacional, de modo que su voluntad de inclusión y apertura parecía procurar cierto equilibrio en la presentación de ambas alternativas de creación.

Resulta oportuno recordar que ya para 1920 había tenido lugar el trascendental encuentro de Rivera y Siqueiros en París donde discutieron sobre la necesidad de transformar el arte mexicano, creando un movimiento nacional y popular. La coyuntura del gobierno de Álvaro Obregón, iniciado el 1º de diciembre de 1920, no sólo puso término a la lucha armada, sino que impulsó el avance de la

---

<sup>12</sup> Anónimo, "Pintura mexicana", *Social*, no. 12, año 5, vol. V, La Habana, diciembre, 1920, p. 20.

burguesía industrial, la reforma agraria y la legitimación de la propiedad nacional del subsuelo. En consecuencia, también trajo mejoras para campesinos y obreros, por lo que el impulso desarrollista de esta modernidad pujante contemplaba la necesaria reivindicación de esos grupos sociales y de una historia que enaltecería sus raíces.

A las inconformidades manifiestas por los jóvenes artistas e intelectuales mexicanos desde finales del siglo XIX, se sumaron hechos como la exposición del Centenario, la huelga de 1911 en la Escuela Nacional de Bellas Artes, la fundación de la primera escuela de pintura al aire libre en 1913, la colaboración de muchos estudiantes de pintura en el periódico *La Vanguardia* y los debates en torno a la función del arte en la Revolución de 1918 en el Centro Bohemio de Guadalajara. Se articulan estos hechos con el encuentro de Rivera y Siqueiros en París, la posterior labor desempeñada por José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública de México y la propuesta lanzada por Siqueiros en la revista *Vida Americana* publicada desde Barcelona en 1921. Esta fue la pauta teórica para el accionar de muchos artistas e intelectuales latinoamericanos ávidos por un indicio para diseñar estrategias concretas.

En esa publicación, Siqueiros proponía “(...) un nacionalismo amplio, con sentido profundo, no pintoresquista ni superficial (...) nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra (...) acerquémonos a las obras de los antiguos pobladores (...) los pintores y escultores indios.”<sup>13</sup> El alcance que tuvo este texto de

---

<sup>13</sup> David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana*, Barcelona, España, mayo, 1921.

Siqueiros diseñó una plataforma de acción importante. Los jóvenes pintores mexicanos que, como Diego y el propio Siqueiros, habían tenido la oportunidad de confrontar la producción plástica de la vanguardia europea en París, se integraban con una propuesta de recuperación de “lo propio” que llevarían a cabo de forma coherente en el México posrevolucionario y serviría como modelo inspirador a muchos otros países del continente y de las islas, enfrascados en la búsqueda de un lenguaje nacional y de vanguardia, de acuerdo con sus propias necesidades.

Es interesante cómo en el no. 6 de 1922, la revista incluye nuevamente una obra de Julio Ruelas junto con la publicación de “Crónicas de México. Diego Rivera: El Fuerte”, de Jorge Crespo de la Serna. Era indudable la intención de ofrecer las dos alternativas de expresión de diferentes épocas. Se distinguía a Rivera como uno de los mejores pintores contemporáneos, estableciéndose un estudio del muro central del Anfiteatro Simón Bolívar de la entonces Escuela Nacional Preparatoria (ENP) ubicada en el centro histórico de la capital mexicana, donde el tema seleccionado fue “La Creación”.

Las páginas de *Social* volvían a hacerse eco de lo que estaba aconteciendo en la actualidad mexicana de aquel entonces. Se trataba de un comentario acerca del primer mural realizado por Diego con la técnica de la encáustica en la ENP, que (junto a los del Dr. Atl y Roberto Montenegro en San Pedro y San Pablo), iniciaba el ciclo de la pintura mural en México incorporado al proyecto cultural de José Vasconcelos. Y debido al impulso que estos artistas fueron teniendo, las páginas de la revista cubana los fueron sumando cada vez con mayor protagonismo e

interés, contribuyendo a instalar el paradigma de una nueva pintura mexicana.

Según Anita Brenner, los primeros contratos para pintar murales se habían firmado a finales de 1922 y no fue hasta marzo de 1923 que Diego había concluido su obra en el Anfiteatro Bolívar.<sup>14</sup> De este modo se constata que Crespo de la Serna, cual cronista de la cotidianidad mexicana de aquel entonces, se encargaba de enviar sus reportes, mismos que llegaban y eran publicados con la mayor brevedad, dada la necesaria actualización de las noticias que sobre arte, se publicaban en Cuba, por medio de *Social*. El ensayo de Crespo de la Serna exaltaba “todo lo que de abstracto y grandioso tiene la composición, plasmando el secreto de lo mexicano”.<sup>15</sup> En tal sentido, recordemos que esta primera obra mural de Diego en México se insertaba dentro de los temas alegóricos y universales que constituyeron el repertorio fundamental de los muralistas en su primera etapa creadora en los años de la posrevolución. Justamente, al propio Rivera se debieron unas notas explicativas emitidas, después de concluido el mural, donde se refería a la composición y a los atributos y significados de las diversas figuras que aparecían en su obra.

Se trataba, al decir de Jorge Alberto Manrique, “de un tema complejo, abstracto y en buena parte esotérico, bastante ajeno como tal a la realidad revolucionaria del país”, lo cual no fue obstáculo para el revuelo que causó en la sociedad mexicana; tanto por ser una pintura sobre muro, auspiciada por el Estado, como por “la convicción de los

---

<sup>14</sup>Anita Brenner, *Idolos tras los altares*, México, D.F.: Edit. Domés, 1929, p. 288.

<sup>15</sup> Jorge Crespo de la Serna, “Crónicas de México. Diego Rivera: El Fuerte”, *Social*, no. 6, año 7, vol. 7, La Habana, Junio, 1922, p. 30.

artistas de que se estaba iniciando algo tan nuevo e importante como el renacimiento de la pintura monumental”, unido a la curiosidad y controversia que podía provocar la trayectoria artística de Rivera.

Esa mezcla de tradición y modernidad, de reposo y ferocidad era lo que desconcertaba a un público acostumbrado a las buenas maneras académicas de hacer la pintura y lo llevaban a hablar de la fealdad de la obra de Rivera. Eso mismo y la presencia pese al tema, de los tipos mexicanos en las figuras e incluso de la indumentaria de alguna (...) hicieron que otros saludaran de inmediato en ella a Rivera como “uno de los más grandes pintores del mundo moderno” y encontraran que “Méjico palpita en su obra”, según las opiniones de Pedro Henríquez Ureña y de Vicente Lombardo Toledano (...)<sup>16</sup>

Al parecer, Crespo de la Serna compartía estos criterios de sus contemporáneos, recordemos que entre los colaboradores de *Social* se encontraba Max Henríquez Ureña, por lo que no es de extrañar que el autor considerara el estado de opinión de la intelectualidad mexicana en aquel contexto. Se adscribió a lo que, al parecer, era compartido, como un positivo y prometedor asombro apoyado en el hallazgo de un lenguaje moderno y renovador, simultáneamente vinculado a la búsqueda de “lo nacional” de la mano de un notable pintor.

#### *6.- Tensiones del discurso visual y crítico de México en las páginas de la revista cubana Social*

---

<sup>16</sup> Jorge Alberto Manrique, “Los primeros años del muralismo”, *Historia del Arte Mexicano*, T-10, México: SEP/INBA, Salvat, 1982, p. 33.

En este contexto, se entiende entonces que volvieran a aparecer muchos artículos sobre Diego Rivera en las páginas de la revista cubana *Social* en los años sucesivos. Sería interminable este análisis si incluyéramos una referencia a cada uno de estos trabajos que sobre Rivera publicara esta revista habanera. Por ello, los agruparemos por zonas temáticas, como es el caso de los artículos sobre Diego o con la autoría del propio muralista.

De la muestra total de revistas analizadas para esta investigación que se localizan en los fondos de la Biblioteca Nacional “José Martí” y en la Biblioteca del Instituto Nacional de Literatura y Lingüística de La Habana, un total de veinticinco ejemplares incluían referencias al arte mexicano, de ellos, once ejemplares contenían trabajos con referencias a Diego Rivera, lo cual resulta un indicador confiable y verificable en cuanto al nivel de atención de este artista para las publicaciones cubanas, lo cual apoya la hipótesis de que fueron éstas uno de los factores conducentes a la introducción y estabilidad del paradigma del arte de México, y en especial, de la obra de Diego Rivera, en Cuba.

En 1925 aparecieron algunos textos acerca de la producción mural de Diego en la Secretaría de Educación Pública de la Ciudad de México que incluían ilustraciones de las obras. Se comentaba entonces: “Las obras de este artista se inspiran directamente en la tradición popular y étnica mexicanas, y esa aparente ingenuidad que vibra en sus ambientes proviene de su manera fuerte y original, de estilizar las figuras”.<sup>17</sup> Es de notar cómo se iban identificando ciertas características distintivas del discurso

---

<sup>17</sup> Anónimo, “Diego Rivera, pintor mexicano”, *Social*, no. 12, vol. 2, La Habana, diciembre, 1925, p. 22.

visual riveriano, en comentarios no exentos de problematización, en lo concerniente al didactismo, los temas folclóricos y “la ingenuidad” que harían al artista mexicano centro de críticas a la vez que de admiración por buena parte de sus contemporáneos.

Sin lugar a duda, el número 8 de la revista *Social* del año 1926, sería un detonante de la influencia de Rivera en la isla. Fue el año en que conoció al intelectual cubano Alejo Carpentier en su viaje a México y este se quedó profundamente impactado por el trabajo del mexicano, al punto de concebir una exposición de obras del muralista en la isla un año más tarde.

Como parte de la política de acercamiento de los directores de la revista hacia la temática latinoamericana, los editores de *Social* dedicaron números a diferentes países como México (agosto de 1926), a propósito de un viaje que hicieron a ese país los minoristas Roig de Leuchsenring, Juan Antiga, y el ya referido Carpentier. (Fig. 1) Los cubanos pudieron intercambiar experiencias con los más reconocidos artistas de México, entre ellos el propio Rivera, quien colaboró en ese número de *Social* con el texto “La pintura revolucionaria mexicana” (Fig. 2), donde expresaba claramente su posicionamiento respecto al tema seleccionado:

No creo posible el desarrollo de un arte nuevo dentro de la sociedad capitalista, porque siendo el arte una manifestación social –aún en el caso de la aparición de un artista genial—mal puede un orden viejo producir un arte nuevo. Además, siendo la obra de arte dentro del orden burgués un producto industrializado y financiable, sujeto a altas y bajas de precio como cualquier valor bancario o cualquier acción industrial, cae bajo la ley de la oferta y la

demandía con todas sus consecuencias agravadas por su calidad de producto mismo mental-sensitivo estando el productor sujeto a la necesidad de hacer que su obra responda al gusto de sus consumidores para que ellos la paguen, aunque a veces el artista haga esto de un modo subconsciente.<sup>18</sup>

Como resulta evidente en la lectura de este fragmento, el contenido del ensayo de Diego distaba mucho de servir de mero entretenimiento al público al que iba destinada la revista. El pintor mexicano polemizaba sobre la función del arte revolucionario y proletario, que "creará la plástica de las multitudes, su dinámica y su estética, a la par múltiples y profundamente coherentes"<sup>19</sup>, por lo cual fundamentaba que los trabajos realizados por él tenían una marcada preferencia hacia los motivos de la vida campesina de su país. La huella de los enfoques marxistas, la alusión a clases y órdenes sociales, así como a las relaciones de consumo y valores mercantiles de la obra de arte, resultaban argumentos que permitían reconocer la puesta en práctica de la política cultural del México posrevolucionario, de la cual Rivera era uno de sus principales impulsores.

En el propio número aparecía una reseña a propósito de la impresión en la revista de reproducciones de cuatro pinturas murales realizadas por Diego Rivera, quien, se decía: "creó una verdadera 'estética mexicana', que resplandece en sus obras, inspiradas en los aspectos más típicos y poéticos de la vida del pueblo mexicano".<sup>20</sup> Nótese

---

<sup>18</sup> Diego Rivera, "La pintura revolucionaria mexicana", *Social*, no. 8, año 11, vol. XI, La Habana, agosto de 1926, p. 41.

<sup>19</sup>*Idem*.

<sup>20</sup> Anónimo, *Social*, no. 8, año 11, vol. XI, La Habana, agosto de 1926, p. 44.

cómo son estos aspectos vinculados a la raza, los vestuarios, las tradiciones, los que irán configurando un imaginario sobre el arte mexicano que devendrá en paradigma de referencia de la práctica artística que reclamaba la región.

A finales del propio año 1926 Rivera envió un trabajo a la revista cubana titulado “Notas sobre los pintores mexicanos” en el cual incluyó a Roberto Montenegro, Adolfo Best, el Dr. Atl, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Angel Zárraga, Francisco Goitia, David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida y Agustín Lazo, entre otros, haciendo referencia a la vida y obra de estos pintores que compartían con él aquel fecundo panorama artístico del México de la década del veinte, enfrascados en el proyecto de un arte nacionalista y moderno, que se posicionaba como comprometido y revolucionario. De este modo, el juicio valorativo de Diego, sus intenciones manifiestas tanto por escrito como visualmente en las reproducciones que acompañaban sus posturas y las de los de otros acerca de él, fueron contribuyendo a estabilizar y difundir su rol protagónico como parte del nuevo arte mexicano en Cuba. A esto contribuirían sus exposiciones en la isla y su amistad con intelectuales y artistas cubanos que visitarían México en esos años y posteriormente.

También la revista incluyó artículos, reproducciones de obras, reseñas de exposiciones, sobre otros artistas mexicanos como el dibujante e ilustrador Emilio Amero, quien era presentado como discípulo de Rivera y colaboró asiduamente con las publicaciones modernas cubanas de estos años. En los números 11 y 5 de 1924 y 1928 respectivamente, fueron publicados dos trabajos sobre el citado creador mexicano. El primero de ellos, de autor

anónimo, abordaba la figura y creación artística de Amero, desde la perspectiva de búsqueda de sus motivos de inspiración en el pueblo y en las campañas.

Obsérvese, tanto en el caso de Diego, como en el de Amero, los fundamentos que fueron configurando la instalación del paradigma sobre la base de un lenguaje formal y un repertorio temático que tipificó arquetipos de representación de “lo mexicano” y de su universo cultural, con la frecuente aparición de símbolos alusivos a sus cultos y cosmogonía, desde la etapa prehispánica, como caracterización de una poderosa *raza cósmica*, al decir de José Vasconcelos. A esto se sumaban los referentes rurales como el espacio “natural” donde se preservaban las tradiciones más auténticas que servirían de motivos inspiracionales para los artistas comprometidos y revolucionarios.

Figuras como Carlos Mérida, José Clemente Orozco, Cueva del Río, Alfonso J. Peña, integraban las continuas referencias que *Social* incluía al arte mexicano. Llama la atención el texto que le dedicara Alejo Carpentier a José Clemente Orozco en 1926, con el título “El arte de Clemente Orozco” donde el joven intelectual cubano comentaba sobre la vida y obra del artista mexicano, y de cómo lo había conocido junto al Dr. Atl y a Diego Rivera, en México, así como sus diversas impresiones sobre el pintor (Fig. 3). Carpentier describía minuciosamente cuatro de las mejores obras de Orozco: “El Hombre”, “Danza Macabra”, “El Obrero” y “Soldados y Soldaderas”. Se enfatizaba así en otro de los grandes pilares de la pintura mural mexicana que sería de inmediato reconocido y admirado por los artistas cubanos, pero cuyo lenguaje plástico y posicionamiento público en torno al papel del arte y de los

artistas era muy diferente al enarbolado una y otra vez por Rivera.

La gestión promocional del arte mexicano que Alejo Carpentier llevó a cabo en Cuba fue más allá de la divulgación de la obra de los muralistas en las publicaciones periódicas, y de la organización de exposiciones de pintura mexicana en la isla. El intelectual cubano se convirtió en uno de los orientadores del discurso crítico sobre el arte de la vanguardia cubana, desde una perspectiva de reflexión teórica latinoamericanista que maduró a partir de los vínculos entre ambos países.

En las páginas de *Social* fueron publicados también algunos textos referidos al arte prehispánico de México, en especial la escultura de los aztecas, que como bien sabemos por las crónicas legadas por Carpentier, fuera de las manifestaciones artísticas que más le impresionaron y contribuyeron, junto con la arquitectura, a fomentar sus teorías del *barroco americano* y *lo real maravilloso*, por concentrarse en estas piezas, a su modo de ver, el simbolismo y el abigarramiento de la esencia misma de América. Una pieza recurrente en estos comentarios era la Coatlicue, que ilustraba de forma contundente sus puntos de vista.

Otro de los asuntos abordados por *Social* en función de ir contribuyendo a la instalación del paradigma del arte de México en Cuba, fue el debate y la reflexión crítica acerca de la obra de José Vasconcelos y su significación para Latinoamérica, en un texto de la autoría del peruano José Carlos Mariátegui. Líder del movimiento indigenista en los estudios de la identidad peruana y latinoamericana gestados desde el cono sur, Mariátegui había publicado en

la revista limeña *Amauta* en 1926 un texto que expresaba su adhesión a la Raza y al Incaísmo. Dos años más tarde, el notable pensador peruano publicó su célebre libro *Siete Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, donde presentaba una nutrida y profunda reflexión acerca de las principales problemáticas del indio como componente esencial de la cultura peruana, desde vertientes económicas, políticas, étnicas y religiosas. Conceptos como la razón y la moral, así como el tema de la educación se vinculaban con lo que para Mariátegui resultaba ser el eje central del conflicto indígena: el problema de la tierra.

El ensayo publicado por el escritor peruano en *Social* realizaba un análisis crítico del libro *Indología*, de José Vasconcelos, el cual planteaba, entre otros temas, que el objetivo del Nuevo Mundo se enfocaba hacia la creación de una cultura universal, y que la misión de América era el alumbramiento de la primera civilización cosmopolita, con lo cual, al decir de Mariátegui, el pensador mexicano “tocaba los límites de una utopía en su más alto grado, por ser el libro de un filósofo”.<sup>21</sup> En esta valoración, Mariátegui puso a consideración de la intelectualidad cubana sus opiniones acerca del problema agrario como gestor esencial de los conflictos del indio y su necesidad de legitimación solucionando este problema; en contraste con la visión vasconceliana de arraigo trascendentalista, encaminada hacia una interpretación de lo indígena desde la vertiente filosófica de profundizar en elementos culturales de la antigüedad que vendrían a ser los portadores de valores permanentes e identitarios no sólo para México, sino para América.

---

<sup>21</sup> José Carlos Mariátegui, “Indología de José Vasconcelos”, *Social*, no.1, año 13, vol. XIII, La Habana, enero, de 1928, pp. 10, 62.

El hecho de que *Social* abriera sus puertas a diferentes puntos de vista acerca del tema del indio y la identidad en el continente, posibilitaba a su vez, la difusión de propuestas de gran resonancia sobre temáticas de corte nacionalista y latinoamericanista. Desde sus propias circunstancias históricas, se trataban asuntos que también interesaban a los cubanos en torno a la búsqueda de un lenguaje nacional en sus expresiones culturales (incluyendo los debates políticos y económicos) por aquellos años. En este sentido puntualiza la Dra. Luz Merino Acosta:

*Social* como antena de su época, revela en sus páginas el complejo proceso de una etapa cambiante contradictoria y esperanzadora; y pone énfasis en el desarrollo de un arte nuevo y la difusión de las doctrinas artísticas más modernas (...) Se propuso una propaganda sistemática sobre el arte universal y latinoamericano (...)<sup>22</sup>

Una de las experiencias que revelaron la gran influencia de las experiencias artísticas mexicanas en Cuba fueron las Escuelas al Aire Libre. La revista *Social* también fue pionera en dar a conocer el éxito del proyecto pedagógico mexicano. Se le dedicaron varios textos a este tema durante el año 1928, entre ellos, el de la autoría de Magda Portal que comentaba sobre el arte escultórico en piedra existente en la América Precolombina, que luego de la revolución mexicana había tomado un gran impulso, y con nuevos métodos que vivificaban “la tendencia nativa de la raza mexicana”, inauguraban la Escuela de Escultura y Talla Directa, en la cual se orientaba al alumno únicamente en el conocimiento del material con que

---

<sup>22</sup> Luz Merino, op. cit., p. 89.

trabajaba, pero “sin guiarle la inspiración, ni someterlo a encasillamientos y reglas de academia”.<sup>23</sup>

En el mismo número aparecía otro trabajo de Margarita Nelken que hacía referencia a la exposición de jóvenes mexicanos en Madrid y que, en opinión de la autora “(...) asientan y responden a una tradición del arte popular mexicano, que marca profunda y étnicamente, ciertas escenas y visiones que evocan al arte indio mexicano”<sup>24</sup>

Por su parte, Rafael Heliodoro Valle publicaba las palabras inaugurales de la exposición de dibujo y pintura de las Escuelas Primarias de la Ciudad de México, “(...) en las que los niños decoraron sus paredes con colores luminosos, representando en ellas a Cristóbal Colón, al martirio de Cuauhtémoc, a una escena tradicional en el mercado, llena de flores plateadas, entre otros motivos utilizados por ellos.”<sup>25</sup>

Como salta a la vista, la apreciación y valoración de la obra de los integrantes de las escuelas al aire libre de México que emitieron estos autores se fundamentaba en sublimar la gestación de un paradigma de identidad sustentado en la representación de la etnia indígena, sus costumbres y su memoria histórica. Esta interpretación se complementaba con la incorporación en las escuelas de un método de gran libertad creativa que se contraponía a la retórica académica y que impulsaba, en la opinión de estos autores, una legítima expresión artística de enfoque nacionalista. Si a esto se sumaba la oposición a la academia y el haber

---

<sup>23</sup>Magda Portal, “Las Escuelas de Arte Libre en México”, *Social*, no. 1, año 13, vol. XIII, La Habana, pp. 24, 81.

<sup>24</sup>Margarita Nelken, “En torno a la exposición de pinturas de jóvenes mexicanos en Madrid”, *Social*, no. 1, año 13, vol. XIII, La Habana, enero de 1928, pp. 17, 33.

<sup>25</sup>Rafael Valle, “La fiesta de los niños luminosos”, *Social*, no. 3, año 13, vol. XIII, La Habana, marzo de 1928, pp. 34, 70.

alcanzado reconocimiento internacional, se reconocía entonces como una posibilidad expresiva del impulso renovador de la vanguardia artística mexicana, esa que *Social* se encargaría de instalar y difundir a través de sus actualizadas crónicas en Cuba. Fue así que esta nueva experiencia de pedagogía de las artes proveniente de México comenzó a generar interés en el contexto insular, fecundando años después en el Estudio Libre de Pintura y Escultura.

*7.- ¿Qué nos legan hoy estas publicaciones para los estudios culturales latinoamericanos?*

Tanto en el discurso escrito como en el visual, la revista *Social* impulsó la instalación y difusión del arte de México en Cuba, tanto en el ámbito formativo, de la creación misma, como en los debates teóricos en torno a los derroteros que se imponían para la intelectualidad de la región. Desde este punto de vista, *Social* constituye uno de los dispositivos más interesantes para el estudio de las complejidades de estos procesos; lo que nos verifica cómo estos impresos, reveladores de voluntades y experimentaciones, así como los intelectuales que integraban sus comités editoriales, fueron capaces de dialogar desde una perspectiva crítica con lo que, sin dudas, constituyó un referente potencial para la cultura artística de Latinoamérica y el Caribe.

Su estudio nos permite llevar a cabo un ejercicio de reescritura de la historia, a partir de los intercambios entre los propios países de la región y de otras latitudes, la experiencia vivida en cada contexto, sus urgencias y reclamos para generar un arte nuevo, profundamente renovador y de esencias nacionales, como suscribía el

cubano Juan Marinello, otro de los orientadores estéticos de la vanguardia cubana muy influido por sus fecundas vivencias en México que también formó parte de la orientación editorial de *Social*.

Muchos de los pintores, escultores y grabadores cubanos que se vincularon con esta revista, también se vieron muy influidos por la postura que desbordaban sus páginas en relación con estos temas y decidieron viajar a México, antes que a Europa, porque allí estaba justamente lo que tanto deseaban experimentar: una vanguardia nacional legítima, el auténtico *arte nuevo americano* desplegado en muchas variantes expresivas.

Un estudio de esta naturaleza demanda del investigador un análisis sistémico que incluye textos, ilustraciones, reproducciones de obras, reseñas de exposiciones, temáticas abordadas, autores referidos, proyectos pedagógicos, imaginarios de lo nacional, repertorios temáticos afincados en la representación de etnias y espacios rurales, entre otros indicadores que junto al estudio de cada contexto y las particularidades de las revistas, sus mecanismos de circulación y el público receptor, permiten reconocer los niveles de densidad y permanencia de la presencia del arte mexicano en una de las publicaciones más propositivas de la vanguardia cubana, lo cual deviene en reto consistente y provocador para la investigación de vínculos artísticos en Latinoamérica y el Caribe.

### **Bibliografía:**

Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama, 2015.

- Alfaro Siqueiros, David.“Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”.*Vida Americana*, Barcelona, España, mayo, 1921.
- Anónimo, “Diego Rivera, pintor mexicano”.*Social*, no. 12, vol. 2, La Habana, diciembre 1925, p. 22.
- Anónimo, “Pintura mexicana”.*Social*, no. 12, año 5, vol. V, La Habana, diciembre 1920, p. 20.
- Anónimo, “Serenidad”. *Social*, no. 8, año 5, vol. V, La Habana, agosto 1920, p. 37.
- Anónimo, *Social*, no. 8, año 11, vol. XI, La Habana, agosto 1926, p. 44.
- Brenner, Anita.*Idolos tras los altares*. México, D.F.: Edit. Domés, 1929.
- “Conrado Walter Massaguer, *El César de la caricatura*”, <http://www.cubaliteraria.com/monografia/social/massaguer1.htm>, (6 de marzo, 2005).
- Crespo de la Serna, Jorge.“Crónicas de México. Diego Rivera: El Fuerte”. *Social*, no. 6, año 7, vol. 7, La Habana, junio 1922, p. 30.
- Diccionario de Literatura Cubana*. La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística, Edit. Letras Cubanias, 1984.
- Manrique, Jorge Alberto.“Los primeros años del muralismo”, *Historia del Arte Mexicano*, T-10. México: SEP/INBA, Salvat, 1982.
- Mariátegui, José Carlos.“Indología de José Vasconcelos”. *Social*, no.1, año 13, vol. XIII, La Habana, enero 1928, pp. 10, 62.
- Merino, Luz. *La pintura y la ilustración: dos vías del arte moderno en Cuba*. La Habana:Edit Pueblo y Educación, 1990.
- Nelken, Margarita. “En torno a la exposición de pinturas de jóvenes mexicanos en Madrid”.*Social*, no. 1, año 13, vol. XIII, La Habana, enero 1928, pp. 17, 33.
- Poggio, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Portal, Magda.“Las Escuelas de Arte Libre en México”. *Social*, no. 1, año 13, vol. XIII, La Habana, pp. 24, 81.
- Rivera, Diego.“La pintura revolucionaria mexicana”.*Social*, no. 8, año 11, vol. XI, La Habana, agosto 1926, p. 41.
- Social*, La Habana, enero 1923, p. 1.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Edic. Cátedra, 1991.
- Valle, Rafael, “La fiesta de los niños luminosos”, *Social*, no. 3, año 13, vol. XIII, La Habana, marzo 1928, pp. 34, 70.

OLGA MARÍA RODRÍGUEZ BOLUFÉ

**La autora:**

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Académica titular del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, donde coordina la línea de investigación “Estética, cultura visual e imaginarios en Latinoamérica y el Caribe” y el Doctorado en Historia y Teoría Crítica del Arte. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (nivel 2).



***Afinidades latinoamericanas: aproximaciones entre la Revista Amauta y la Revista de Antropofagia***

*Latin American affinities: approaches between the Revista Amauta Magazine and the Revista de Antropofagia*

*Afinidades latino-americanas: aproximações entre Revista Amauta e a Revista de Antropofagia*

*Affinités latino-américaines: rapprochement entre la revue Amauta et la Revista de Antropofagia (Revue d'Anthropophagie)*

*Латиноамериканское сходство: сближение журнала Amauta magazine и журнал Антропофагия*

***De Carvalho Matos, Alex***

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Universidade de São Paulo  
São Paulo - Brasil  
[alex.matos@usp.br](mailto:alex.matos@usp.br)

**Resumen:** En circulación a principios del siglo XX, la revista Amauta (1926-1930) y la Revista de Antropofagia (1928-1929) formaron dos plataformas de vanguardia: la primera, publicada en Lima, presentaba el debate animado por una red artística, política y intelectual vinculado a su fundador y director, José Carlos Mariátegui (1896-1930); el segundo, publicado en São Paulo, reunió discusiones de “antropófagos” de todo tipo en torno a su principal creador, Oswald de Andrade (1890-1954). Con diferentes inserciones en el continente, los dos periódicos contribuyeron

no sólo como soporte de manifiestos artísticos, sino a la construcción misma de pertenencia continental que los atraviesa. Este trabajo investiga las afinidades entre estos proyectos editoriales de vanguardia en los diálogos que establecieron con el continente latinoamericano, tomando como puntos de partida la idea de “condición colonial”, de Alfredo Bosi, y “zona de contacto”, de Mary Pratt, para el examen de las colecciones de cada uno de estos periódicos, con el fin de identificar la relación entre *proyecto político cultural* y *proyecto editorial*.

**Palabras claves:** *latinoamericanismo, zona de contacto; revistas culturales, vanguardias*

**Abstract:** *In circulation at the beginning of the 20th century, Revista Amauta (1926-1930) and Revista de Antropofagia (1928-1929) were configured as two avant-garde platforms: the first, published in Lima, presented the debate animated by an artistic, political and intellectual network linked to its founder and director, José Carlos Mariátegui (1896-1930); the second, published in São Paulo, brought together discussions of “anthropophagists” of all kinds around its main creator, Oswald de Andrade (1890-1954). With different insertions in the continent, the two periodicals contributed not only as supports for artistic manifestos, but to the very construction of continental belonging that runs through them. This paper investigates the affinities between these avant-garde editorial projects in the dialogues they established with the Latin American continent, taking the idea of “colonial condition”, by Alfredo Bosi, and “contact zone”, by Mary Pratt as starting points for examining the collections of each of these periodicals, with the aim of identifying the relationship between political cultural project and editorial project.*

**Keywords:** *latin americanism, contact zone; cultural magazines, avant-garde*

**Resumo:** *Em circulação no início do século XX, a Revista Amauta (1926-1930) e a Revista de Antropofagia (1928-1929) se configuraram em duas plataformas vanguardistas: a primeira, editada em Lima, apresentava o debate animado por uma rede artística, política e intelectual ligada ao seu fundador e diretor, José Carlos Mariátegui (1896-1930); a segunda, editada em São Paulo, reuniu as discussões de “antropófagos” de todo tipo em torno de seu principal idealizador, Oswald de Andrade (1890-1954). Com diferentes inserções no continente, os dois periódicos contribuíram não somente como suportes para manifestos artísticos, mas para a própria*

*construção de pertencimento continental que os atravessa. O presente trabalho investiga de que maneira cada um desses projetos editoriais vanguardistas fomentou o diálogo com o continente latino-americano e efetuou partilhas entre si, tomando a ideia de “condição colonial”, de Alfredo Bosi, e “zona de contato”, de Mary Pratt como pontos de partida para o exame dos acervos de cada um desses periódicos, no intuito de identificar a relação entre projeto político cultural e projeto editorial.*

**Palavras-chaves:** *latino-americanismo, zona de contato; revistas culturais, vanguardas*

**Résumé:** *En circulation au début du XXe siècle, la revue Amauta (1926-1930) et la Revista de Antropofagia (1928-1929) ont constitué deux plates-formes d'avant-garde : la première, publiée à Lima, présentait le débat animé par un réseau artistique, politique et intellectuel lié à son fondateur et directeur, José Carlos Mariátegui (1896-1930); le second, publié à São Paulo, a réuni des discussions de "anthropophages" de toutes sortes autour de son principal créateur, Oswald de Andrade (1890-1954). Avec des insertions différentes sur le continent, les deux journaux ont contribué non seulement comme support de manifestes artistiques, mais à la construction même d'appartenance continentale qui les traverse. Ce travail étudie les affinités entre ces projets éditoriaux d'avant-garde dans les dialogues qu'ils ont établis avec le continent latino-américain, en prenant comme point de départ l'idée de "condition coloniale", d'Alfredo Bosi, et "zone de contact", de Mary Pratt, pour l'examen des collections de chacun de ces journaux, afin d'identifier la relation entre le projet politique culturel et le projet éditorial.*

**Mots clés:** *latino-amériganisme, zone de contact, magazines culturels, avant-gardes*

**Резюме:** Выходящие в начале XX века журналы «Амаута» (1926–1930) и «Журнал антропофагии» (1928–1929) сформировали две авангардные платформы: первая, издававшаяся в Лиме, представляла собой дискуссию, оживленную художественным, политической и интеллектуальной сетью, связанной с ее основателем и директором Хосе Карлосом Мариатеги (1896–1930); Второй, опубликованный в Сан-Паулу, объединил дискуссии об «антропофагах» всех видов вокруг его главного создателя Освальда де Андраде (1890–1954). Обе газеты, по-разному представленные на континенте, внесли свой вклад не только в поддержку художественных манифестов, но и в само построение континентальной принадлежности, которая их

*пересекает.* Эта работа исследует сходство между этими авангардными редакционными проектами в диалогах, которые они установили с латиноамериканским континентом, принимая в качестве отправной точки идею «колониального состояния» Альфредо Бози и «зоны контакта» Мэри Пратт, для изучения коллекций каждой из этих газет, с целью выявления взаимосвязи между политико-культурным проектом и редакционным проектом.

**Слова:** латиноамериканизм, контактная зона, журналы о культуре, авангард.

Sólo dos años separan la primera edición de la revista *Amauta*, que tuvo en su presentación el lema “todo lo humano es nuestro”, de su fundador y director José Carlos Mariátegui, y el número inaugural de la Revista de *Antropofagia*, que también en Su primera edición inmortalizó el lema “Sólo me importa lo que no es mío”, de su principal mentor Oswald de Andrade. Entre una y otra idea principal, un interés similar por el mundo, ya sea el Viejo o el Nuevo: en las páginas de ambas revistas una mirada tanto a lo que vino del *otro lado* del Atlántico -si no del Pacífico- como al que surgió de *este lado*.

Gran parte de esta perspectiva, que se mueve entre dos orillas, está informada, en ambos casos y más allá de la propia experiencia de la persona colonizada, por (o por) viajes a Europa. Paulo Prado, en su prefacio al libro *Pau-Brasil* (1924), recuerda, alegóricamente, que “Oswald de Andrade, en un viaje a París, desde lo alto de un estudio en la plaza Clichy –el ombligo del mundo– descubrió, deslumbrado, su propia tierra”<sup>1</sup>. Dos décadas después, en la conferencia *El camino recorrido* (1944), fue el propio Oswald quien recordó su gran “descubrimiento”: “si algo traje de mis viajes a la Europa de entreguerras, fue Brasil”<sup>2</sup>. Mientras tanto, en el número inaugural de la revista *Amauta*, de septiembre de 1926, Mariátegui también traza un “camino recorrido” para el surgimiento del periódico, que habría sido idealizado, según él, durante su regreso al Perú en 1922. después de tres años de exilio en Europa. Esta obligada experiencia en tierra extranjera

---

<sup>1</sup> Paulo Prado. “Prefácio de Poesia Pau-Brasil”, en: *Obras completas*. Volume 7 (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972), p. XVI.

<sup>2</sup> Oswald de Andrade, “O caminho percorrido”, en: *Ponta de lança*, textos de Oswald de Andrade (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971), p. 96.

es retomada en el número de febrero de 1929 de la misma revista, cuando comenta que “el itinerario europeo había sido para nosotros el mejor y más tremendo descubrimiento de América”<sup>3</sup>.

Una especie de rito de iniciación para las vanguardias latinoamericanas, el viaje al Viejo Continente significó a menudo un encuentro no sólo con los europeos, sino, sobre todo, con otros vanguardistas latinoamericanos. Articulando estudios como Marta Rossetti<sup>4</sup> y Mary Louise Pratt<sup>5</sup>, la investigación llevada a cabo por Michele Greet en *Transatlantic Encounters* (2018) señala que “más de trescientos artistas latinoamericanos vivieron y trabajaron en París entre 1918 y 1939”, una “masa crítica que rivalizaba o incluso superaba a la de otros artistas extranjeros, como los artistas judíos rusos de la Escuela de París”<sup>6</sup>. Guiados por el “mito de París como lugar legendario de vida bohemia, creatividad y transformación artística, los artistas latinoamericanos hicieron de la “ciudad de la luz” una encrucijada de sus propios caminos que contribuyó a fomentar la percepción de no exactamente una “comunidad” en los términos de Benedict Anderson<sup>7</sup>, sino de una “zona de contacto”, en la que “las

---

<sup>3</sup> José Carlos Mariátegui, “Cronicas de libros”, en: AMAUTA, n.º21 (1929), p. 102.

<sup>4</sup> Marta Rossetti Batista, *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: Anos 20* (São Paulo: EDUSP, 2012).

<sup>5</sup> Mary Louise Pratt, “A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco”, en: *Travessia* n. 38 (1999).

<sup>6</sup> Michele Greet. *Transatlantic encounters: latin american artists in Paris between the wars*, (New Haven:Yale University Press, 2018), 5.

<sup>7</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, (São Paulo: Companhia das Letras, 2008).

fronteras pasan al centro de la discusión, mientras que los centros homogéneos se trasladan a los márgenes”<sup>8</sup>.

Tanto el proyecto editorial de la revista Amauta como la Revista de Antropofagia producen y son producidos por esta “zona de contacto” entre las concepciones del mundo forjadas en las antiguas metrópolis coloniales y la experiencia misma en el territorio colonizado. En el ensayo de presentación de Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticas, una antología publicada por primera vez en Madrid, en 1991, resultado del esfuerzo original del argentino Jorge Schwartz por crear una “doble articulación entre Brasil e Hispanoamérica”<sup>9</sup>, el brasileño Alfredo Bosi (1936-2021) reconoce que es posible dar una “unidad” a las vanguardias latinoamericanas, pero que ésta sería la de la condición colonial: “ese tiempo histórico duradero en el que conviven” y el conflicto, por la fuerza estructural, el prestigio de los modelos metropolitanos y la búsqueda a tientas de una identidad originaria y originaria”<sup>10</sup>.

Teniendo esta condición colonial como “zona de contacto” entre las dos revistas, examinaremos aquí las afinidades entre los acercamientos de estos proyectos editoriales a América Latina, buscando comprender la relación entre el proyecto político-cultural de estos periódicos y la materialidad que esto lo obtuvo en sus páginas. Como bien

---

<sup>8</sup>PRATT, p. 13.

<sup>9</sup>Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos* (São Paulo: EDUSP,2008), p. 10.

<sup>10</sup> Alfredo Bosi, “A parábola das vanguardas latino-americanas”, en: Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos* (São Paulo: EDUSP,2008), 34.

observan Regina Crespo, Claudio Maíz y Claudia Lorena Fonseca, “cada revista se distingue por la forma en que se expresa materialmente a través de sus decisiones editoriales”: la definición de jerarquías en la distribución de contenidos y la elección de colaboradores, el diseño gráfico ( tipo de papel, tipología, uso y distribución de las ilustraciones), el número de páginas, la periodicidad, las redes de circulación cultivadas, “son elementos importantes para comprender una revista y su proyecto político-cultural”:

*“El análisis de los proyectos editoriales de las revistas nos hace ir más allá de las fronteras temporales que las aprisionan en su propio momento de circulación para escuchar su voz y lo que siguen contándonos desde el pasado: sus decisiones, sus certezas, pero también sus inconsistencias y olvido”<sup>11</sup>.*

Aparentemente, la ambición de la revista Amauta y de la Revista de Antropofagia era tanto superar fronteras temporales en el horizonte de sus proyectos políticos y culturales, como también superar fronteras espaciales en sus propios lugares de enunciación. Tanto Mariátegui como Oswald no escatimaron esfuerzos para crear proyectos editoriales que no se limitaran al entorno limeño o paulista, ya sea por lo que buscaban presentar en sus páginas, o por los lectores a los que les gustaría llegar. El periódico peruano, en este empeño, fue más audaz en lo que aspiraba y exitoso en lo que intentó: a lo largo de sus 4

---

<sup>11</sup>Regina Aída Crespo,; Claudio Maíz,; Claudia Lorena Fonseca, “Revistas culturais latino-americanas dos séculos XX-XXI: teoria, circulação e suportes”, en: Caderno de Letras n. 39 (Universidade Federal de Pelotas: Centro de Letras e Comunicação, 2021), 9-18.

años de existencia alcanzó 32 ediciones, sumando casi 2 mil páginas y puntos de distribución repartidos por el país y el extranjero, en los países vecinos -incluido Brasil- y Europa<sup>12</sup>, mientras que la homóloga brasileña, que cuenta con 26 ediciones, 10 de ellas de 8 páginas y las 16 restantes de una sola página, circuló informalmente a través de una red de contactos. Además, Amauta no sólo es más robusta, sino que su diseño gráfico es, con diferencia, más atrevido y rico en ilustraciones. En la Revista de Antropofagia, como comenta Maria Eugênia Boaventura, “el formato original tiene una presentación tan simple” que sugiere que se trataba de “una revista que sólo circulaba entre conocidos”<sup>13</sup>. Helaine Queiroz añade además que “la revista invierte poco en ilustración, con sólo quince imágenes en su totalidad”<sup>14</sup>.

La diferencia no se explica por una mayor o menor disponibilidad de recursos, sino por sus diferentes fuentes. El proyecto editorial de la revista Amauta se basa en la estrategia empresarial adoptada por su director, que incluye anuncios de patrocinadores y la asistencia de un club de suscriptores, los “amigos de Amauta”. Si esto indica

---

<sup>12</sup> Apresentada na contracapa da última edição da revista Amauta, a lista “Amauta em estranho” traz a relação das seguintes cidades no exterior: Santiago de Chile, Valparaíso, Córdoba, Montevideo, Rio de Janeiro, Quito, San José (Costa Rica), San Salvador (Argentina), Cidade de Guatemala, Cidade do México, Havana, Nova York, Paris, Madri, Melbourne, en: Amauta n 32.

<sup>13</sup> Maria Eugênia Boaventura apud Helaine Nolasco Queiroz, “O estômago de um periódico: edição e circulação da Revista de Antropofagia”, en: *Temporalidades – Revista de História* 21, v. 8, n. 2 (Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, 2016) 321.

<sup>14</sup> Helaine Nolasco Queiroz, “Devorando o continente: a Revista de Antropofagia, o diálogo com a América e a idéia de identidade americana”, en: *Temporalidades – Revista de História* Vol. 10, n.3, (Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, 2018) 83.

algunas afinidades entre el proyecto político cultural de la revista y el conjunto de empresas que en ella promocionan sus productos -desde renombradas zapaterías hasta grandes bancos-, también explica la preocupación por la calidad gráfica de la revista, para hacerla atractiva tanto para patrocinadores y lectores, siendo este último el objetivo final del periódico. Asimismo, si la escala de distribución de la revista responde a un proyecto político de difundir las ideas que transmiten sus páginas, esta misma amplitud se justifica por la necesidad de buscar cada vez más patrocinadores y lectores. De ahí la dificultad de separar el proyecto político cultural de la visión empresarial en Amauta. La Revista de Antropofagia ya contaba con “inversiones financieras de su [afortunado] creador Oswald de Andrade, de su director, Antônio Alcântara Machado, y de ricos patrocinadores paulistas, como Olívia Guedes Penteado”<sup>15</sup>. Aunque tiene un valor impreso de 500 réis, la revista tuvo una circulación muy limitada, y “quizás no se vendió, restringiéndose a la distribución entre escritores y artistas”<sup>16</sup>. Por un lado, estas limitaciones pueden indicar un fracaso en la recepción del periódico; por otro lado, muestran el “éxito” del argumento de los antropófagos modernistas: que era “indigesto” para las élites que leían sus páginas.

Tales diferencias, que exigen mayor o menor preocupación por el producto editorial, también impactan en los cambios que experimentan estas revistas a lo largo de su existencia. A partir del número 17, de septiembre de 1928, se cambiaron las dimensiones del formato original de

---

<sup>15</sup>Helaine Queiroz, 2016, 320.

<sup>16</sup> Maria Boaventura apud Helaine Queiroz, 2016, 321.

Amauta, pasando de 33,8 x 24,5 cm a 16,9 x 23,1 cm, y el número medio de páginas casi se triplicó, de 44 a 112. La burlona e irónica Revista de Antropofagia, pocos meses después, en marzo de 1929, dejó de distribuirse en formato tabloide, como ocurrió en la primera fase - o “dentição” -, para circular como suplemento literario del diario Diário de São Paulo. Estos cambios demuestran signos, en ambos casos, de un esfuerzo encaminado a una mayor difusión de estas revistas: la reducción de tamaño, incluso con el aumento de páginas, facilita la manipulación y el transporte, incluso a regiones lejanas; La publicación semanal como suplemento literario de un periódico de gran circulación, aunque pueda amenazar la libertad en relación con un proyecto editorial independiente, ofrece una mayor visibilidad a sus contenidos y a sus interlocutores. En el caso de este último resulta acertado el comentario de Augusto de Campos:

*“Pasando a la página del periódico, la Revista de Antropofagia sólo aparentemente se empobreció. Ganó dinámica comunicativa. Se explotó al máximo el lenguaje simultáneo y discontinuo de las noticias periodísticas. Lemas, anuncios, breves notas y peticiones, citas y poemas rodean uno u otro artículo doctrinal, de punta a punta, una caja de sorpresas en la que granadas verbales se esparcen por todos los rincones. Un contraperiódico dentro del periódico”<sup>17</sup>.*

Este nivel de experimentación dista mucho del adoptado por Mariátegui. Desde la presentación del primer número de la revista Amauta, su director dejó claro qué y con

---

<sup>17</sup>Augusto de Campus apud Helaine Queiroz, 2016, 324.

quién quería debatir. Su objetivo era “plantear, esclarecer y comprender los problemas peruanos” en el “panorama mundial”, utilizando el estudio de “todos los grandes movimientos de renovación política, filosófica, artística, literaria y científica”. Sin embargo, no querían hacer de Amauta una “plataforma libre, abierta a todos los vientos del espíritu”. Por el contrario, la revista “rechaza todo lo que sea contrario a su ideología, así como todo lo que no refleje ideología alguna”. Son estos lineamientos los que definen una jerarquía que prioriza, al menos retóricamente, a los interlocutores vecinos al continente: “Esta revista conectará a los hombres nuevos del Perú, primero con los de otras ciudades de América, luego con los de otras ciudades del mundo”<sup>18</sup>.

En el primer número de la revista, de las tres docenas de colaboradores, tres aportaciones son de europeos: *Resistencia al psicoanálisis*, del psicoanalista austriaco Sigmund Freud (1856-1939), *El arte y la sociedad burguesa*, del artista alemán Georg Grosz (1893-1959) y *Spilca, el monje*, del escritor rumano Panait Istrati (1884-1935) -y sólo una aportación latino-americana - los dibujos del argentino Emilio Pettoruti (1872-1971). En el segundo número, junto a Pettoruti, su compatriota José Ingenieros (1877-1925) contribuyó póstumamente con *Terruño, Nación, Humanidad*; el ensayista colombiano Baldomero Sanín Cano (1861-1957), con *Emilio Pettoruti*, un artículo escrito en Buenos Aires dedicado a presentar al pintor argentino; y el ecuatoriano Ángel Modesto Paredes (1896-1974), con la reproducción de una carta sobre sus estudios

---

<sup>18</sup>José Carlos Mariátegui, “Presentación”, *Amauta* n1 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1926).

sobre sociología americana dirigida a la ensayista, intelectual e indigenista peruana Dora Mayer de Zulen (1868-1959), mientras se restringe el aporte de los europeos a dos: *el discurso de Bernard Shaw sobre los problemas de Inglaterra y el socialismo*, traducido por Juan Portal, y la segunda parte de *Spilca, el monje*, de Istrati. A su vez, el undécimo volumen, de enero de 1928, también con tres decenas de colaboradores, presenta la primera aportación del novelista, historiador y activista político estadounidense Waldo Frank (1889-1967), parte de una trilogía que el autor desarrolla a lo largo de dos ediciones siguientes; *El último amor*, del alemán Herwarth Walden (1878-1941); y *Mi pleito personal*, del español Miguel de Unamuno (1864-1936). También hay tres aportaciones latinoamericanas: *Poema*, de la uruguaya Blanca Luz Brum (1905-1985), *Lenin*, del boliviano Óscar Cerruto (1912-1981), y *De "Los de abajo"*, del mexicano Mariano Azuela (1873). - 1952).

Curiosamente, aunque Mariátegui anuncia que “Esta revista vinculará a los nuevos hombres del Perú, primero con los demás pueblos de América, luego con los demás pueblos del mundo”, esto no conduce, como podríamos suponer, a un mayor número de Aportes latinoamericanos en relación con los provenientes de Europa o Estados Unidos. En el primer número ocurre todo lo contrario: la presencia de vecinos latinoamericanos es la menor de todas, lo que se resume en unos dibujos del argentino Emilio Pettoruti. Esta relación se vuelve más equilibrada en las siguientes ediciones, pero muestra algo diferente al proyecto político esbozado en la presentación de la revista,

que era precisamente dar mayor relevancia a los aportes provenientes del continente.

La Revista de Antropofagia, que nunca asumió ningún compromiso de dar prioridad a interlocutores y temas de interés de América Latina, y mucho menos un espacio para contribuciones de europeos o estadounidenses, terminó creando breves momentos de intercambio transnacional en sus páginas. En entrevista con un diario, Oswald de Andrade hace la siguiente afirmación:

*“No somos ni queremos ser brasileños, en este sentido político internacional: brasileños-portugueses, nacidos aquí y que, un día, se rebelaron contra sus propios padres. No. Somos estadounidenses; niños del continente americano; Carne e inteligencia al servicio del alma de la tierra.”*<sup>19</sup>.

En relación a los europeos, claramente secundarios, hay algunas excepciones. Este es el caso del surrealista francés Benjamin Péret (1899-1959). Comentando una conferencia del “gran nombre del surrealismo parisino”, la revista señala: “Fue una lección. Occidente, que tantas cosas malas nos ha enviado, esta vez nos envió una excepción. Péret aportó el magnífico coraje de una libertad”<sup>20</sup>. En cuanto a los colaboradores latinoamericanos, aunque lejos de la abundancia que encontramos en Amauta, ocho de los diez números de la primera fase o “dentición” -que circuló entre mayo de 1928 y febrero de 1929- contaron con colaboraciones hispanoamericanas o trataron temas sobre

---

<sup>19</sup> Oswald de Andrade apud Helaine Queiroz, 2016, 92.

<sup>20</sup> Cunhambebinho, “Revista de Antropofagia”, en: (Diário de São Paulo, 17-03-1929), 6.

el continente. Es el caso de la ilustradora argentina María Clemencia López-Pombo y del poeta uruguayo Nicolás Fusco Sansone (1904-1969), los únicos extranjeros que colaboraron en la revista. Según Helaine Queiroz, Mário de Andrade es el más probable que haya extendido la invitación al ilustrador argentino: su dibujo ilustra, en la segunda edición revisada, de junio de 1928, *A Entrada de Macunaíma*, del libro *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. En la misma edición, Sansone aporta el poema La gracia del amor puro.

Queiroz observa que la colaboración de Maria Clemência y Sansone se refiere a la “red de intelectuales que conecta São Paulo, Cataguases, Montevideo y Buenos Aires”<sup>21</sup> ... Es posible agregar una ciudad más a esta cartografía: Lima. Esto se debe a que son los dos únicos hispanoamericanos que colaboran en la Revista de Antropofagia y la revista Amauta. Además de estos vínculos entre ambos periódicos, se sabe que otro argentino, Emilio Pettoruti, amigo de Mariátegui desde el exilio del peruano en Europa y colaborador de Amauta, fue recibido por el matrimonio Oswald y Tarsila cuando visitaba Brasil.

Del universo platense, única parte del continente desde la que la Revista de Antropofagia tuvo aportes, las obras que llamaron la atención de este periódico fueron igualmente específicas y se restringieron a tres: Sentimiento de Germana, del argentino Pedro Juan Vignale (1903 -1974), publicado originalmente en Argentina en 1927 y republicado en la primera edición de Revista de Antropofagia; el segundo, Montevideo y su cerro, del

---

<sup>21</sup>Queiroz, 2018, 84.

uruguayo Adolfo Montiel Ballesteros (1888-1971), se publicó en el número 7; el tercero, Libro de imágenes, del también uruguayo Humberto Zarrilli (1898-1964), fue publicado originalmente en 1928 en Montevideo y aparece ese mismo año en la última edición de la “primera dentición” de la Revista de Antropofagia. Libro de imágenes aparece en la revista Amauta, que dedica un breve análisis de la obra en la sección “Libros y revistas” de la vigésima sexta edición.

Otro vínculo o, en este caso, “zona de contacto”, es *Folha Acadêmica*, periódico publicado en Río de Janeiro entre 1928 y 1931, que recibió tantos elogios de la Revista de Antropofagia, que vio allí “raros signos de rebelión por parte de este joven tapado por la enseñanza perforada de sillas coloniales por mastodontes roceiro”<sup>22</sup>, en cuanto a los textos de Mariátegui, publicándolos por primera vez en Brasil en los números 15 y 16, los días 17 y 24 de abril de 1930, en homenaje al peruano recién fallecido. Odjuavu, seudónimo de uno de los colaboradores de la Revista de Antropofagia que disfruta de las ediciones 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> del periódico carioca, ciertamente no pudo incluir en su comentario impresiones de la obra del amauta, que sólo aparecería en Folha Acadêmica un año después. y pocos meses después de la última edición de la Revista de Antropofagia, que tiene lugar el 1 de agosto de 1929. Sin embargo, la mención de Folha Acadêmica en la Revista de Antropofagia es, en sí misma, un hecho relevante, en la medida en que el periódico de Río “Sin lugar a dudas funcionó como un observatorio latinoamericano en

---

<sup>22</sup>Odjuavu, “Revista de Antropofagia”, en: *Diário de São Paulo*, 14-04-1929, 6.

Brasil”<sup>23</sup>. Para Odjuavu, o papel do periódico seria ainda mais amplo:

*“Es [en la Folha Acadêmica] donde se puede imprimir el nombre de Lenin, donde no se ignora el contenido de las revueltas religiosas en la India, donde se abordan temas más o menos “inmorales” como el “control de la natalidad” o inconvenientes como la importancia económica. Se discute de la doctrina Monroe, donde se informa de las revueltas venezolanas, donde, en suma, se piensa que no es indiferente llamar a las cosas ‘yankees’ americanas.”*<sup>24</sup>.

Algunos de estos temas fueron cubiertos tanto por la Revista de Antropofagia como por la revista Amauta. En el número 5, Alcântara Machado presentó en la primera página su lectura de las implicaciones del intervencionismo estadounidense en América Latina:

*“El norteamericano que inventó esta obra maestra de cinismo y falsedad es el mismo norteamericano que interviene en Nicaragua y aumenta cada día su fuerza guerrera. Y la Europa que colaboró en esta obra maestra es la misma Europa que masacra a chinos y africanos y que lleva mucho tiempo lavando sus ropas ensangrentadas en público”*<sup>25</sup>.

Artículos sobre el “Pacto Kellog” también aparecen en los números 11 y 23 de la revista Amauta, mientras que la intervención norteamericana en Nicaragua aparece en los

---

<sup>23</sup>Crespo, 2010, 235.

<sup>24</sup>Odjuavu, 1929, 6.

<sup>25</sup> Alcântara Machado, “Pacto do dia”, *Revista de Antropofagia* 5, 1928, 1.

números 6, 11, 14 y 16 del periódico peruano. La “Cuestión Chaco” es abordada en la Revista de Antropofagia número 9 y en los números 20, 22, 23 y 28 de la revista Amauta.

Esta “zona de contacto” creada por preocupaciones comunes permitió, al menos en el caso de la Revista Amauta, algunos acercamientos en relación con Brasil. En Tempestade de los Andes, ensayo que abre el primer número del periódico peruano, el historiador, antropólogo, escritor y activista peruano Luis E. Valcárcel considera que “los problemas” de la “gran comunidad andina” configurada por Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia y “la mitad de Argentina” son comunes a otros países como Venezuela, Brasil, México, Centroamérica y las Antillas. El autor se refiere a lo que llama la “raza aborigen”, “el elemento básico de las nacionalidades americanas”, que en el Perú corresponde a “las cuatro quintas partes de la población total”<sup>26</sup>. En esa misma edición, en Lo que ha significado la Pro-indígena, la investigadora, periodista e indigenista peruana de origen alemán, Dora Mayer de Zulen, al revisar la historia de la asociación fundada en 1909 en la que participó activamente, recuerda que “También mantuvo correspondencia e intercambio con las Asociaciones Pro Indígenas con sede en Londres, Ginebra, Filadelfia, Melbourne y Río de Janeiro, y con la Unión Panamericana en Washington, relaciones que aún es probable que se reanuden.”<sup>27</sup>. ¿Se estará refiriendo Zulen, en el caso brasileño, al SPI (Servicio de Protección Indígena)?

---

<sup>26</sup> Luís E. Valcárcel, “Tempestade de los Andes”, *Amauta* 1 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1926), 6.

<sup>27</sup>Dora Mayer de Zulen, “Lo que ha significado la Pro-indígena”, *Amauta* 1 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1926), 22.

Al mes siguiente, en octubre de 1926, le tocó a José Mariátegui lanzar sus consideraciones sobre el país vecino. En *La evolución de la economía peruana*, el amauta comenta que:

*“La Argentina y el Brasil, sobre todo, atrajeron a su territorio capitales e inmigrantes europeos en gran cantidad. Fuertes y homogéneos aluviones occidentales aceleraron en estos países la transformación de la economía y la cultura que adquirieron gradualmente la función y la estructura de la economía y la cultura europeas. La democracia pudo ahí echar raíces seguras, mientras en el resto de la América del Sur se lo impedía la subsistencia de tenaces y extensos residuos de feudalidad”<sup>28</sup>.*

En uno de los raros momentos en los que Mariátegui expresa su visión sobre Brasil, curiosamente no son los indígenas, ni mucho menos los afrobrasileños, quienes llaman su atención, sino las “grandes cantidades de capital e inmigrantes europeos”. No se trata sólo de la percepción de que el proceso de modernización y las olas de inmigración en América Latina están estrechamente vinculados. En esta observación se entiende que este modelo “civilizador” fue la “suerte” de estos países y la “mala suerte” de otros, como el propio Perú, inmerso en la “subsistencia de tenaces y extensos residuos de feudalidad”. Es errónea tanto la identificación del “feudalismo” en el marco latinoamericano, como la percepción de que la ola de capital e inmigración hizo que

---

<sup>28</sup> José Carlos Mariátegui, “La evolución de la economía peruana”, *Amauta* 2 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1926), 29.

la economía y la cultura de Brasil y Argentina adquirieran “la función y estructura de la economía y la cultura europeas”, confundiendo la Modo de producción capitalista en los países centrales con dominación capitalista a lo largo de su expansión, que tiene lugar a nivel global<sup>29</sup>. Pero esto no es lo más intrigante: nada es más contrario a la agenda indígena peruana que la simpatía por las políticas migratorias brasileñas y argentinas, cuyo objetivo era blanquear la raza y crear frentes de asentamiento en tierras indígenas.<sup>30</sup>.

En el mismo número, en la sección Crónica de Libros, otro peruano, Luciano Castillo, comenta sobre Raza Cósmica, del mexicano José Vasconcelos:

*“Sus notas de viajes a la América del Sur tienen un atractivo singular. Un alma que se ha conmovido intensamente al recorrer el Brasil, Uruguay, Argentina y Chile cuenta sus impresiones magistralmente. El relato emociona por las bellezas que describe. Americanos, sentimos que desconocemos casi totalmente a la América. Recién se descubre en toda su grandeza presente y futura, y urge conocerla para comprender el superior destino del continente. [...] Hombres y cosas de estos cuatro países desfilan admirablemente bien descritos. Leyendo las páginas de Vasconcelos se convence uno de la fuerza y esperanza con que crece el Brasil; del estupendo por venir de la Argentina y del espíritu generoso y libre de algunos sectores de los*

---

<sup>29</sup>Michel Cahen; Ruy Braga, *Para além do pós-colonial* (São Paulo: Alameda, 2018).

<sup>30</sup> Kabengele Munanga, *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*, (São Paulo: Autêntica, 2019)

*pueblos del Uruguay y Chile, al lado de los que oprimen y gobiernan*<sup>31</sup>.

Las impresiones sobre la “fuerza y esperanza con que crece Brasil” y el “estupendo futuro de la Argentina” son similares a las de Mariátegui. Sin embargo, Castillo reconoce que “desconocemos casi por completo a América”<sup>32</sup>.

Una aproximación a Brasil que escapa a estos estereotipos aparece en Amauta n.3, de noviembre de 1926, en la sección *Libros y Revistas*. Allí, la periodista (considerada la primera en su país), poeta y dramaturga peruana Ángela Ramos Relayze (1896-1988), dedica una nota crítica al libro *Religión de amor y belleza*, de la anarcofeminista brasileña María Lacerda de Moura. “Escrita con el lenguaje de un poeta y pensada con el cerebro de un filósofo”, la obra es considerada “un nuevo Evangelio que todas las mujeres deberían leer”<sup>33</sup>. Del libro Ángela Ramos destaca el siguiente pasaje:

*"En este libro, páginas de Arte y Pensamiento, quiero probar que si me armo aveces con la clave fuerte déla verdad para combatir prejuicios, si uso del lenguaje arrojado de los apóstoles contra la sociedad corrompida, si empuño el gladio temerario y la coraza de los guerreros, si sé blandir mis armas contra los detentadores del bienestar colectivo y contra las miserias del vicio y del egoísmo, también se*

---

<sup>31</sup>Luciano Castillo, “Crônica de libros”, *Amauta* 2 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1926).

<sup>32</sup>Ibidem.

<sup>33</sup>Ángela Ramos, “Crônica de libros”, *Amauta* 2 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1926), 3.

*hablar el lenguaje cariñoso del corazón, el lenguaje de los paladines del Sueño*<sup>34</sup>.

El periodista llama la atención sobre el carácter incendiario del mensaje de María Moura, “ lleno de alma, de fe, de luz”, cuya fuerza “ inflama los corazones y reduce a escombros las mentiras y las convenciones”, lo que hace de la obra de la autora brasileña una rica contribución a la “Antología de América hoy, no con otro libro, sino con un libro duradero”<sup>35</sup>. Tal entusiasmo por este “hermoso diafano y valiente libro” no se refiere sólo a su contenido, sino a lo que significa la publicación de esta obra y su difusión para una amplia agenda de lucha liderada por las mujeres, comenzando por la conquista de las páginas de Amauta. En Mujeres de la Revista Amauta, Sara Beatriz Guardia comenta que “la revista Amauta fue el primer espacio donde las mujeres podían escribir, publicar sus poemas, alzar la voz para opinar sobre acontecimientos que convulsionaban la vida política de entonces, o referirse a los libros, la música y el cine”<sup>36</sup>. En este sentido, Ángela Ramos no dedica sólo escasas líneas a un intercambio con la producción intelectual brasileña. Más que eso, abre espacio para una voz brasileña subordinada.

Sin embargo, en el siguiente número de la revista Amauta, de diciembre de 1926, reaparecieron aproximaciones idealizadas a la realidad brasileña. En *El Nacionalismo en*

---

<sup>34</sup>Maria Moura apud Ángela Ramos, 1926, 3.

<sup>35</sup>Ibidem, 4.

<sup>36</sup>Sara Betriz Guardia, “Mujeres de la Revista Amauta. Transgrediendo el monólogo masculino”, en: *Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, 77, (Macaibo: Universidad del Zulia, 2017) 39.

*la América Latina*, el mexicano José Vasconcelos comenta que “sólo pueden presumir de verdadero progreso en aquellos países que, como Argentina, han eliminado al líder durante muchos años, o como Brasil, que nunca ha sido el mismo” (VASCONCELOS, pág.15). Muy cercana a la percepción de Mariátegui, Vasconcelos adopta también una visión idealizada del país. Aunque, como lo sostiene un aspecto de la historiografía reciente, en suelo brasileño no sólo existían formas de poder que tenían profundas afinidades con el caudillismo, que se basaba en “líderes rebeldes locales carismáticos con sus propias milicias armadas y que, en parte, se oponían a la democracia”. a las medidas centralizadoras de los jóvenes estados nacionales americanos”, como un aspecto historiográfico más reciente contextualiza un “caudillismo brasileño” en la región platense en el llamado ciclo “pastoral-militar”, iniciado en el siglo XIX<sup>37</sup>.

Un raro momento en que se menciona a Brasil en el ámbito cultural ocurre en la cuarta edición de la revista *Amauta*, en un verso del poeta peruano Julián Petrovick Trujillo, en el que él, ante la llegada de “la mañana con su linterna eléctrica robando el bello poema de la noche”, quiere hacer “esperar a la hora hasta el segundo” para tatuar su imagen “en los ojos brasileños de su amada”<sup>38</sup>.

Hasta la quinta edición de la revista, de enero de 1927, la presencia de menciones a Brasil se produjo de forma ininterrumpida y en ocasiones asociada a algunas figuras, como José Vasconcelos. En *El Nacionalismo en la América*

---

<sup>37</sup>Rafael Augustus Sêga, “Getúlio Vargas e o caudilhismo”, *Fronteiras: Revista de História* v. 18, n. 32 (Dourados: UFGD, 2016), 311.

<sup>38</sup>Julián Petrovick Trujillo, “Poema”, *Amauta* 4 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1926) 26.

*Latina*, el mexicano vuelve a movilizar miradas hacia su vecino brasileño al preguntar “¿Cuál es entonces la liga más fuerte que a todos nos une, cuál es el rasgo predominante de este agregado extensísimo de naciones y pueblos?”. Para el autor, algo “hay uno importante y que desde luego interesa al extranjero conocer: me refiero al idioma”. En el caso latinoamericano, la “fuerza de las circunstancias, la ley, la costumbre” llevan a “imponer con mandato irrefutable el uso de la lengua española en veinte de nuestros pueblos y del portugués en Brasil”:

*“El portugués y el español; dos lenguas romano-ibéricas, fácilmente intercambiables y que sustituyen entre nosotros esa Babel de las distintas lenguas de Europa. En realidad, el conocimiento de una de estas dos lenguas es todo lo que se requiere para obtener la ciudadanía espiritual en nuestras tierras. Un patriotismo lingüístico, tal será la fórmula postrera de nuestro nacionalismo iberoamericano”*<sup>39</sup>.

Al parecer, en general, los planteamientos de la revista Amauta consideran a Brasil, así como a Argentina, como alteridades productivas: al exaltar la modernización de estos países sin dedicar ningún estudio a cada uno de estos procesos, termina alimentando un mito, el del progreso. . Al fin y al cabo, si un rasgo estructural de las vanguardias latinoamericanas es el prestigio de los “modelos metropolitanos”, sostener la imagen de éxito de los procesos de modernización brasileño y argentino se convierte en una tarea fundamental de gran parte de las vanguardias del siglo XIX. principios del siglo XX. Tanto

---

<sup>39</sup>José Vasconcelos, “El Nacionalismo en la América Latina”, *Amauta* 5 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1927) 22.

Amauta como Revista de Antropofagia están lejos de representar voces críticas en relación a estos procesos: si en las páginas del periódico peruano su director indígena identifica en las “fuertes y homogéneas olas occidentales” un proceso civilizatorio, en el páginas del periódico paulista, cuando Oswald, en su Manifiesto Antropófago, exalta al “bárbaro tecnicificado”<sup>40</sup>.

Lo más intrigante es que esa admiración no generó intercambios entre Amauta y su vecino en el ámbito cultural. La presencia de Brasil en las páginas de Amauta se restringió a cuestiones históricas, sociales o geopolíticas, aunque uno de los lemas de la revista es pensar en las vanguardias artísticas del continente. Para Héctor Alimonda, todo indica que un giro de la presencia brasileña en los planteamientos culturales de la revista peruana estaba por suceder y que eso se daría a través de la poesía. El autor hace referencia a una antología de poetas brasileños publicada por Minerva en 1930: *Nueve Poets Nuevos del Brasil*, organizada y traducida por Enrique Bustamante y Ballivián. Emocionado por la publicación, Mário de Andrade, que también está en la colección, publica una nota en el *Diário Nacional*. La hipótesis de Alimonda es que Mariátegui conoció el proyecto editorial poco antes de su muerte, lo que le lleva a considerar que es “perfectamente plausible pensar en una estrategia de acercamiento con Brasil, típicamente en el espíritu de Amauta”<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup>Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia* 1, 1928.

<sup>41</sup>Héctor Alimonda, “Mariátegui, las vanguardias y un puente hacia Brasil”, in: VI Congreso de la «Asociación Amigos de la literatura latinoamericana», CELEHIS -

*“Tratándose de una realidad nacional que le resultaba ajena, y donde no poseía claras referencias políticas, Mariátegui habría intentado trazar un puente precisamente en dirección a la nueva poesía brasileña, protagonista de un vigoroso movimiento de renovación cultural que (y esa es una línea de trabajo para ser desarrollada) presentaba interesantes puntos de contacto con su propia concepción de las tareas político-culturales en el marco nacional peruano”<sup>42</sup>.*

Entre el “prestigio de los modelos metropolitanos y la búsqueda a tientas de una identidad original y originaria”, la investigación de las afinidades entre la Revista de Antropofagia y la revista Amauta muestra que predominan las primeras como referente común. En el caso del periódico peruano, pese a su retórica hispanoamericana, las acciones entre vecinos hispanos no predominan sobre las colaboraciones americanas y europeas y con Brasil no pasan de menciones puntuales y difusas. Entre la Revista de Antropofagia y América Latina los intercambios están restringidos a platenses y no hay intercambios con peruanos. Tales características de esta “zona de contacto” entre los dos periódicos terminan por confirmar el conocido desafío de la vanguardia de crear una distancia crítica con tales “modelos metropolitanos”, que terminan pesando en la balanza, por mucho que estos Los movimientos buscan rupturas y superación. Lo que puede aportar un examen cuidadoso de este juego en las revistas

---

*Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Vol. 1, Núm. 6-7-8  
(Universidade Nacional de Mar del Plata, 1996), 95.

<sup>42</sup>(ALIMONDA, 1996, p. 95).

culturales es precisamente señalar una desconexión entre el *projeto político cultural* de superar la condición colonial y lo que se materializa en los *proyectos editoriales*.

### Bibliografía

Alcántara Machado, “Pacto do dia”, *Revista de Antropofagia* 5, 1928, 1.<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=416410&pageis=1>

Ángela Ramos, “Crônica de libros”, *Amauta* 3 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1926)

Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, (São Paulo: Companhia das Letras, 2008).<http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/5>

Cunhambebinho, “Revista de Antropofagia” In: *Diário de São Paulo*, 17-03-1929,

6.<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=416410&pageis=1>

Dora Mayer de Zulen, “Lo que ha significado la Pro-indigena”, *Amauta* 1 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1926), 22.<http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/2>

Héctor Alimonda, “Mariátegui, las vanguardias y un puente hacia Brasil”, in: *VI Congreso de la «Asociación Amigos de la literatura latinoamericana», CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Vol. 1, Núm. 6-7-8 (Universidade Nacional de Mar del Plata, 1996), 95.  
<https://fhmdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/issue/view/16>

Helaine Nolasco Queiroz, “Devorando o continente: a Revista de Antropofagia, o diálogo com a América e a idéia de identidade americana”, in: *Temporalidades – Revista de História* Vol. 10, n.3, (Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, 2018) 83.  
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5968>

Helaine Nolasco Queiroz, “O estômago de um periódico: edição e circulação da Revista de Antropofagia”, in: *Temporalidades – Revista de*

*História* 21, v. 8, n. 2 (Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, 2016).  
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/198461502119>

Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-americanas: Polémicas, Manifestos e Textos Críticos* (Madrid: Cátedra, 1991), p. 10.

José Carlos Mariátegui, “La evolución de la economía peruana”, *Amauta* 2 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1926), 29.

José Carlos Mariátegui, “Presentación”, *Amauta* 1 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1926).<http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/2>

José Carlos Mariátegui, «Cronicas de libros», *Amauta*, 21 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1929).

José Vasconcelos, “El Nacionalismo en la América Latina”, *Amauta* 5 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1927)  
22.<http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/7>

Julián Petrovick Trujillo, “Poema”, *Amauta* 4 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1926)  
26.<http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/6>

Kabengele Munanga, *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

Los editores, “Amauta y su influencia”. In: *Archivo José Carlos Mariátegui. Colección Obras Completas* (Sem local: Partido Comunista del Perú, sem data). <https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/amauta/index.htm>

Luciano Castillo, “Crônica de libros”, *Amauta* 2 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1926).<http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/3>

Luís E. Valcárcel, “Tempestade de los Andes”, *Amauta* 1 (Lima: Imprenta y Editorial Minerva, 1926),  
6.<http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/2>

Marta Rossetti Batista, *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: Anos 20* (São Paulo: EDUSP, 2012).

Mary Louise Pratt, “*A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco*”. Travessia n. 38 (1999),<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/14665>.

Michel Cahen; Ruy Braga, *Para além do pós-colonial* (São Paulo: Alameda, 2018)

Michele Greet. *Transatlantic encounters: latin american artists in Paris between the wars*, (New Haven: Yale University Press, 2018), p. 5.

Odjuavu, “Revista de Antropofagia”, en: *Diário de São Paulo*, 14-04-1929.<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=416410&pagfis=1>

Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia* 1, 1928.  
<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=416410&pagfis=1>

Oswald de Andrade, «*O caminho percorrido*», In *Ponta de lança*, textos de Oswald de Andrade (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971), p. 96.

Paulo Prado. «Prefácio de *Poesia Pau-Brasil*», in *Obras completas*. Volume 7. (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972), p. XVI.

Rafael Augustus Sêga, “Getúlio Vargas e o caudilhismo”, *Fronteiras: Revista de História* v. 18, n. 32 (Dourados: UFGD, 2016), p. 307-324.  
<https://www.redalyc.org/pdf/5882/588266487016.pdf>

Regina Aída Crespo,; Claudio Maíz,; Claudia Lorena Fonseca, “Revistas culturais latino-americanas dos séculos XX-XXI: teoria, circulação e suportes”, in: *Caderno de Letras* n. 39 (Universidade Federal de Pelotas: Centro de Letras e Comunicação, 2021).  
<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/cadernodeletras/article/view/21313>

Regina Crespo, "A revista Folha Acadêmica: esforços para a integração do Brasil na América Latina (1928-1931)", in: *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales* (México: Eón, 2010), 215-238.

Sara Betriz Guardia, "Mujeres de la Revista Amauta. Transgrediendo el monólogo masculino", en: *Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, 77, (Macaibo: Universidad del Zulia, 2017) 37-46.<https://produccioncientificaluz.org/index.php/utopia/issue/view/2557>

SEM AUTOR. "A conferência de Péret". Revista de Antropofagia, 2ª dentição, nº 2. In: Diário de São Paulo, 24.03.1929.  
<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=416410&pagfis=1>

## El Autor:

Estudiante de Doctorado en Arquitectura y Urbanismo en la Universidad de São Paulo - FAUUSP. Maestría en Teoría e Historia de la Arquitectura y Urbanismo por el IAU-USP (2017-2020). Beca de intercambio USP en Delft University of Technology-HOLANDA) (2012-2013). Educador en Historia del Arte y Estética Arquitectónica en Theatro Municipal de São Paulo y su anexo Praça das Artes. Miembro del Grupo de Investigación Cultura, Arquitectura e Ciudad na América Latina (CACAL-USP/CNPq).

***El espejo del Emir. El semanario La Nota como plataforma de exhibición pública del Emir Emín Arslán***

*The Emir's mirror. The weekly La Nota as a platform for the public exhibition of Emir Emín Arslán*

*O espelho do Emir. O semanário La Nota como plataforma de exposição pública do Emir Emín Arslán*

*Le miroir de l'émir. L'hebdomadaire La Nota comme plateforme d'exposition publique de l'émir Emín Arslán*

*Зеркало Эмира. Еженедельник La Nota как публичная выставочная площадка эмира Эмина Арслана*

**Cinthia Meijide**

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani", Grupo de Estudios Históricos sobre la Guerra  
Buenos Aires, Argentina  
[cinthia.meijide@gmail.com](mailto:cinthia.meijide@gmail.com)

**Resumen**

En este trabajo se analizan algunas estrategias de autorrepresentación desplegadas por el Emir Emín Arslán en el semanario *La Nota* (1915-1921). Se argumenta que *La Nota* fue el principal medio para la construcción de la imagen pública de Arslán –quien fuera su fundador y principal animador– y la plataforma desde la cual procuró posicionarse como el mejor intérprete de Oriente en el Río de la Plata. Para ello, el Emir exhibió fragmentos de su propia autobiografía y este exhibicionismo fue, simultáneamente, una de las principales estrategias de diferenciación del semanario de sus competidores comerciales al interior del campo revisteril argentino de inicios del siglo XX. El artículo propone un estudio cualitativo de las imágenes de sí mismo que Arslán distribuyó en la revista, a fin de delinear los principales tópicos

autorreferenciales y los elementos con los que construyó su imagen de mediador cultural. Se presentan algunas escenas autobiográficas que cristalizan posiciones de enunciación para iluminar los usos de estas escenas en tanto elementos argumentales y soportes justificatorios de los posicionamientos en materia de política internacional y cultura oriental sostenidos por el semanario.

**Palabras clave:** *revistas culturales, semanario La Nota, Emir Emín Arslán, autobiografía*

### ***Abstract***

*This paper analyzes some strategies of self-representation deployed by Emir Emín Arslán in the weekly La Nota (1915-1921). It is argued that La Nota was the main medium for the construction of the public image of Arslán – who was its founder and main animator– and the platform from which he sought to position himself as the best interpreter of the Orient in the Río de la Plata. For this purpose, the Emir exhibited fragments of his own autobiography and this exhibitionism was, simultaneously, one of the main strategies to differentiate the weekly from its commercial competitors within the Argentine magazine field of the early twentieth century. The article proposes a qualitative study of the images of himself that Arslán distributed in the magazine, in order to delineate the main self-referential topics and the elements with which he constructed his image as a cultural mediator. Some autobiographical scenes that crystallize positions of enunciation are presented in order to illuminate the uses of these scenes as argumentative elements and justificatory supports of the positions on international politics and oriental culture held by the weekly.*

**Keywords:** *cultural magazines, weekly La Nota, Emir Emín Arslán, autobiography*

**Resumo:** *Este trabalho analisa algumas estratégias de auto-representação utilizadas pelo Emir Emín Arslán no semanário La Nota (1915-1921). Defende-se que La Nota foi o principal meio de construção da imagem pública de Arslán – que foi o seu fundador e principal animador – e a plataforma a partir da qual procurou posicionar-se como o melhor intérprete do Oriente no Río de la Prata. Para isso, o Emir expôs fragmentos da sua própria autobiografia e este exibicionismo foi, ao mesmo tempo, uma das principais estratégias de diferenciação do semanário em relação*

*aos seus concorrentes comerciais no campo das revistas argentinas do início do século XX. O artigo propõe um estudo qualitativo das imagens de si que Arslán distribuiu na revista, de modo a delinear os principais temas autorreferenciais e os elementos com que construiu a sua imagem enquanto mediador cultural. São apresentadas algumas cenas autobiográficas que cristalizam posições de enunciação para iluminar os usos destas cenas como elementos do enredo e suportes de justificação das posições sobre política internacional e cultura oriental defendidas pelo semanário.*

**Palavras chaves:** revistas culturais, semanário *La Nota*, Emir Emín Arslán, autobiografia

**Résumé:** Ce travail analyse certaines stratégies d'autoreprésentation déployées par l'émir Emín Arslán dans l'hebdomadaire *La Nota* (1915-1921). On prétend que *La Nota* a été le principal moyen de construction de l'image publique d'Arslán – qui en fut le fondateur et le principal animateur – et la plate-forme à partir de laquelle il cherchait à se positionner comme le meilleur interprète de l'Orient dans le Río de la Plata. Pour ce faire, l'émir a exposé des fragments de sa propre autobiographie et cet exhibitionnisme a été, en même temps, l'une des principales stratégies de différenciation de l'hebdomadaire de ses concurrents commerciaux dans le secteur des magazines argentins au début du XXe siècle. L'article propose une étude qualitative des images de lui-même qu'Arslán a diffusées dans la revue, afin de dégager les principaux thèmes autoréférentiels et les éléments avec lesquels il a construit son image de médiateur culturel. Certaines scènes autobiographiques sont présentées qui cristallisent des positions d'énonciation pour éclairer les utilisations de ces scènes comme éléments d'intrigue et supports de justification des positions sur la politique internationale et la culture orientale soutenues par l'hebdomadaire.

**Mots clés:** magazines culturels, hebdomadaire *La Nota*, Emir Emín Arslán, autobiographie

**Резюме:** В этой работе анализируются некоторые стратегии саморепрезентации, использованные эмиром Эмином Арсланом в еженедельнике *La Nota* (1915-1921). Утверждается, что «Ла Нота» была основным средством построения общественного имиджа Арслана – который был ее основателем и главным вдохновителем – и платформой, с которой он стремился позиционировать себя как лучший интерпретатор Востока в Рио-де-ла-Плата. Для этого эмир выставлял фрагменты собственной автобиографии, и этот

экспрессионизм был одновременно одной из основных стратегий дифференциации еженедельника от коммерческих конкурентов на аргентинском журнальном поле в начале XX века. В статье предлагается качественное исследование изображений самого себя, которые Арслан распространял в журнале, чтобы очертить основные темы самореференции и элементы, с помощью которых он построил свой имидж как культурного посредника. Представлены некоторые автобиографические сцены, которые кристаллизуют позиции высказывания, чтобы пролить свет на использование этих сцен в качестве элементов сюжета и обоснования позиций по международной политике и восточной культуре, поддерживаемых еженедельником.

**Слова:** журналы о культуре, еженедельник *La Nota*, Эмир Эмин Арслан, автобиография

## Las revistas como catalizadores de nombres

En las dos últimas décadas, los estudios sobre publicaciones periódicas han proliferado, impulsando una serie de desplazamientos analíticos y metodológicos que contribuyeron a conformar un campo de estudio sobre revistas que reúne, afortunadamente, a investigadores con formaciones e intereses diversos. Entre los giros operados en las investigaciones *sobre* revistas, interesa destacar aquí el énfasis prácticamente unánime en la dimensión colectiva, plural y polifónica de estos objetos<sup>1</sup>. Los estudios se han deslizado de la minería de nombres o de temas singulares a la recomposición de constelaciones, redes intelectuales y espacios de sociabilidad<sup>2</sup>; del extractivismo de fragmentos empleados en la construcción de objetos

---

<sup>1</sup> Ver, por ejemplo, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, (Buenos Aires: Edicial, 2001), 183-191; Pablo Rocca, «Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano», *Hispamérica*, n.º 99, (2004): 3-19; Horacio Tarcus, *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles* (Temperley: Tren en Movimiento, 2020), 65-70; *América Latina y la cultura impresa: revistas culturales de los siglos XX y XXI*, ed. por Claudio Maíz, Claudia Lorena Fonseca y Regina Crespo (Mendoza: Edifyl, 2021).

<sup>2</sup> Para el caso de las revistas latinoamericanas, algunos estudios orientados en esta dirección son los de Alexandra Pita González, Ignacio Barbeito, María Carla Galfione, Ezequiel Grisendi y Diego García, *Revistas y redes intelectuales. Ejercicios de lectura. Revista de Historia de América*, n.º 157 (2019); *Redes intelectuales y redes textuales: formas y prácticas de la sociabilidad letrada*, coord. por Liliana Weinberg (Ciudad de México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México, 2021); Alexandra Pita González, «Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad», en *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, ed. por Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka (Aachen: Shaker Verlag, 2014), 653-713; *Hacer cosas con revistas. Publicaciones políticas y culturales del anarquismo a la nueva izquierda*, ed. por Laura Fernández Cordero (Temperley: Tren en movimiento, 2022); *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, coord. por Verónica Delgado, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2014); Margarita Merbilhá, «La red de revistas latinoamericanas en París (1907-1914). Condiciones y mediaciones», *Orbis Tertius*, vol. 21, n.º 24 (2016): 1-17.

diversos a la atención en “la sintaxis de las revistas”<sup>3</sup>, vale decir, del espacio material y articulado asignado a los textos y las imágenes en la composición de las publicaciones<sup>4</sup>.

Estos desplazamientos han dado lugar a observaciones y reparos metodológicos al momento de estudiar trayectorias o posiciones singulares en el marco de proyectos colectivos<sup>5</sup>. Si las revistas son *algo más* que un índice de nombres y una suma de textos, el estudio de un recorrido individual en las páginas de una publicación no puede efectuarse sobre el fondo de un vacío simulado. Rastrear los itinerarios de un nombre singular al interior de una revista requiere efectuar una operación de inscripción; se trata, como en geometría, de inscribir una figura; delinear los contornos de una actuación individual en el marco de un proyecto de mayor alcance. Las revistas proporcionan una circunstancia y un entorno que circunscriben geométricamente los distintos elementos que la componen. Por supuesto, las relaciones que se

---

<sup>3</sup> Beatriz Sarlo, «Intelectuales y revistas: razones de una práctica», *América. Cahiers du CRICCAL*, n.º 9-10, (1992): 10.

<sup>4</sup> Sobre este punto, Roger Chartier ha insistido en que, “[c]ontra una definición puramente semántica del texto, hay que señalar que las formas producen sentido y que un texto estable en su escritura está investido de una significación y de un estatuto inéditos cuando cambian los dispositivos del objeto tipográfico que propone su lectura”. Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 1992), 51.

<sup>5</sup> Ver, por caso, el intento de sistematizar la reflexión en torno a las nociones de director y colaborador en Annick Louis, «Las revistas literarias como objeto de estudio», en *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, ed. por Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka (Aachen: Shaker Verlag, 2014), 31-57. Por su parte, Anna Boschetti ha estudiado la posición singular de Sartre en *Les Temps Modernes*, atendiendo, entre otros aspectos, a las relaciones que se traman entre los integrantes del comité de redacción y los colaboradores. Ver Anna Boschetti, *Sartre y Les Temps Modernes* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1990).

traman entre los nombres propios y una publicación son diversas. En este trabajo, se focalizará en las operaciones de inscripción del nombre del director en las páginas de la revista que dirige, subrayando algunos mecanismos singulares para la construcción simultánea de la legitimidad pública tanto del director como de la revista.

“Más fácilmente que a través del libro, la publicación en una revista permite a un principiante dar sus primeros pasos [...]”<sup>6</sup>. A inicios del siglo XX latinoamericano, junto con los periódicos, las revistas ofrecían una plataforma de consagración potencial a quienes intentaban abrirse camino en el espacio público; exhibían nombres conspicuos, al tiempo que brindaban la posibilidad de catalizar un nombre nuevo, poner a rodar una firma ignota. En la zona de contacto entre el nombre propio y el agrupamiento colectivo, Ignacio Barbeito ha señalado que, “[a] menudo, las revistas han sido no sólo el instrumento de un grupo intelectual para intervenir e incidir en la cultura, sino también el medio por el que un escritor o un académico se convirtieron en intelectuales. Así, la revista se convierte en matriz de producción de la condición de intelectual”<sup>7</sup>. En tanto permiten que una firma singular sea puesta a la vista, las revistas pueden ser consideradas como instrumentos para catalizar un nombre propio y forjar una imagen pública. Como observa Sylvia Saíta, “[f]ue en las revistas culturales y en las publicaciones periódicas donde escritores, poetas y ensayistas supieron

---

<sup>6</sup> Jacqueline Pluet-Despatin, «Une contribution à l'histoire des intellectuels : les revues», *Les Cahiers de L'IHTP*, n.º 20, (1992): 134. En francés en el original. Traducción propia.

<sup>7</sup> Ignacio Barbeito, «Revistas e intelectuales: de la revista político cultural a la diseminación digital», en *Revistas y redes intelectuales. Ejercicios de lectura. Revista de Historia de América*, n.º 157 (2019): 249.

construir una imagen pública de sí mismos, dieron a conocer sus propias literaturas y ensayaron diferentes modos de intervenir en el debate público, en el marco de proyectos que fueron colectivos”<sup>8</sup>.

Proponer una vía de acceso a una revista implica dar cuenta de un recorrido posible por sus páginas que permite iluminar, en el mejor de los casos, un aspecto específico de una publicación sin agotar otras entradas al objeto. Celina Manzoni ha señalado agudamente que, al momento de estudiar una revista, “[I]la seducción de la variedad acumulada es tan intensa que el investigador se siente tentado a una ambición totalizadora. Si ella triunfa, deviene la parálisis, o, a lo sumo, el descriptivismo [...]”<sup>9</sup>. Para conjurar la *seducción de la variedad*, el objetivo de este trabajo se limita al análisis de las principales estrategias de autofiguración<sup>10</sup> y autorrepresentación desplegadas en los artículos publicados bajo la firma del Emir Emín Arslán (1868-1943) en el semanario *La Nota* (Buenos Aires, 1915-1921), fundado por él en agosto de 1915 y publicado bajo su dirección hasta noviembre de 1920. Se postula como hipótesis que *La Nota* fue el principal medio para la construcción de la imagen pública

---

<sup>8</sup> Sylvia Saíta, «El periódico *Martín Fierro* como campo gravitacional», *Orbis Tertius*, vol. 24, n.º 30, (2020): 1, doi: 10.24215/18517811e129.

<sup>9</sup> Celina Manzoni, «Las revistas como “obra en movimiento”. Tramas en las revistas americanas de vanguardia», en *Redes intelectuales y redes textuales: formas y prácticas de la sociabilidad letrada*, coord. por Liliana Weinberg (Ciudad de México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México, 2021), 115.

<sup>10</sup> José Amícola define la autofiguración como “aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse”. José Amícola, *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2007), 14.

de Arslán y la plataforma desde la cual procuró posicionarse como el mejor intérprete de Oriente en el Río de la Plata. Para ello, el Emir exhibió fragmentos de su propia autobiografía exótica y este exhibicionismo fue, simultáneamente, una de las principales estrategias de diferenciación del semanario de sus competidores comerciales al interior del campo revisteril<sup>11</sup> de inicios del siglo XX. Por lo tanto, la identidad y la impronta del semanario y de su director permanecieron en una relación de solidaridad e implicación mutua. Dicho de otro modo, las operaciones de colocación de los nombres propios de Arslán y de *La Nota* en la esfera pública se solaparon y, proponemos, esto ocurrió de forma deliberada, lo que incita a pensar en la conformación simultánea de las imágenes públicas de la revista y de su director.

El recorrido propuesto se mueve del fragmento al panorama. En primer lugar, se efectúa una breve presentación del Emir Emín Arslán y de los perfiles de sí mismo que construyó en la revista porteña. Luego, se ofrece un acercamiento interpretativo a los despliegues exhibitorios y a las imágenes autobiográficas que Arslán diseminó en el semanario, a fin de delinear los principales tópicos autorreferenciales y los elementos con los que construyó una especie de autobiografía dispersa y por entregas, cuyas características singulares operaron como legitimadoras de los posicionamientos políticos e ideológicos con los que Arslán buscó intervenir en el presente. La sección que lleva por subtítulo “El Emir, dragomán” se concentra en algunos gestos recurrentes de la escritura de Arslán que perfilaron la posición del

---

<sup>11</sup> Tarcus, *Las revistas culturales latinoamericanas...*, 23.

intérprete de los asuntos de Oriente –y también del convulsionado escenario europeo durante los años de la Gran Guerra– en la capital argentina. Estas secciones ofrecen un análisis de una suerte de álbum de recortes extraídos del semanario y “colecciónados por el solo hecho de hacer mención de un mismo nombre”<sup>12</sup>. Por último, se busca mostrar los puntos de contacto entre la autoimagen elaborada por Arslán en el semanario y los grandes bulevares semánticos de *La Nota*, a partir de la inscripción del perfil del director en el panorama general de la publicación. La sección pretende iluminar, desde un mirador más amplio, los usos de la vida propia en tanto elementos argumentales y justificatorios de los posicionamientos en materia de política internacional y cultura oriental promovidos por el semanario.

### Hacia la vida exótica

Mi vida ha sido un caleidoscopio. Diversas cosas y acontecimientos vi en Oriente y Occidente. Cambié a menudo de medio. Durante veinte años mi existencia rodó desde las arboledas verdegueantes de Damasco y las nevadas cimas del monte Líbano, mi pobre país

---

<sup>12</sup> Antonia Viu, «Entrelazamientos semiótico-materiales en portadas de revistas magazine: *Caras y Caretas y Sucesos* a principios del siglo XX», en *Exposiciones en el tiempo. Revistas latinoamericanas del siglo XX*, comp. por Verónica Delgado y Geraldine Rogers (Buenos Aires: Katatay, 2021), 39. En el capítulo referido, Viu propone tres sentidos en los que el concepto de montaje permite pensar las arquitecturas de los magazines *Caras y Caretas y Sucesos*. La imagen de montaje que sugiere a partir de la evocación de los álbumes de recortes de principios de siglo XX, cuyos “fragmentos se ensamblan bajo un eje común sin que exista un orden predeterminado: todo lo aparecido en los diarios sobre una figura pública, por ejemplo” es estimulante y metodológicamente extensible al análisis de las autoimágenes de Arslán diseminadas en *La Nota*.

natal, que perece hoy bajo la bota turco-alemana [...]. He costeado las riberas del misterioso Nilo, contemplado la Esfinge y las Pirámides. Durante quince años anduve por Europa como un judío errante, yendo de pueblo en pueblo, de capital en capital. Luego regresé a las orillas encantadoras del Bósforo, a tiempo para ver el destronamiento del tirano, la aurora de un nuevo régimen, entremezclado en una contrarrevolución, la que terminó con el espectáculo de cincuenta ahorcados, vestidos de pierrots, a los cuales el viento balanceaba, pendientes de sus cuerdas finas y peladas<sup>13</sup>.

La autobiografía parece ser un género libresco, pero nada impide que las revistas pueden soportarla o, al menos, exhibir trazas o episodios de una vida. Las publicaciones periódicas, en tanto dispositivos de exposición y vidrieras de nombres propios,<sup>14</sup> permiten leer trayectorias individuales más o menos evanescentes justo en el punto de intersección entre la firma singular y el agrupamiento colectivo. En su estudio sobre las revistas de vanguardia latinoamericanas, Fernanda Beigel reservó un lugar destacado a la trayectoria del director de un emprendimiento revisteril, “en tanto encarna el proyecto y por lo general ocupa un lugar social importante, como

---

<sup>13</sup> Emir Emin Arslán, «Mi primer viaje al interior. De mis “Recuerdos de la Argentina”», *La Nota*, n.º 181, 24 de enero de 1919, 76.

<sup>14</sup> Geraldine Rogers, «Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición», en *Revistas, archivos y exposición. Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, coord. por Verónica Delgado y Geraldine Rogers (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019), 11-27.

portavoz del grupo y agente cultural”<sup>15</sup>. Fue justamente ese espacio social de relevancia –alejado de las señas propias de la vanguardia que estudia Beigel– el que el Emir Emín Arslán buscó construir para sí en las páginas del semanario *La Nota*<sup>16</sup>.

Durante el siglo XX, las revistas permitieron poner en un plano de visibilidad no solo a escritores noveles, sino también a extranjeros más avezados que acababan de arribar a una ciudad nueva y pretendían insertarse en su medio cultural. El Emir Emín Arslán<sup>17</sup> desembarcó del vapor *Chili* en Buenos Aires, en octubre de 1910, para desempeñarse como cónsul general del Imperio otomano<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Fernanda Beigel, «Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana», *Utopía y praxis latinoamericana* 8, n.º 20 (2003): 113.

<sup>16</sup> Para un panorama del semanario *La Nota*, ver Verónica Delgado, Introducción a *Revista La Nota (antología 1915-1917)*, ed. por Verónica Delgado (La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2010), 4-14 y Claudia De Moreno, «Liberalismo y nacionalismo en clave de eclecticismo editorial. La Primera Guerra Mundial en la revista *La Nota*», *Épocas. Revista de Historia*, n.º 15 (2017): 65-88.

<sup>17</sup> Para una aproximación a la biografía de Arslán, ver Pablo Tornielli, «Hombre de tres mundos. Para una biografía política e intelectual del emir Emín Arslán», *Dirāsāt Hispānīcas. Revista tunecina de Estudios Hispánicos*, n.º 2 (2015): 157-181. Stacy D. Fahrenthold también refiere episodios de la vida política y diplomática de Arslán en el marco de su estudio sobre la diáspora sirio-libanesa. Ver Stacy D. Fahrenthold, *Between the Ottomans and the Entente. The First World War in the Syrian and Lebanese Diaspora, 1908-1925* (Nueva York: Oxford University Press, 2019). Para una revisión de los tópicos orientales y orientalistas presentes en los libros de Arslán publicados en Argentina, ver Axel Gasquet, *El llamado de Oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)* (Buenos Aires: Eudeba, 2015), 287-317 y Christina Civantos, *Between Argentines and Arabs: Argentine orientalism, Arab immigrants, and the Writing of Identity* (New York: State University of New York Press, 2005), 115-130 y 166-173.

<sup>18</sup> El 5 de noviembre de 1910, *Caras y Caretas* publicó un artículo ilustrado con fotografías que daba cuenta del recibimiento del Emir Emín Arslán en Buenos Aires y reseñaba el programa del nuevo cónsul otomano: “El sábado desembarcó en Buenos Aires, teniendo una grandiosa recepción, el primer cónsul general turco en la Argentina, emir Amín Arslán, ex director de ‘La Jeune Turquie’, de París. El emir Arslán, hombre inteligente y progresista, viene con un simpático proyecto, cuya ejecución es á la vez conveniente para el país y para

Su condición de políglota, cosmopolita y excéntrico le permitieron una rápida inserción en los círculos de las élites intelectuales porteñas. Desde su arribo a Buenos Aires, el Emir cultivó relaciones de amistad con Joaquín V. González, Leopoldo Lugones, Alberto Gerchunoff, Emilio Becher, Ricardo Rojas, Julio A. Roca, Atilio Chiappori, entre otras personalidades visibles del mundo político e intelectual local. Sumadas a sus relaciones con escritores y publicistas europeos, estrechadas durante los quince años que pasó en el Viejo Continente, estos vínculos locales pronto se transformaron en garantía de colaboraciones para la empresa periodística que fundó a mediados de 1915.

La vida de Arslán fue intensa, a caballo entre Oriente, Europa y América. Nacido en 1868 en Choueifat, Monte Líbano, y perteneciente al prominente clan druso de los Arslán, se formó en la Universidad de Saint-Joseph, fundada por los jesuitas de Beirut, e ingresó tempranamente a la burocracia del Imperio. Sus desavenencias con el régimen del sultán Abdul Hamid II lo obligaron a pasar a Europa en 1894, donde desplegó una intensa labor publicística en favor de los Jóvenes Turcos, reclamó la restitución de la constitución y la ejecución de reformas liberales y modernizadoras en los dominios otomanos<sup>19</sup>. En París, fundó y dirigió, junto a Salim Sarkis,

---

sus connacionales. Tratará de encauzar hacia la agricultura las actividades de éstos, y ello será el fundamento de toda su acción". «Las relaciones con la Sublime Puerta», *Caras y Caretas*, n.º 631, 5 de noviembre de 1910.

<sup>19</sup> Su actuación en las filas del movimiento de los jóvenes reformistas exiliados en Europa se reseña en Hasan Kayali, *Arabs and Young Turks. Ottomanism, Arabism, and Islamism in the Ottoman Empire, 1908-1918* (Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1997), 38-51 y en M. Şükrü Hanioğlu, *The Young Turks in Opposition* (Nueva York: Oxford University Press).

la publicación *El descorrimiento del velo*, editada en árabe, y posteriormente dirigió, junto a Halid Ganem, el periódico *La joven Turquía*, publicado en francés y en árabe. Asimismo, colaboró como articulista en *Le Temps*, *La Revue Blanche*, la revista egipcia *Al Hilal*, el periódico sirio *Lissan ul-Hal* y, durante sus primeros años de exilio parisino, escribió diariamente el editorial del periódico *Al Mokattam*, que aparecía en El Cairo y que, según el propio Arslán, “era el órgano más importante entonces de la prensa árabe en el mundo”<sup>20</sup>.

En 1897, luego de la tregua entre los agitadores exiliados y el sultán Hamid, Arslán ingresó al servicio exterior del Imperio, designado cónsul en Burdeos y prontamente transferido con el mismo cargo a Bruselas<sup>21</sup>. Con el triunfo de la revolución de los Jóvenes Turcos (1908), Arslán fue nombrado gobernador de Jerusalén en 1910, cargo que no desempeñó, ya que veinticuatro horas después de su designación fue destinado a París como cónsul general, puesto que desempeñó unas pocas semanas para viajar a Buenos Aires, a fin de ejercer el cargo de primer y único

---

<sup>20</sup> Emir Emín Arslán, «El sultán Abdul-Hamid. Recuerdos e impresiones», *La Nota*, n.º 133, 23 de febrero de 1918, 2755.

<sup>21</sup> Ver Pablo Tornielli, «El Emir Emín Arslán durante la tregua con el sultán», acceso el 1 de agosto de 2024, disponible en <https://miniurl.cl/akyvvn>. El propio Arslán narró la interrupción temporal de las hostilidades entre los jóvenes turcos y el sultán, apuntando que entre las condiciones de la tregua se estableció su ingreso a la diplomacia: “La amnistía general fué entonces acordada y se me nombró cónsul general en Burdeos. [...] Como en Burdeos yo no resultaba de ninguna utilidad al partido, gestioné mi traslado a Bruselas, manifestándome dispuesto a dimitir si no me lo acordaban. Dentro de las 24 horas lo obtuve y allí me encontré en el centro de las principales capitales de Europa, entre París y Londres, Berlín y Berna, lo que constituía un excelente campo de operaciones”. Ver Arslán, «El sultán Abdul-Hamid...», 2751-2757 y «La elección presidencial en Francia. Mustafá Kemal y el movimiento nacionalista en Turquía», *La Nota*, n.º 267, 24 de septiembre de 1920, 2237-2240.

cónsul otomano en la capital rioplatense<sup>22</sup>. En sus últimos años europeos, así como en los primeros cinco años argentinos, Arslán repartió sus horas entre la actividad política, consular y periodística. En Buenos Aires, el Emir colaboró en los periódicos locales *La Nación*, *La Razón* y *El Mundo* y en las revistas *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Fray Mocho*, *Plus Ultra*, *Nosotros*, *El Suplemento*, *Revista Argentina de Ciencias Políticas*, entre otras. Aquí también insistió en expresar a través de la prensa sus discrepancias políticas, esta vez con el gobierno de los Jóvenes Turcos. Luego del estallido de la Gran Guerra, publicó en *La Nación* una serie de columnas abiertamente aliadófilas y con agudas críticas a la política turca que arrastró al Imperio a la contienda. Los recortes llegaron a la Sublime Puerta y, según Arslán, ese ejercicio del periodismo crítico –reñido con la función diplomática– le valió su escandalosa remoción del consulado<sup>23</sup>, el pleito judicial con las

---

<sup>22</sup> Para un estudio sobre el establecimiento de las relaciones bilaterales entre Buenos Aires y Constantinopla, ver Oğuzhan Yener, «El establecimiento del Consulado General del Imperio Otomano en Buenos Aires y el papel de la emigración, según los archivos otomanos, 1870-1910», *The Latin Americanist* 66, n.º 1 (2022): 121-140 y Fatma Öznur Seçkin, «La emigración desde el Imperio Otomano hacia Argentina y el inicio de las relaciones bilaterales diplomáticas entre ambos países», en *Relaciones entre el Imperio Otomano y América Latina a lo largo del siglo XIX*, ed. por Fatma Öznur Seçkin (Ankara: Ankara Üniversitesi, 2019), 1-32. Para un análisis de la actuación de Arslán al frente del consulado otomano en Buenos Aires, ver Ignacio Klich, «Argentine-Ottoman Relations and Their Impact on Immigrants from the Middle East: A History of Unfulfilled Expectations, 1910-1915», *The Americas* 50, n.º 2 (1993): 177-205.

<sup>23</sup> Arslán reseñó la controversia suscitada con el Gran Visir Said Halim con motivo de la publicación de sus artículos en el periódico *La Nación*. Ver, Emir Emín Arslán, «Recapitulaciones», *La Nota*, n.º 179, 10 de enero de 1919, 27-32. En el mismo artículo se transcriben pasajes del memorándum de renuncia al consulado, enviado a la Sublime Puerta y publicado en *La Nación* el 5 de junio de 1915.

autoridades consulares alemanas y<sup>24</sup>, finalmente, una condena a muerte en ausencia por parte de las autoridades turcas. Simultáneamente a su desplazamiento del consulado, en agosto de 1915, Arslán funda el semanario *La Nota* y desde entonces dedica su tiempo completo a la actividad periodística<sup>25</sup>.

En la primera década del siglo pasado, fundar una revista era una forma efectiva y una apuesta alta para perfilar un nombre propio en el espacio público. El semanario *La Nota*

---

<sup>24</sup> El asunto de su remoción del consulado y el pleito con las autoridades consulares alemanas en la Suprema Corte de Justicia argentina se reseña en «Relaciones Turco-Argentinas», *La Nota*, n.º 1, 14 de agosto de 1915, 3; «El asunto del Consulado Otomano ante la Suprema Corte. La demanda del cónsul alemán. Contestación del Emir Emín Arslán», *La Nota*, n.º 9, 9 de octubre de 1915, 163-165; «El fallo de la Corte Suprema», *La Nota*, n.º 11, 23 de octubre de 1915, 216 y en «El Emir Emin Arslán solicita del cónsul alemán la devolución de los archivos del consulado turco», *La Nota*, n.º 171, 15 de noviembre de 1918, 3694-3695.

<sup>25</sup> Arslán dejó mucha tinta repartida en tres continentes; libros y revistas, cartas, informes, novelas y artículos periodísticos escritos en árabe, en francés, en español. La mayor parte de sus escritos permanecen dispersos en diarios y revistas de los ex dominios del Imperio otomano, Europa y América, por lo que la reconstrucción de su biografía intelectual –que excede el alcance de este trabajo– es una empresa ardua, que requiere las competencias del políglota y el temple del explorador de archivos, fundamentalmente hemerográficos. En Buenos Aires, además del semanario *La Nota*, Arslán fundó las revistas *El lápiz azul* (1925-1926) y la publicación en árabe *Al-Istiklal* (1926-1943). Sus libros de juventud, aparecidos en árabe, incluyen una *Historia de Napoleón I* (1892), la novela *Los secretos de los palacios* (1897, traducida al español en 2023 por Pablo Tornielli) y el tratado de derecho internacional *Derechos de las naciones y convenios entre los estados* (1900). En Buenos Aires, publicó en español un ensayo explicativo de costumbres orientales, *La verdad sobre el harem* (1916), la novela *Final de un idilio* (1917) y compiló sus *Recuerdos de Oriente* (c1918), aparecidos previamente en *La Nota*. Además, publicó *La revolución siria contra el mandato francés* (1926), *Misterios de Oriente* (1932), *La verdadera historia de las desencantadas* (1935) y *Los árabes. Reseña histórico-literaria y leyendas* (1941). En la capital porteña también se imprimieron sus *Memorias*, en árabe. Por otra parte, en sus libros se mencionan las siguientes obras teatrales inéditas que permanecen inhacables: *El libertador* (la vida de San Martín en un prólogo y cuatro actos), *La sultana* (drama en un prólogo y tres actos), *El amor en la diplomacia*, *Estaba escrito*, *El loco cuerdo* (comedia satírica).

fue muchas cosas a un tiempo, entre ellas, una plataforma para la construcción y exhibición del nombre exótico de su director, una tribuna de promoción de la causa de Francia y los aliados durante los años de la Gran Guerra y un espacio privilegiado para la circulación de noticias e historias del Oriente Próximo. Como veremos, estas entradas a la publicación resultan indisociables de las obsesiones e insistencias de su director y principal animador.

Como ha señalado Pierre Bourdieu, “[h]ay pocas obras que no contengan indicaciones sobre las representaciones que el autor se hace de su empresa, sobre los conceptos en los cuales imaginó su originalidad y su novedad, es decir, lo que lo distinguía, a sus propios ojos, de sus contemporáneos y sus predecesores”<sup>26</sup>. En su rol de columnista semanal, Arslán diseminó sus recuerdos, memorias y fragmentos autobiográficos en las páginas de *La Nota*; en la revista buscó perfilar su lugar en una sociedad nueva, hacerse un nombre público, y para ello balizó sus textos con signos orientados a construir una autofiguración singular en el espacio público: la del mejor intérprete de los asuntos de Oriente en el Río de la Plata.

La primera marca de diferenciación en el campo intelectual porteño de inicios del siglo XX radicó en su firma. El que escribe, el que da a leer es, siempre, un emir. Durante toda su vida porteña sostuvo en la escritura el título de príncipe oriental. Conservar el título, firmar con él, constituyó una operación de distinción y diferenciación

---

<sup>26</sup> Pierre Bourdieu, «Campo intelectual y proyecto creador», en *Problemas del estructuralismo*, por Marc Barbut, Pierre Bourdieu, Maurice Godelier, Algirdas J. Greimas, Pierre Macherey y Jean Pouillon (Ciudad de México: Siglo XXI, 1967), 148.

en, al menos, dos planos: en primer lugar, respecto de la totalidad del lote de escritores e intelectuales argentinos, americanos y europeos –ninguno de los cuales podía reclamar para sí el título de príncipe oriental– y, en segundo lugar, instaló la marca de una singularidad distinguida al interior de una comunidad inmigratoria intensamente estigmatizada<sup>27</sup>. En *La Nota*, Arslán exhibió su linaje y prosapia oriental; el título de emir apareció escrito invariablemente en la firma, acompañando al nombre propio. Arslán evocó en la revista las ruinas de su “vieja casa, especie de castillo fortificado, construido en tiempo de las cruzadas”<sup>28</sup> y, rememorando un instante de peligro, repasó el despojo de sus heredades: “De toda nuestra gran fortuna ancestral, que data de la conquista musulmana, de nuestras posesiones que se extendían

<sup>27</sup> Ver Klich, «Argentine-Ottoman Relations and Their Impact on Immigrants from the Middle East: A History of Unfulfilled Expectations, 1910-1915» y Abdeluahed Akmir, *Los árabes en la Argentina* (Rosario: UNR Editora, 2011).

<sup>28</sup> Ver los artículos firmados por Arslán: «De cómo preparó Bismarck la guerra del 70. Falsificación del telegrama Ems. El texto original y el texto apócrifo», *La Nota*, n.º 1, 2 y 3, 14, 21 y 28 de agosto de 1915, 22-24, 43-46 y 64-65; «Diplomacia», *La Nota*, n.º 4, 4 de septiembre de 1915, 72-73; «Queja singular», *La Nota*, n.º 5, 11 de septiembre de 1915, 98-99; «La mujer y la diplomacia», *La Nota*, n.º 7, 25 de septiembre de 1915, 128-129; «Las profecías de la guerra», *La Nota*, n.º 23, 15 de enero de 1916, 449-451; «La situación mundial», *La Nota*, n.º 38, 29 de abril de 1916, 743-744; «La actuación de la diplomacia en la presente guerra», *La Nota*, n.º 54, 19 de agosto de 1916, 1065-1067; «Historia diplomática de la Europa balcánica», *La Nota*, n.º 58, 59, 60, 61, 62 y 63, 16, 23 y 30 de septiembre de 1916, 7, 14 y 21 de octubre de 1916; «La nota de la Argentina a Alemania», *La Nota*, n.º 80, 17 de febrero de 1917, 1582-1584; «El saludo a la bandera», *La Nota*, n.º 97, 16 de junio de 1917, 1921-1922; «La solución del conflicto argentino-germánico», *La Nota*, n.º 110, 15 de septiembre de 1917, 2202-2204; «Alemania y la República Argentina», *La Nota*, n.º 111, 22 de septiembre de 1917, 2224-2227; «Los telegramas del conde Luxburg», *La Nota*, n.º 125, 29 de diciembre de 1917, 2558-2560; «Revelaciones diplomáticas», *La Nota*, n.º 127, 12 de enero de 1918, 2607-2609; «El amor y la diplomacia», *La Nota*, n.º 145, 146, 147 y 148, 18 y 25 de mayo de 1918, 1 y 8 de junio de 1918; «La Argentina y sus representantes en el extranjero», *La Nota*, n.º 271, 22 de octubre de 1920, 2333-2334.

desde la ciudad antigua de Tiro hasta Beyrouth, solo me restaba parte de un vasto bosque de olivos que plantaron los romanos y que lleva el nombre de Sahrat el Chouifat”<sup>29</sup>.

Al interior de la revista, el nombre distinguido de Arslán permaneció asociado a imágenes complementarias a la del oriental noble: el político revolucionario y liberal, el diplomático avezado al servicio de la Sublime Puerta, el cosmopolita, el periodista, el publicista, el traductor de Oriente. Cada uno de estos perfiles tuvo sus declinaciones, sus inflexiones, sus desvíos: el príncipe que profesa el credo musulmán en la capital porteña, el diplomático caído en desgracia y condenado a muerte *in absentia*, el otomano europeizado de educación políglota obligado a la nacionalidad argentina, el político mártir de las ideas liberales, detractor del sultán Abdul Hamid II y de sus ex-amigos los Jóvenes Turcos, el periodista atento al desarrollo de la Gran Guerra, el publicista de la causa de los aliados y fervoroso opositor de Alemania. Cada una de estas posiciones justificó intervenciones escriturarias: como diplomático, analizó la historia y los entreveros de las cancillerías en el contexto de la Primera Guerra Mundial<sup>30</sup>; como príncipe oriental, cultivó el género de las curiosidades y la literatura de tema de árabe, con sus mendigos, sultanes y princesas Ver los “Cuentos de Oriente” y los “Cuentos árabes” suscriptos por Arslán: «El más generoso de los árabes», *La Nota*, n.º 8, 2 de octubre de 1915, 151; «Fidelidad», *La Nota*, n.º 15, 20 de noviembre de 1915, 286-287; «El kalifa Al-Mamoum y los búhos», *La Nota*, n.º 16, 27 de noviembre de 1915, 310; «El peregrino y el depósito» y «La generosidad de Maan», *La Nota*, n.º 19, 18 de diciembre de 1915, 369; «Una frase sublime de Omar», «Los dos ladrones y el asno» y «El ladrón de gallinas»,

---

<sup>29</sup> Emir Emín Arslán, «Turquía trágica. La contrarrevolución del 13 de abril», *La Nota*, n.º 36, 15 de abril de 1916, 701.

<sup>30</sup>

*La Nota*, n.º 21, 1 de enero de 1916, 412.<sup>31</sup>; como publicista liberal, no cesó de enaltecer la cruzada civilizatoria emprendida por Francia, al tiempo que fustigó la actuación de Alemania y de los Jóvenes Turcos al frente del Imperio; como árabe europeizado en la capital porteña, elaboró series comparativas entre geografías discontinuas (Constantinopla-París-Buenos Aires); como traductor de Oriente, disoció la política oficial otomana de sus tradiciones culturales, particularmente árabes, puso singular atención al desarrollo de la guerra en el frente del Oriente Próximo y los balcanes y buscó acercar a los lectores argentinos episodios históricos y coyunturales desarrollados en geografías culturalmente distantes<sup>32</sup>;

---

<sup>31</sup> Ver los "Cuentos de Oriente" y los "Cuentos árabes" suscriptos por Arslán: «El más generoso de los árabes», *La Nota*, n.º 8, 2 de octubre de 1915, 151; «Fidelidad», *La Nota*, n.º 15, 20 de noviembre de 1915, 286-287; «El kalifa Al-Mamoum y los búhos», *La Nota*, n.º 16, 27 de noviembre de 1915, 310; «El peregrino y el depósito» y «La generosidad de Maan», *La Nota*, n.º 19, 18 de diciembre de 1915, 369; «Una frase sublime de Omar», «Los dos ladrones y el asno» y «El ladrón de gallinas», *La Nota*, n.º 21, 1 de enero de 1916, 412.

<sup>32</sup> Los siguientes son algunos artículos de Arslán orientados en esa dirección: «La guerra entre Italia y Turquía», *La Nota*, n.º 3, 28 de agosto de 1915, 55; «Las masacres de cristianos», *La Nota*, n.º 8, 2 de octubre de 1915, 143-144; «El enredo balcánico», *La Nota*, n.º 9, 9 de octubre de 1915, 165-166; «La intervención de Bulgaria», *La Nota*, n.º 10, 16 de octubre de 1915, 183-185; «Constantinopla trágica», *La Nota*, n.º 12, 30 de octubre de 1915, 222-223; «Grecia y los estados balcánicos», *La Nota*, n.º 14, 13 de noviembre de 1915, 262-264; «El rey Fernando de Bulgaria. Recuerdo de su corte», *La Nota*, n.º 18, 11 de diciembre de 1915, 347-348; «Serbia», *La Nota*, n.º 20, 25 de diciembre de 1915, 382; «La caída de Erzerum», *La Nota*, n.º 29, 26 de febrero de 1916, 562-563; «El mariscal von der Goltz bajá. Su actuación en Turquía», *La Nota*, n.º 39, 6 de mayo de 1916, 761-763; «Rumania y los países balcánicos», *La Nota*, n.º 57, 9 de septiembre de 1916, 1127-1128; «Kut-el-Amara - La caída de Bagdad», *La Nota*, n.º 84, 17 de marzo de 1917, 1660-1662; «La abdicación del rey de Grecia», *La Nota*, n.º 98, 23 de junio de 1917, 1943-1945; «Las matanzas de cristianos», *La Nota*, n.º 99, 30 de junio de 1917, 1961-1963; «Grecia», *La Nota*, n.º 100, 7 de julio de 1917, 1981-1982; «Jerusalén», *La Nota*, n.º 123, 15 de diciembre de 1917, 2507-2509; «La conquista de la Palestina», *La Nota*, n.º 165, 4 de octubre de 1918, 3539-3542; «La rendición de Bulgaria y de Turquía», *La Nota*, n.º 165, 4 de octubre de 1918, 3542-3544 ; «La rendición de Turquía», *La*

como cosmopolita, urdió su propia trama biográfica entre tres continentes.

Todos estos perfiles analíticamente diseccionados, pero superpuestos en la escritura, delinearon los contornos de una vida exótica y singular en el contexto rioplatense de inicios del siglo XX. En la revista que fundó, el exotismo de una vida caleidoscópica se elaboró con el recurso privilegiado de la exhibición de recuerdos, memorias y fragmentos autobiográficos diseminados al interior de buena parte de su producción semanal. La construcción de su autoimagen no se sostuvo con la retórica de la erudición, propia de quien afirma saber las cosas por los libros, sino con la ostentación de la experiencia, propia de la primera persona protagónica o testigo de los más diversos acontecimientos ocurridos aquí, allá y más allá. A

---

Nota, n.º 170, 8 de noviembre de 1918, 3661-3663; «¿Y los turcos?!», *La Nota*, n.º 174, 6 de diciembre de 1918, 3757-3760; «La matanza de cristianos en Armenia», *La Nota*, n.º 175, 13 de diciembre de 1918, 3779-3783; «Francia y Siria», *La Nota*, n.º 178, 3 de enero de 1919, 3-5; «Ismael Kemal Bey», *La Nota*, n.º 184, 14 de febrero de 1919, 145-149; «Finis Turquía», *La Nota*, n.º 198, 23 de mayo de 1919, 582-584; «Turquía y la paz», *La Nota*, n.º 202, 27 de junio de 1919, 678-680; «Turquía trágica. Página de historia dedicada al señor Enver...», *La Nota*, n.º 207, 1 de agosto de 1919, 800-802; «Carta a... Enver Pachá», *La Nota*, n.º 214, 19 de septiembre de 1919, 969; «Cosas de Oriente», *La Nota*, n.º 216, 3 de octubre de 1919, 1013-1015; «Crónica de la semana», *La Nota*, n.º 239, 12 de marzo de 1920, 1565-1567; «Crónica de la semana», *La Nota*, n.º 244, 16 de abril de 1920, 1685-1686; «¿Cuál es la situación actual de Turquía?», *La Nota*, n.º 245, 23 de abril de 1920, 1711-1712; «El Emir Faysal y el Reino de Siria», *La Nota*, n.º 251, 4 de junio de 1920, 1853-1855; «Esser Pachá - Recuerdos», *La Nota*, n.º 253, 18 de junio de 1920, 1901-1902; «Crónica de la semana. Cosas de Oriente...», *La Nota*, n.º 256, 9 de julio de 1920, 1973-1974; «Turquía en capilla», *La Nota*, n.º 257, 16 de julio de 1920, 1997-1998; «Los nacionalistas turcos oponen una resistencia inútil a la paz», *La Nota*, n.º 259, 30 de julio de 1920, 2045-2046; «Napoleón y sus émulos», *La Nota*, n.º 260, 6 de agosto de 1920, 2069-2070; «El bolcheviquismo en Turquía», *La Nota*, n.º 263, 27 de agosto de 1920, 2141-2143; «Crónica de la semana», *La Nota*, n.º 267, 24 de septiembre de 1920, 2237-2240; «La ingratitud de un pueblo», *La Nota*, n.º 276, 26 de noviembre de 1920, 2454-2455.

continuación, revisaremos los principales procedimientos de inscripción de la vida propia en las páginas del semanario, así como algunas escenas autobiográficas fundamentales para la construcción de su singular posición de mediador cultural e intérprete de Oriente en el Río de la Plata.

### **La vida por entregas. Imágenes semanales del Emir**

En ocasión de conocer su condena a muerte –episodio narrado o evocado incontables veces en *La Nota*–, Arslán escribió una síntesis apretada de motivos biográficos que vuelven, se despliegan y se reformulan profusamente en sus artículos:

Sin tampoco saber por qué, todos los recuerdos de mi vida volvieron a mi memoria, apiñados, tumultuosos: mi infancia, las peripecias de mi juventud, las aventuras de la persecución que sufrió durante quince años, escapando del sultán Abd-Hul-Hamid; mi primera llegada a París, las impresiones extrañas que recibí en esa vasta capital, que era otro mundo, algo absolutamente diverso de mis regiones natales, donde mi familia gobernaba una apacible población oriental, y donde yo ensayé después inculcar algunas costumbres y algunas ideas de la Europa moderna; después, me vi sobre el barco que me llevó para siempre lejos de esas regiones, huyendo una orden de arresto, huyendo la muerte suspendida sobre mi cabeza por la acusación de participar de las ideas libertadoras. Mi pobre padre

me decía: –“Hijo, tú lo arriesgas todo, tú arriesgas la vida y dejas a tus padres sin tener probabilidad alguna de ganar nada; te vas a un país extranjero para luchar contra un sultán y contra un régimen que dura desde hace 500 años”. Luego, cuando el vapor parte, la visión de mi madre llorando en una ventana de la vieja casa paterna que surgía como una ciudadela sobre una colina<sup>33</sup>.

Teatralizar, hacer las veces de escenógrafo de la propia vida. En *La Nota*, Arslán publicó un buen número de textos agrupados como “Recuerdos de Oriente” y “Recuerdos de la Argentina”; los primeros pasaron al libro, los segundos – que ofrecen la mirada del levantino europeizado sobre el paisaje y las costumbres locales – permanecen desperdigados en las páginas de la revista. Más allá de sus “recuerdos”, el motivo autobiográfico animó buena parte de sus artículos sobre temas históricos o de actualidad y se constituyó en la piedra de toque de los argumentos políticos e ideológicos con los que Arslán buscó intervenir en los debates contemporáneos. En *La Nota*, los biografemas<sup>34</sup> se diseminan aquí y allá, se incrustan dentro de textos que se presentan con títulos informativos sobre asuntos diferentes a los de la propia vida. Vida pública, diplomática, patriótica, revolucionaria, vida oriental, europea, vida de príncipe, literaria, exótica, sobrevida del condenado a muerte: todas estas formas de vida se transformaron en pequeñas escenas autobiográficas taraceadas al interior de textos pretendidamente informativos sobre asuntos históricos o de coyuntura.

---

<sup>33</sup> Emir Emín Arslán, «Reflexiones de un condenado a muerte», *La Nota*, n.º 44, 10 de junio de 1916, 863.

<sup>34</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Madrid: Cátedra, 1997), 15.

La fórmula se repite, incansable: “y si me fuera permitido un recuerdo personal, diría que...”, “permítaseme un pequeño paréntesis...”, “a título de recuerdo oportuno, quiero consignar aquí algunos rápidos recuerdos personales...”, “séame permitido en esta ocasión el recordar una incidencia personal...”, “permítaseme evocar una vez más, aquí, este recuerdo...”, “quiero recordar dos hechos de los cuales he sido testigo ocasional...”, “aprovecho la oportunidad para exhumar en honor de mis lectores una página de mis memorias diplomáticas...”, “quiero traer aquí un recuerdo característico de mi última estancia en Constantinopla...”, “pido se me disculpe una digresión, para contar como fuí nombrado cónsul general del Imperio Otomano en la Argentina”. Lo que la retórica coloca en el lugar del excuso es casi siempre el motivo principal del texto: “No quisiera insistir, porque esta revista es para los lectores y no plataforma para mis cuestiones personales. *Pero* resulta curiosa esta cuestión mía en este sentido:...”<sup>35</sup>. En buena parte de los artículos publicados en *La Nota*, la digresión autobiográfica devora el espacio asignado al análisis de la coyuntura o al tratamiento de episodios históricos. El deslizamiento del comentario de noticias o de acontecimientos históricos hacia la autobiografía es muy evidente en muchos de sus artículos. Por caso, en “La muerte del sultán de Turquía”, Arslán escribe: “La muerte de Mohamed V, emperador de los otomanos, no ha tenido mayor resonancia en el mundo, ni en Oriente ni en Occidente”. En su artículo, la noticia de la muerte del sultán tampoco se despliega, es apenas la excusa para el ejercicio de la exhibición personal: “A pesar de haber sido su representante como cónsul general, en

---

<sup>35</sup> Arslán, «La intervención de Bulgaria»..., 184. Sin cursivas en el original.

París primero, y luego en la Argentina, yo nunca tuve ocasión de aproximarme ni de conversar con él. Apenas alcancé a verle de lejos en algunas ceremonias, y siempre me causó una penosa impresión. La primera vez que le ví fué cuando...”<sup>36</sup>.

Con la misma persistencia de la primera persona testigo de los asuntos del Oriente otomano y del Occidente europeo, la designación de Aristide Briand al frente del gobierno francés se cuenta con los recuerdos personales del periodista: “Quiero sólo entresacar de mis ‘Recuerdos de Oriente y Occidente’, que estoy escribiendo para nuestros lectores, la página consagrada a M. Briand”. “Conocí a M. Briand cuando él era un simple cronista parlamentario de un diario socialista cuyo nombre no recuerdo. Formaba yo parte, en ese tiempo, del sindicato de la prensa extranjera, y teníamos una tribuna, la más chica, en la cámara de diputados”<sup>37</sup>. Del mismo modo, la noticia del asesinato del príncipe heredero de Turquía da pie al profuso despliegue autobiográfico para señalar su conocimiento de primera mano del asesinado y de los asesinos, sus “ex-amigos”, los Jóvenes Turcos: “A título de recuerdo oportuno, quiero consignar aquí algunos rápidos recuerdos personales sobre el renacimiento del partido joven turco y la revolución”<sup>38</sup>. Las escenas de las conspiraciones de los liberales otomanos en Europa se cierran con una promesa, donde la primera persona vuelve a articular la historia: “En las Memorias que preparo para publicar en LA NOTA

---

<sup>36</sup> Emir Emín Arslán, «La muerte del sultán de Turquía», *La Nota*, n.º 153, 13 de julio de 1918, 3253.

<sup>37</sup> Emir Emín Arslán, «Arístides Briand», *La Nota*, n.º 13, 6 de noviembre de 1915, 243.

<sup>38</sup> Emir Emín Arslán, «El asesinato del príncipe heredero de Turquía», *La Nota*, n.º 27, 12 de febrero de 1916, 522.

referiré todas las peripecias de esta historia de nuestra revolución”<sup>39</sup>. En diez entregas posteriores y bajo el título de “Turquía trágica”, Arslán extiende su conocimiento personal y protagónico de los asuntos políticos de la Turquía contemporánea, al tiempo que despliega su vida como una aventura seductora. El siguiente pasaje condensa el gesto del mediador cultural –del oriental y cosmopolita que se codea con las principales personalidades de Oriente y Occidente– y la actualización del recuerdo en el contexto de la Gran Guerra:

Yo conocía al desdichado príncipe heredero. La última vez que lo ví fue en París, donde me hallé dos veces con él, en el teatro. La primera vez cuando se estrenó “La viuda alegre”. En mi palco había señoras, y una de ellas era una célebre artista de la Comedia francesa. El príncipe durante la noche no cesaba de mirarla con sus anteojos de teatro, y preguntó con mucho interés por ella a mi jefe el embajador.

La otra vez fue para una representación que Antoine quiso dar en honor del príncipe, representando “Antar”, comedia escrita en versos franceses por un compatriota nuestro, Checri Ganem. Toda la colonia otomana asistió, con el fez nacional. Yo había invitado a una hija de M. Clemenceau, Mme. Jacquemaire, que vino con su hijo.

Precisamente, acabo de recibir en estos días un saludo de ella, por una tarjeta postal, en que me anuncia que su hijo pelea como voluntario en el sector de Belfort y ella está como enfermera en una

---

<sup>39</sup> Arslán, «El asesinato del príncipe...», 522. Variaciones sobre el mismo recuerdo se publican en Emir Emín Arslán, «Clemenceau», *La Nota*, n.º 164, 27 de septiembre de 1918, 3518-3520.

ambulancia; en esa región ocurre la terrible batalla que desde hace días llena de horrorosas descripciones los telegramas<sup>40</sup>.

Además de su exhibición como conoedor directo de los asuntos y personalidades de Oriente y Occidente, en las páginas del semanario, Arslán apeló a una autofiguración heroica, colocándose a sí mismo en la posición de refundador y salvador del partido Joven Turco en el exilio. Dirigiéndose a Enver Pachá –y también a los lectores imaginados–, ministro de guerra turco, némesis de Arslán en su escritura y sindicado por él como el mayor responsable de la corrupción de las ideas liberales promovidas por los jóvenes turcos, síntesis del poder despótico y el simultáneo sometimiento a los designios de Alemania, “que desempeña el papel de dictador y de comparsa”<sup>41</sup>, escribió:

Te ha llegado ahora el momento de soportar que te hable un poco de mi persona. Olvidaste que desterrado en Francia desde 1894 hice resucitar en París, de acuerdo con Ahmed-Riza y con Halil-Ganem el partido Joven Turco, muerto después del asesinato de su jefe, Midhal Pacha. En esa época tú eras un chico de colegio.

Más tarde me fué dado salvar a todo el partido – haciendo desaparecer – como en oportunidad te habrás enterado por los diarios – todos los papeles de Damad Mahomud Pacha. Mientras el partido estuvo en el poder, no pedí cosa alguna ni para los míos ni

---

<sup>40</sup> Emir Emín Arslán, «Turquía trágica. El asesinato del príncipe heredero», *La Nota*, n.º 30, 4 de marzo de 1916, 588.

<sup>41</sup> Emir Emín Arslán, «Notas sobre la guerra», *La Nota*, n.º 81, 24 de febrero de 1917, 1602.

tampoco para mí. Soy pues el único entre los jóvenes turcos, que ha dado todo y que a nadie debe nada. Fué al ver vuestra pésima política y las fatales consecuencias políticas de todos vosotros cuando resolví alejarme del país<sup>42</sup>.

Aun cuando la trama de los nombres propios permaneciera opaca para los lectores, la posición de enunciación resulta perfectamente comprensible. El cuadro del mártir de las ideas reformistas y su colocación protagónica en los asuntos de la Turquía contemporánea cristalizan definitivamente en la exhibición de su condena a muerte como prenda sacrificial ofrecida a un público lector que seguía desde Argentina las intrincadas tramas de crímenes, homicidios y persecuciones en la cúspide del poder otomano:

Me acusaban de alta traición. [...]. Y yo he sacrificado mi carrera, mi tranquilidad, por la indignación que me produjo la perdición de Turquía decretada por su sometimiento a los planes del Kaiser, cobardemente consentido por mis antiguos compañeros. Pero si sólo hubiese yo callado, si no hubiese confesado mi sentimiento, habría conservado los “honores” de mi cargo y mis emolumentos, pagados por los alemanes. Yo no dije que Turquía debía ponerse de parte de los aliados, donde habría estado acaso su salvación segura y su porvenir; dije solamente, y lo repetiré hasta el cansancio, y lo repetiría bajo la horca preparada para mí en Stamboul, que Turquía

---

<sup>42</sup> Emir Emín Arslán, «Carta abierta a un condenado a muerte», *La Nota*, n.º 205, 18 de julio de 1919, 752.

hubiese debido conservar su neutralidad a toda costa<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Arslán, «Reflexiones de un condenado...», 863. La autoimagen sacrificial del patriota y mártir liberal se multiplica en las más diversas circunstancias de escritura. Así, comentando la declaración de guerra de Rumanía, escribió: "Ni el amor a mi tranquilidad personal ni el cebo del oro alemán han podido apagar mi patriotismo y por haberlo dicho y clamado bajo todos los techos, mis ex amigos los jóvenes turcos, que han llevado el país al suicidio, me han condenado a la más infamante de las penas, la correspondiente al delito de alta traición". Ver Emir Emín Arslán, «La entrada de Rumanía en la guerra», *La Nota*, n.º 56, 2 de septiembre de 1916, 1100.



La caricatura de Columba.

Fig. 1.- Ilustración de Columba que exhibe a Guillermo II como una Salomé *sui generis*, sosteniendo en la bandeja la cabeza del Emir Arslán. La imagen colocaba la condena a muerte de Arslán en serie directa con la campaña aliadófila desplegada en el semanario.<sup>44</sup>

44 Columba, «Salomé. El sueño de los jóvenes turcos interpretado por el Kaiser», *La Nota*, n.º 44, 10 de junio de 1916, 873.

Ilustración de Columba que exhibe a Guillermo II como una Salomé *sui generis*, sosteniendo en la bandeja la cabeza del Emir Arslán. La imagen colocaba la condena a muerte de Arslán en serie directa con la campaña aliadófila desplegada en el semanario<sup>45</sup>.

Arslán supo aprovechar sus desventuras para convertirse a sí mismo en un personaje interesante y, por extensión, transferir este carácter a la publicación que dirigía. Sus crónicas y comentarios sobre la actualidad otomana están cruzados por un discurso autobiográfico que coloca sus experiencias al borde de la literatura. En “Turquía trágica”, anotó: “se diría que vivo una novela, un drama en que las escenas y acontecimientos se suceden yendo sin cesar de lo triste a lo divertido”;<sup>46</sup> y en el artículo titulado “El casamiento de la hija del Sultán”, escribió: “deseo apartar de mis memorias de oriente la página que sigue, de la cual podría decirse que ha sido arrancada de ‘Las Mil noches y una noche’”<sup>47</sup>. En efecto, en las estrategias de exhibición de la vida propia hay mucho de *Las mil y una noches*: una narrativa literariamente esforzada e incrustada en el gran marco de la coyuntura que impuso el ritmo al semanario. En sintonía, *La Nota* reprodujo, en un contexto publicitario, una buena cantidad de cuentos que conforman la recopilación árabe. Estas publicidades singulares iluminan, en la sintaxis de la publicación, los

---

<sup>45</sup> Columba, «Salomé. El sueño de los jóvenes turcos interpretado por el Kaiser», *La Nota*, n.º 44, 10 de junio de 1916, 873.

<sup>46</sup> Emir Emín Arslán, «Turquía trágica. La contrarrevolución del 13 de abril», *La Nota*, n.º 41, 20 de mayo de 1916, 805.

<sup>47</sup> Emir Emín Arslán, «El casamiento de la hija del Sultán (de mis recuerdos de Oriente)», *La Nota*, n.º 105, 11 de agosto de 1917, 2103.

propios textos firmados por Arslán. Tal vez, *Las mil y una noches* hayan sido aprovechadas como la matriz orientalista de exhibición pública para el único escritor árabe que traficaba en la prensa de Buenos Aires sus memorias y recuerdos de Oriente<sup>48</sup>.

La estrategia de colocar la primera persona protagónica o testigo al frente de sus narraciones de tema oriental prontamente consagró un equívoco deliberado, desviado el pacto de lectura. En una edición sin fecha de sus *Recuerdos de Oriente* –publicados originalmente en *La Nota*–, la portada, decididamente orientalista, presenta al libro como “novela”, desviando la vocación del memorialista hacia la literatura. La imprecisión de los límites entre vida y literatura vuelve como un rumor de voces ajenas en un artículo titulado “Mis primeras impresiones sobre la Argentina”. Allí, el Emir anotó: “Y al pasar, debo decir que me resultaría imposible enumerar todas las leyendas y ficciones que gratuitamente me atribuyen: unas amables, otras malignas, y muchas semejantes a las de ‘Las mil y una noche[s]’”<sup>49</sup>. Las “leyendas” en torno a su nombre no parecen ser tan inmotivadas como Arslán refiere. Además de la portada de sus *Recuerdos de Oriente*, en el número 46

---

<sup>48</sup>La evocación de *Las mil y una noches* para narrar sucesos presentados como extraordinarios es recurrente. En los artículos de Arslán, la presencia de esta obra dio pie a un espectro amplio de metáforas y comparaciones que bien valdría un estudio pormenorizado. Así por ejemplo, el recuerdo de su primer viaje en aeroplano de Buenos Aires a Montevideo fue una especie de realización técnica de las fantasías de la alfombra mágica: “Debo creer que esta curiosidad aguda de mi parte por los aeroplanos, proviene de la influencia de la lectura ‘De las mil noches y una noche’, de mi adolescencia, y en donde se habla más de una vez de ‘Bisat el rih’, es decir, el ‘tapiz del aire’, sobre el cual se volaba de un país a otro [...].” Emir Emín Arslán, «Crónica de la semana», *La Nota*, n.º 228, 26 de diciembre de 1919, 1302-1303.

<sup>49</sup>Emir Emín Arslán, «Mis primeras impresiones sobre la Argentina», *La Nota*, n.º 212, 5 de septiembre de 1919, 919.

de *La Nota*, el Emir presentó una de sus columnas titulada “Deuda de honor” como un “cuento vivido”.<sup>50</sup> ¿Es literatura lo que se narra? ¿Es la propia vida sin ornamentos? En cualquier caso, los lectores conjeturales asociaban el nombre de Arslán con la profusa labor de difusión simultánea tanto de sus propios recuerdos y memorias autobiográficas como de literatura de tema oriental.

---

Emir Emín Arslán, «Deuda de honor. Cuento vivido», *La Nota*, n.º 46, 24 de junio de 1916, 903-906.<sup>50</sup>

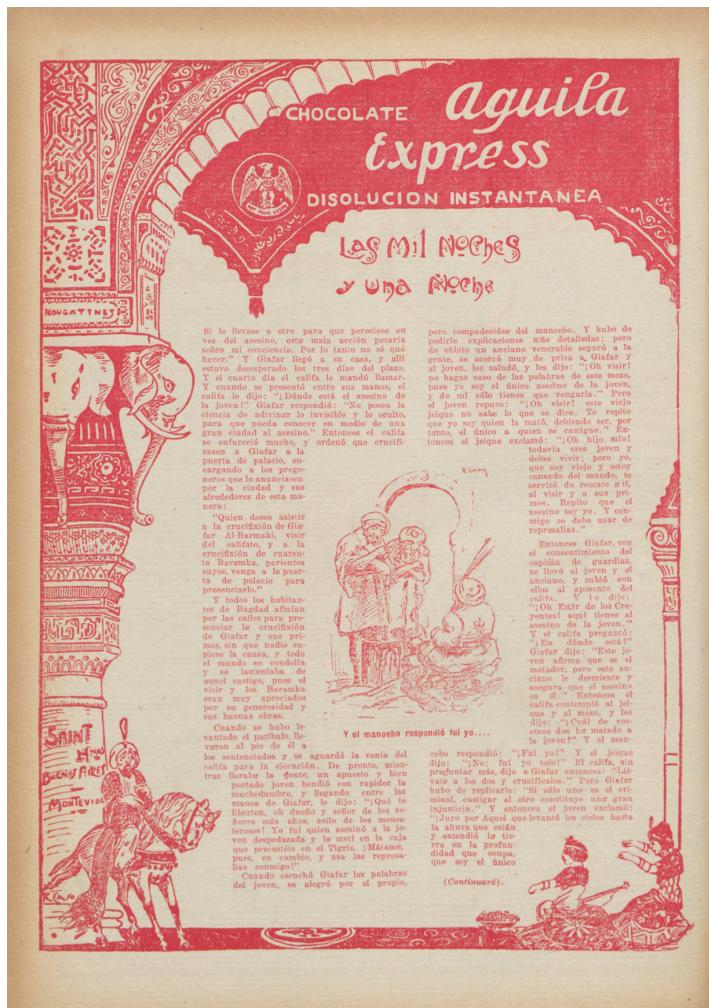


Fig. 2.- Entrega de "Historia de la mujer despedazada, de las tres manzanas y del negro Rihán", cuento de Las mil y una noches<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> «Las mil noches y una noche», La Nota, n.º 168, 25 de octubre de 1918, s/n.

El Emir Arslán explotó en las páginas de su revista los intrincados itinerarios entre Europa, Oriente y América, la confusión de la prensa europea que lo dio por muerto durante los días de la contrarrevolución turca del 13 de abril y publicó sus necrológicas, sus antecedentes como cónsul en el Viejo Continente, su irregular y escandaloso desplazamiento del consulado porteño y su posterior condena a muerte por los funcionarios del Imperio. Supo que su biografía era interesante y exótica para el público lector que seguía con curiosidad sus huidas de tiranos, sus encuentros con personalidades destacadas de la política europea, otomana y americana y su conocimiento personal de reyes, reinas, príncipes y princesas orientales y europeos. Una colaboradora asidua de *La Nota*, que firmó sus contribuciones bajo el seudónimo de La Niña Boba, escribió un breve perfil de Arslán que condensa los rasgos excéntricos que el propio Emir supo promover en sus autofiguraciones:

Nos ha llegado con todo el prestigio de su sentir y de las visiones extrañas de las que sus pupilas buenas están saturadas. Buscamos en él ese misterio con que las leyendas orientales han ungido a los descendientes de Shariaz. Es discreto... hasta la diplomacia. No sabemos de la Sheherezade lejana que llorará detrás de su tchartchaf. Es exótico en todo menos en una cosa: en el corazón<sup>52</sup>.

Como es previsible, las estrategias de autorrepresentación no excluyeron el empleo de tópicos orientalistas, caros a la

---

<sup>52</sup> La Niña Boba, «Juicios de La Niña Boba. El banquete de *La Nota*», *La Nota*, n.º 55, 26 de agosto de 1916, 1089.

estética modernista dominante en la publicación<sup>53</sup>. Si bien un estudio pormenorizado de las inflexiones orientalistas presentes en la escritura de Arslán excede el alcance de este trabajo, es oportuno recuperar una distinción metodológica propuesta por Edward Said, quien ha señalado la importancia de distinguir la localización y la formación estratégica de los discursos orientalistas. La localización estratégica señala “la posición que el autor de un texto adopta con respecto al material oriental sobre el que escribe”. Por su parte, la formación estratégica apunta hacia el reconocimiento de la relación entre los textos y sus modos de agrupamiento, en tanto “los tipos e incluso los géneros de textos adquieran entidad, densidad y poder referencial entre ellos mismos y, más tarde, dentro de toda la cultura”<sup>54</sup>. La localización estratégica pretendida por Arslán fue la del gran traductor de Oriente en la capital rioplatense, posición autorizada por una biografía abisagrada entre dos mundos resumidos en sus capitales: París y Constantinopla. En esa singular autofiguración se cifró la autoridad y la legitimidad de las opiniones y juicios que profirió en la prensa. Sus contribuciones conforman un entramado complejo que fundó al interior de la publicación la legitimidad de quien escribe y dirige. En la siguiente sección se revisan algunos pasajes de la escritura

---

<sup>53</sup> Para un análisis de los motivos orientalistas presentes en periódicos y semanarios ilustrados de la época, ver Matías Alderete, «El encanto orientalista. Oriente entre las noticias y el espectáculo en la prensa porteña (1919-1923)», *Trabajos y comunicaciones*, n.º 54 (2021) y Emmanuel Taub, *Otredad, orientalismo e identidad. Nociones sobre la construcción de un otro oriental en la revista Caras y Caretas. 1898-1918* (Buenos Aires: Teseo, 2008). Para un estudio sobre el imaginario orientalista en el modernismo, ver Araceli Tinajero, *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano* (West Lafayette: Purdue University Press, 2004).

<sup>54</sup> Edward Said, *Orientalismo* (Buenos Aires, De bolsillo, 2002), 44.

de Arslán que contribuyeron a perfilar la posición del intérprete de Oriente y, de modo más general, de la agenda internacional marcada por las vicisitudes de la Gran Guerra.

Por otra parte, el concepto de formación estratégica permite leer las columnas del Emir publicadas en *La Nota* en yuxtaposición con el resto de la tinta que corrió en el semanario, es decir, junto con el resto de las contribuciones textuales y visuales que dieron forma a cada uno de los números. El ejercicio requiere un pasaje hacia el panorama de la revista en tanto marco de publicación inmediato de las contribuciones que se analizan. Una aproximación a este tipo de lectura se ensaya en la sección que lleva por título “Espejos convexos. Inscripciones del perfil del director”. Por supuesto, la serie que delinea la formación estratégica de los discursos de Arslán podría extenderse por fuera de las páginas del semanario.

### **El Emir, dragomán**

Los fragmentos autobiográficos diseminados por Arslán en las páginas de la revista que dirigió contribuyeron a perfilar su autoimagen del gran traductor de Oriente en el Río de la Plata. Como hemos visto, Arslán no solo se presentó a sí mismo como protagonista decidido de la política turca contemporánea, como mártir de las ideas liberales y difusor de la cultura árabe en la capital argentina, sino que también exhibió su conocimiento de primera mano de los asuntos políticos y culturales europeos, fundamentalmente franceses –territorio de mediación cultural por antonomasia con la capital

latinoamericana-. Pero resulta que no solo él escribía en Buenos Aires sobre los asuntos de Oriente. Disputar el monopolio de la interpretación legítima de este espacio imaginario y homogeneizado requería incorporar a la escritura, de alguna forma, otras imágenes de Oriente ofrecidas en los impresos del período<sup>55</sup>. Fue, de nuevo, su propia vida, intersecada entre Europa y Oriente, la que le permitió, en Buenos Aires, impugnar las interpretaciones erróneas y los desvíos informativos del telégrafo.

[L]a mayoría de las informaciones que el telégrafo nos trae del Oriente, deben recibirse con prevención, ya por error de hechos o por confusión de nombres. Tal ocurre con una de las últimas noticias publicadas, según la cual el ex Gran Vizir Kamil Pachá se declaró rebelde a la autoridad del Sultán, y se puso a la cabeza de las tropas en Asia Menor, etc. Pues bien; el ex Gran Visir Kamil Pachá está muerto y enterrado hace ya seis años<sup>56</sup>.

El ejercicio de corrección de errores y malentendidos difundidos a través de la prensa y de los libros fue una operación que ejecutó con asiduidad, por lo que las citas al respecto podrían multiplicarse<sup>57</sup>. Sirvan como referencia

---

<sup>55</sup> Para un estudio de la intensa presencia de Oriente en la prensa y en los libros del período, ver Martín Bergel, *El Oriente desplazado. Los intelectuales y los orígenes del terciermundismo en la Argentina* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2015), 125-232.

<sup>56</sup> Emir Emín Arslán, «Cosas de Oriente», *La Nota*, n.º 216, 3 de octubre de 1919, 1015.

<sup>57</sup> “No puedo expresar cual fué mi asombro el día que un escritor de talento y notable periodista, me preguntó, con ocasión de la entrada de los ingleses en Jerusalén, si les faltaba mucho tiempo aún para llegar a Constantinopla. Otra vez, recibí a un repórter que vino a solicitarme algunos informes sobre los acontecimientos de Turquía. El infeliz no tenía noción de lo que es Turquía, ni de dónde se encuentra. Y sin embargo esos son profesionales: juzgad, pues, de la ilustración de los demás”. Emir Emín Arslán, «Crónica de la semana», *La*

adicional las columnas suscriptas por Arslán en el número 256 de *La Nota*. En ocasión de la aparición de un artículo de Pastor Servando Obligado<sup>58</sup>, que rememoraba su viaje a Oriente y evocaba algunos episodios referentes a la vida del emir Abd-al-Kadir, Arslán se ocupó de subrayar yerros e incorrecciones:

Y bien: nueve veces sobre diez los escritores incurren en errores más o menos graves, equivocaciones cómicas y divertidas confusiones. Y digo en honor a la verdad, que el señor Pastor S. Obligado no ha escapado a la regla. El caso es tanto más típico cuanto el señor Obligado ha ido sobre el terreno a informarse por sí mismo. A fin de dar una idea de los errores cometidos por él reproduciré solamente dos párrafos, ya que, al decir del adagio, para muestra basta un botón...<sup>59</sup>

En el artículo, Arslán corrige los “errores, faltas y confusiones”, rectifica los desvíos interpretativos del viajero argentino, que confunde, entre tantas cosas, maronitas con musulmanes. Asimismo, los fragmentos biográficos que Obligado expone sobre Abd-al-Kadir son impugnados por Arslán, quien, al menos en dos ocasiones

---

Nota, n.º 245, 23 de abril de 1920, 1710. Otro gran intérprete de Oriente rebatido por Arslán tanto en las páginas de *La Nota* como en su libro *La verdadera historia de las desencantadas* fue el novelista francés Pierre Loti: “Tomemos por ejemplo a Pierre Loti. Sábase que es un gran admirador del Oriente y un gran amigo de los turcos. Es, indudablemente, uno de los pocos escritores europeos de nuestros días que conoce bien el Oriente, y, sin embargo, su novela *Las Desencantadas* está basada en un error”. Arslán, «Crónica de la semana. Cosas de oriente...», 1974.

<sup>58</sup> Para un estudio de las impresiones del viaje de Obligado por el Levante compendiadas en su *Viaje á Oriente*, ver Axel Gasquet, «La ilustración mesurada de Pastor S. Obligado», en *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt* (Buenos Aires: Eudeba, 2007), 135-165.

<sup>59</sup> Arslán, «Crónica de la semana. Cosas de oriente...», 1973.

previas, había marcado su familiaridad con el emir argelino: “Me había cabido el honor, cuando niño, de ser llevado en los brazos de ese gran emir y he continuado a través de mi vida las más cordiales relaciones con sus hijos”.<sup>60</sup>

Mezcla de imaginación literaria y realidad caleidoscópica, el Emir concluye que “[e]l Oriente sigue siendo para el extranjero el país misterioso, de los cuentos de hadas, de las intrigas y las conspiraciones. Las Mil y una noches son para el gran público el reflejo exacto de la vida del Oriente... Pero lo que desconcierta más al viajero es el mosaico que componen sus diferentes razas, religiones, lenguas, mentalidades, usos y costumbres”.<sup>61</sup> El Oriente que presenta Arslán, unas veces árabe, otras veces otomano y la mayor parte de la veces sin adjetivos, parece diseñado para que el lector lo reclame como intérprete; es una suerte de juego de espejos y velos que desorientan aún al observador más sagaz y atento. Oriente es un terreno resbaladizo donde el viajero o el lector pueden confundirlo todo: a las mujeres turcas con las armenias o las griegas, a los drusos con los maronitas, a los árabes con los turcos.

Al menos en dos oportunidades, Arslán presenta su vocación de dragomán como un deseo del público lector. En ocasión del fallecimiento de su amigo Emilio Becher, quien fuera su traductor del francés en los primeros artículos que Arslán publicó en *La Nación*, el Emir

---

60 Arslán, «El Emir Faysal y el Reino de Siria», 1854. Un similar autorretrato de infancia se había reproducido previamente en el número 115: “Por eso es que considero un insigne honor para mí al recordar que, siendo niño, el Emir Abd-el-Kader me tenía en sus rodillas. He conservado con sus hijos, el Emir Mohamed y el Emir Moheidin, una íntima amistad”. Emir Emín Arslán, «Títulos nobiliarios en Occidente y Oriente», *La Nota*, n.º 115, 20 de octubre de 1917, 2321.

61 Arslán, «Cosas de Oriente», 1974.

presenta una especie de escena de descubrimiento del tema oriental como asunto de interés para el público. Arslán refiere a Becher que, como es extranjero y desconoce el gusto del público argentino, no sabe cuáles son los temas de su preferencia. Ante esta incertidumbre, el Emir recrea la voz y la respuesta de Becher:

—Hable de Oriente —me respondió,— de ese Oriente lejano y misterioso, que nosotros no conocemos, o, más bien, conocemos tan mal. Usted ha viajado mucho y, por lo tanto, ha visto y observado mucho. Escríbanos todas esas cosas vividas. Nada es más interesante en quien sabe contar.<sup>62</sup>

En el mismo sentido justificatorio de sus intervenciones escriturarias y de sus procedimientos de presentación de las noticias y de los eventos históricos en estrecha relación con sus despliegues autobiográficos, Arslán evocó los presuntos deseos de sus lectores anónimos y sus preferencias estilísticas. El siguiente pasaje opera como una justificación de la memoria, el recuerdo y la autobiografía como encuadre de las noticias y las historias internacionales, al tiempo que respalda la mediación anecdótica de la vida europea en la traducción de los asuntos orientales:

La mayoría [de los lectores] desearía que mis artículos se refiriesen siempre a las cosas que he visto y a los hechos que conozco sobre el Oriente, a pesar de que sobre ello he escrito ya, me parece, con que compaginar un grueso volumen. Otros verían con agrado, que yo escribiese siempre a propósito de

---

62 Emir Emín Arslán, «Crónica de viaje», *La Nota*, n.º 291, 11 de marzo de 1921, 2815.

la guerra y ahora de la paz. Por último, de un grupo de damas que frecuentemente me envía, en cartas – anónimas, por cierto,– sus impresiones sobre LA NOTA, he recibido hace pocos días una que dice así: “La carta de usted a Enver Bajá es de un interés indiscutible para los árabes-sirios, pero no escapará a la fina penetración de usted, que estas cosas nada nos dicen a las que, como nosotras, tomamos Turquía como un simple conglomerado de turbantes y medias lunas. Los artículos del ilustrado Emir son interesantísimos cuando va incluída en ellos la anécdota histórica de la vida europea”, etc., etc.<sup>63</sup>

Afianzado en las presuntas exigencias del público, Arslán supo posicionar su firma *entre* el “conglomerado de turbantes y medias lunas”, los asuntos políticos y coyunturales del Oriente otomano y de las capitales europeas. El público parecía demandarlo todo, y fue la narración anecdótica de su vida singular la aportó el marco de entendimiento a los más diversos temas orientales y del Occidente europeo.

En su estudio sobre la construcción de un horizonte global en la prensa de entresiglos, Lila Caimari ha señalado que “las noticias no funcionaban por sí solas. Necesitaban un marco de inteligibilidad y relevancia”.<sup>64</sup> En los textos semanales publicados por el Emir, el marco de comprensión de las noticias –fundamentalmente vinculadas a la evolución de la guerra en sus diversos frentes– estuvo construido con los pequeños engranajes de

---

63 Arslán, «Mis primeras impresiones sobre la Argentina», 848.

64 Lila Caimari, *Cities and News* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022), 17. En inglés en el original. Traducción propia.

la incrustación autobiográfica, con la elaboración del punto de vista del protagonista, del testigo y del intérprete. Así, Arslán buscó construir su legitimidad y captar la atención del público a través de la elaboración de una singular figura de traductor protagonista o testigo. Si el telégrafo informaba que Bulgaria había tomado partido en la guerra, entonces el momento era ideal para introducir el recuerdo personal de la corte del rey Fernando: “Tuve ocasión de ver varias veces al rey de Bulgaria [...]. Es grande, fuerte, con ojos malignos y una nariz borbónica que domina toda la figura”;<sup>65</sup> si las noticias traían información sobre von der Goltz, allí vuelve a intervenir el recuerdo actualizado y puesto en valor a la luz de la coyuntura: “Una noche, en el Pera-Palace, tuve ocasión de ver por primera vez al famoso mariscal turco-alemán”.<sup>66</sup> La posición alcanza el paroxismo con la publicación, en el contexto de la elección presidencial de Millerand, del artículo titulado “Cómo fue proclamada la tercera República Francesa, y los Presidentes que he conocido”; allí están Perier, Faure, Loubet, Fallières, Poincaré y Deschanel colocados en relación próxima. El gesto consuma la operación: traducir Oriente con la legitimidad adicional que brinda el acceso a la vía privilegiada de Francia.

Es la propia vida, la vida narrada en la revista, la que otorga la legitimidad interpretativa. Como apunta Martín Bergel, “en las décadas de entresiglos el flujo casi incesante de noticias del Oriente que halló cobijo en la prensa argentina no solamente amplió la imaginación geográfico-cultural de un público lector en acelerado crecimiento,

---

65 Arslán, «El rey Fernando de Bulgaria. Recuerdo de su corte», 248.

66 Arslán, «El mariscal von der Goltz bajá. Su actuación en Turquía», 763.

sino que paulatinamente dinamizó un espacio de controversia acerca de las figuras consagradas a través de las cuales eran percibidas las sociedades orientales”.<sup>67</sup> En los artículos de Arslán, el ejercicio del intérprete legitimado por su biografía fue incesante. Simultáneamente, esa posición de enunciación, que encabalgaba vida, coyuntura e historia del Oriente otomano y del Occidente europeo le aportó al semanario su tono distintivo, su peculiaridad en el campo de las revistas porteñas de la época.

En un artículo publicado en el número 48 de *La Nota*, Arslán presentó los avatares de “La sublevación del Emir de la Meca”, pero antes de proceder a la interpretación y traducción del suceso, creó el marco de relevancia para el ejercicio:

En la semana última, el telégrafo nos transmitió desde el Oriente el eco de un acontecimiento de la mayor importancia, histórica y políticamente considerado. No obstante, pasó poco menos que inadvertido para el gran público que se halla absorto en la espera de noticias sobre la ofensiva de los aliados y la defensa de Verdun, y el cual conoce de modo muy vago todo lo relativo al Oriente, el país de los sueños, del misterio, del sol y del desierto. Hoy por hoy, conócense todos los rincones del mundo: se ha llegado a hurgar el centro del África, a penetrar en el Tibet, a explorar ambos polos; pero nadie

---

67 Bergel, *El Oriente desplazado...*, 94.

puede jactarse de haber atravesado el centro de Arabia, yendo desde el Mar Rojo al golfo Pérsico.<sup>68</sup>

En *La Nota*, Arslán explotó los tópicos oníricos y legendarios relativos a Oriente, al tiempo que expuso su conocimiento de los asuntos terrenales de la porción geográfica del mundo gobernada por los turcos. Los pasajes en los que construyó su posición de autoridad calificada podrían encadenarse, lo cierto es que el Emir buscó figurarse como el único escritor que podía oficiar de intérprete y traductor tanto del Oriente mítico y legendario como del Oriente político y mundano, y su revista, simultáneamente, pretendió constituirse en un mirador privilegiado de los asuntos de un Oriente cultural inmemorial y de un Imperio decadente y en guerra. Como hemos visto, sus estrategias de autofiguración apuntaron a legitimar sus juicios y consideraciones sobre la coyuntura del Imperio, sometido a los designios de una Alemania siempre criminal, siempre bárbara, única responsable del drama de la guerra e incluso de su condena a muerte. Es la vida intensa la que justifica la opción y la opinión. Así, los episodios autobiográficos funcionaron como pequeñas piezas argumentales para construir la imagen del intérprete al interior de sus textos y colaboraron en el posicionamiento de sí mismo “como el árbitro de todas las cosas orientales”<sup>69</sup>.

La posición del traductor se logró a través de la espacialización de la experiencia. Como apunta Leonor Arfuch, “[e]l espacio –físico, geográfico– se transforma así

---

68 Emir Emín Arslán, «La sublevación del Emir de la Meca», *La Nota*, n.º 48, 8 de julio de 1916, 941.

69 Civantos, *Between Argentines and Arabs...*, 120. En inglés en el original. Traducción propia.

en espacio *biográfico*”,<sup>70</sup> y el espacio biográfico deviene página periodística. Arslán elaboró deliberadamente un espacio de vacancia interpretativa en cuestiones orientales y se postuló para llenarlo; mostró la buena dosis de incompetencia existente en cuestiones de Oriente, aún entre los intelectuales más prominentes del país y, en el semanario, se exhibió como traductor, esta vez de la lengua del Corán. Arslán es ahora el profesor de árabe de Lugones, que orienta al discípulo mientras corrige los equívocos del autodidacta:

A la noche, pues, al ir a casa de Lugones para darle su lección de árabe, —pues yo expliqué cómo, Lugones había ensayado, completamente solo, el aprendizaje del árabe solamente que, en vez de aprender la lengua del Corán que es la verdadera lengua literaria, hacía sus ensayos en libros moriscos que contienen, en propiedad, solamente un dialecto árabe.

Entonces me ofrecí a darle aunque no fuera más que una vez por semana, a la noche, lecciones de árabe y aunque fué necesario empezar de nuevo, para salvar los defectos del anterior aprendizaje, Lugones se mostró, como siempre, prodigioso...<sup>71</sup>

Su rol de intérprete y mediador no se circunscribió a la lengua y a los asuntos orientales. Como diplomático experimentado y buen conocedor de los opacos movimientos de las cancillerías y de la política internacional, pronosticó —muchas veces con éxito— los

---

70 Leonor Arfuch, «Cronotopías de la intimidad», en *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, comp. por Leonor Arfuch (Buenos Aires: Paidós, 2005), 248.

71 Emir Emin Arslán, «El héroe», *La Nota*, n.º 220, 31 de octubre de 1919, 1117.

movimientos de los países beligerantes. En un artículo de recapitulación autobiográfica, Arslán comentó sus primeras contribuciones al periódico *La Nación*. El comentario es sugestivo porque refuerza la autoimagen del intérprete, no ya de los asuntos exclusivos de Oriente, sino de la política internacional europea. Refiriéndose a un artículo en el que él mismo pronosticaba, en los primeros días de julio de 1914, el estallido de la guerra, coloca como lector incrédulo del pronóstico nada menos que al general Julio A. Roca. La cita es extensa, pero eficaz para señalar el rol del intérprete, ahora del mundo europeo:

En la misma semana en que fué publicado [mi artículo] me hallaba yo en calidad de único huésped del ilustre y muy lamentado general don Julio A. Roca, en su estancia “La Larga”. Era ya de noche, hacía un frío intenso, y después de haber comido nos habíamos refugiado en su gabinete de trabajo, en cuya chimenea crepitaba el fuego de algunos troncos de robusta leña. El general, que se había sentado en un gran sillón de cuero rojo, me dijo:

—He visto en *La Nación* un artículo suyo titulado... (aquí tomó el diario y me lo señaló) veamos lo que usted pronostica en él. El general se puso a leer en alta voz, pausadamente y comentando tal o cual pasaje, cuando llegó al párrafo siguiente:

*“Lo que es más inquietante es que se siente con frecuencia como una commoción en el mundo, se sienten ruidos lejanos, rodar de cañones, signos precursores de la tempestad, y Europa es como un buque agitado por el Océano, que carece de un capitán hábil y experimentado; carece de seguridad, y va a quedar desamparado en el huracán destinado al*

*naufragio. Este naufragio hará ahogar en sangre a la Europa entera, junto con el trabajo secular de los pueblos y las conquistas infinitas de la civilización: es imposible decir los horrores de una guerra semejante. Pensad en lo que sería este conflicto, nada más con la triple alianza y la triple entente frente a frente; 14 millones de soldados que se batirían con un encarnizamiento sin nombre, sobre el mar y bajo el mar, en la tierra y en el aire. Por lo demás, cuáles serían los gastos de esta guerra? Imposible es calcularlos*”, etc., etc.

Aquí se detuvo el general, diciéndome:

—¿Cree usted entonces que vamos a tener guerra?

—Sí, general, lo creo.

—Y... ¿en qué basa usted esa creencia?

Púseme entonces a enumerar las razones que me inspiraban esa creencia, aprobando unas el general y guardando reserva sobre otras.<sup>72</sup>

El pasaje es elocuente: así como el perfil biográfico de oriental originario y protagonista de los asuntos políticos del Imperio contribuyó a contornear la imagen del intérprete de Oriente, su actuación diplomática y política en tres continentes le permitieron presentarse en el rol de instructor de Roca, nada menos que en asuntos bélicos. A continuación, se revisará sintéticamente la inscripción de los textos escritos por el Emir en el contexto más amplio del semanario *La Nota*.

### **Espejos convexos. Inscripciones del perfil del director**

---

72 Arslán, «Recapitulaciones», 27. Cursivas en el original.

En “A modo de prefacio”, artículo sin firma atribuible a la redacción, aparecido en la primera página del número 1 de *La Nota* y que oficia de presentación de la revista, quien escribe comienza por mostrar la existencia de un mercado revisteril competitivo. El artículo se inicia con la siguiente constatación:

Cuando esta nueva revista vea la luz pública y comience a rodar mundo como tantas otras, es evidente que don Fulano de Tal, ese ilustre anónimo que está en todas las esquinas, ha de exclamar perplejo:

¡Hola, hola! ¿Una revista más?

Y a fe que será sincera tal perplejidad, pues, como nadie le gana en astucia, habrá visto desde su observatorio callejero que todas las semanas, cuando no todos los días, una publicación recién nacida golpea tímidamente los albadones del mundo.<sup>73</sup>

Para encontrar su colocación en el variopinto mercado de revistas, el semanario buscó hacer de la brevedad un estilo, propiciado una escritura clara y sintética que permitiera la lectura ágil en la peluquería o en el tranvía. La exigencia de escribir corto fue enunciada explícitamente en varios artículos publicados en el semanario. Así, por ejemplo, Rodolfo Rivarola iniciaba una de sus columnas escribiendo que la “[c]aracterística de LA NOTA debe ser la brevedad. Por eso, la actual será a la vez económica por el asunto y por el número de palabras”.<sup>74</sup> Además, como ha señalado Verónica Delgado, “la revista

---

73 «A modo de prefacio», *La Nota*, n.º 1, 14 de agosto de 1915, 1.

74 Rodolfo Rivarola, «Notas científicas y económicas», *La Nota*, n.º 4, 4 de septiembre de 1915, 70.

declaró el carácter ‘interesante’ de los materiales y temáticas como su criterio de selección”.<sup>75</sup> En el interés la publicación jugaba su destino, allí se condensaba y exhibía el desafío de asegurar una circulación amplia del semanario y cautivar la atención de un público heterogéneo. Una de las estrategias para captar la atención de los lectores fue explotar la vida exótica de su director, haciendo de su biografía un asunto atractivo. Como ha observado Axel Gasquet, la presencia de Arslán en el medio periodístico e intelectual porteño fue “un hecho único para la época. Es el primer escritor musulmán popularmente reconocido, en un segmento inmigratorio que aún no contaba con figuras públicas visibles”.<sup>76</sup>

Sabemos que “el recuerdo funciona de modo encubridor a través de desplazamientos, condensaciones, inversiones, etc.”.<sup>77</sup> Toda la potencia del despliegue exhibicionista y controlado de Arslán estuvo puesta al servicio de dos asuntos que son, simultáneamente, dos de los grandes *leitmotivs* de *La Nota*: la promoción de la cultura oriental – fundamentalmente árabe – y de la causa de los aliados en el Río de la Plata. El Emir construyó su nombre y su imagen de escritor<sup>78</sup> en el mismo proceso en que delineó los contornos ideológicos de la revista. Así, la imposibilidad de conciliar su orientación abiertamente aliadófila con la posición que el Imperio otomano asumió en la contienda motivó la disociación de la política oficial de Turquía de sus tradiciones culturales, particularmente árabes. Esta

---

75 Delgado, Introducción..., 8.

76 Gasquet, *El llamado de Oriente...*, 316.

77 Amícola, *Autobiografía...*, 37.

78 María Teresa Gramuglio, «La construcción de la imagen», en *La construcción de la imagen y otros estudios literarios* (Paraná: Eduner, 2023), 183-203.

diferenciación fue fundamental en la definición de la arquitectura de la publicación y configuró dos zonas semánticas y representativas divergentes de Oriente. Por un lado, se desplegaron temas político-militares relativos a la actuación del Imperio en la contienda y, por otro, se desarrollaron temas literario-culturales orientalistas. Arslán fue quien desarrolló casi exclusivamente el primer núcleo temático, que circunscribió Oriente a la actuación político-militar de un Imperio decadente, subyugado por Alemania y arrastrado por ella a la guerra, al tiempo que su caracterización explotó el tópico del despotismo oriental.

Estas imágenes del Oriente otomano en vías de disolución pueden inscribirse en el marco más general de la intensa campaña de promoción de la causa de los aliados durante la Gran Guerra extendida en el semanario. En esta zona de la publicación, Arslán presentó su propia trayectoria biográfica como el argumento central con el que sostuvo sus caracterizaciones del Imperio y de sus dirigentes políticos y militares. Fue la vida del héroe que resucitó el partido joven turco en París y la sobrevida del condenado a muerte por sus ex-camaradas las que permitieron inscribir el juicio condenatorio a la política oficial turca. Si la tiranía del sultán Abdul Hamid “eclipsó a las de Nerón y Calígula” y los jóvenes turcos se constituyeron en los herederos de la política sanguinaria del sultán destronado –“no puede dudarse de que los Jóvenes Turcos han adoptado el sistema de Hamid”–<sup>79</sup> todo el mal de Oriente condensado en las figuras de Abdul Hamid II y Enver Pachá se traficó en la publicación como un daño sufrido

---

79 Arslán, «Las masacres de cristianos», 143.

por la primera persona que articula la historia de la política imperial contemporánea. La imagen positiva y complementaria de la faz brutal y despótica, tanto de Turquía como de Alemania, se perfiló a partir de la narración de todas aquellas cosas vistas y vividas durante su prolongada estadía europea. El conocimiento de primera mano de los protagonistas de la política francesa le permitieron sostener, también con argumentos biográficos, la cruzada civilizatoria de Francia y los aliados durante la guerra. Aquí, las opiniones políticas sostenidas con la persistencia del recuerdo y la memoria individual entran en contacto con una vastísima zona de la publicación en la que se desplegó una campaña abierta en favor de los aliados y una paralela y consecuente batalla semanal en contra de la Alemania de Guillermo II y de la Turquía de Enver.

Como muestra de la diversidad genérica con la que se desarrolló la campaña pro-aliada, hojeando ejemplares de *La Nota* puede leerse la crítica furibunda a Guillermo II, consagrada en el “Apóstrofe” de Almafuerte, publicado cuatro veces durante 1916,<sup>80</sup> la amplia serie de artículos firmados por Alberto Gerchunoff, en los que analizó cuestiones de política doméstica a la luz del contexto internacional beligerante,<sup>81</sup> la publicación regular de la

---

80 Almafuerte, «Apóstrofe», *La Nota*, n.º 23, 26 y 30, 15 de enero, 5 de febrero y 4 de marzo de 1916.

81 La serie completa de artículos publicados por Alberto Gerchunoff entre 1917 y 1919 es extensa. Ver, por ejemplo, «La política de Leopoldo Lugones», *La Nota*, n.º 105, 11 de agosto de 1917, 2098-2101; «La cruz de hierro», *La Nota*, n.º 109, 8 de septiembre de 1917, 2177-2179; «La iniquidad alemana», *La Nota*, n.º 110, 15 de septiembre de 1917, 2197-2198; «El decoro argentino», *La Nota*, n.º 111, 22 de septiembre de 1917, 2222-2224; «Gobierno germanófilo», *La Nota*, n.º 114, 13 de octubre de 1917, 2292-2294; «Los neutrófilos», *La Nota*, n.º 120, 24 de noviembre de 1917, 2437-2438; «La diplomacia del señor Irigoyen»,

poesía de tema bélico de Eduardo Talero, reunida posteriormente en el volumen *Aire de fuego*,<sup>82</sup> las caricaturas de Eusevi y Columba sobre asuntos vinculados a la evolución de la guerra y su impacto en la política doméstica,<sup>83</sup> la correspondencia internacional de René Herbert Feibelmann y Miguel de Unamuno, en ambos casos circunstanciada por asuntos relativos a la guerra,<sup>84</sup> las columnas germanófobas de Francisco Barroetaveña<sup>85</sup> o

---

*La Nota*, n.º 125, 29 de diciembre de 1917, 2561-2562; «La neutralidad traidora» *La Nota*, n.º 167, 18 de octubre de 1918, 3590-3591.

82 Eduardo Talero fue un colaborador frecuente del semanario. Sirvan de ejemplo los siguientes títulos de versos sobre la guerra compilados posteriormente en *Aire de fuego*: «A. S. S. Benedicto XV», *La Nota*, n.º 1, 15 de agosto de 1915, 16; «Las novias y la guerra», *La Nota*, n.º 6, 18 de septiembre de 1915, 111; «Las Madres y la Guerra», *La Nota*, n.º 11, 23 de octubre de 1915, 209; «Italia», *La Nota*, n.º 17, 4 de diciembre de 1915, 324; «A Inglaterra», *La Nota*, n.º 21, 1 de enero de 1916, 405; «Krupp», *La Nota*, n.º 48, 8 de julio de 1916, 949.

83 Ver, por ejemplo, las caricaturas de Eusevi, «La victoria de los Aliados», *La Nota*, n.º 8, 2 de octubre de 1915, 149 y «El zorro Fernando», *La Nota*, n.º 18, 11 de diciembre de 1915, 353, y las caricaturas y viñetas de Columba, «"Kultur" parlamentaria», *La Nota*, n.º 43, 3 de junio de 1916, 853; «Los ministros de las naciones aliadas», *La Nota*, n.º 88, 14 de abril de 1917, 1746; «Los representantes de la cultura germánica», *La Nota*, n.º 89, 21 de abril de 1917, 1770; «El mes de julio y los germanófilos», *La Nota*, n.º 103, 28 de julio de 1917, 2067; «La hipocresía diplomática alemana», *La Nota*, n.º 110, 15 de septiembre de 1917, 2212; «El "caso Luxburg" y nuestro gobierno», *La Nota*, n.º 111, 22 de septiembre de 1917, 2234; «Germanófilos y neutralistas», *La Nota*, n.º 113, 6 de octubre de 1917, 2274; «El mitin germano-español-clerical pro-neutralidad», *La Nota*, n.º 114, 13 de octubre de 1917, 2307.

84 Ver: René Herbert Feibelmann, «Carta de La Haya», *La Nota*, n.º 17, 4 de diciembre de 1915, 321-322; «Carta de Europa», *La Nota*, n.º 18, 11 de diciembre de 1915, 344-345; «Correspondencia de Amsterdam», *La Nota*, n.º 30, 4 de marzo de 1916, 592-593; «Carta de la Haya», *La Nota*, n.º 40, 13 de mayo de 1916, 792, y Miguel de Unamuno, «El manifiesto germanista de los intelectuales españoles», *La Nota*, n.º 29, 26 de febrero de 1916, 559-562; «Las liturgias de la higiene», *La Nota*, n.º 35, 8 de abril de 1916, 679-681; «Una paradójica hipótesis sociológica sobre las causas de la guerra actual», *La Nota*, n.º 46, 24 de junio de 1916, 899-902 y «Guerra y milicia», *La Nota*, n.º 50, 22 de julio de 1919, 980-982.

85 Ver, a título de ejemplo, Francisco Barroetaveña, «El poema de Almafuerte ¿es excesivo?», *La Nota*, n.º 25, 29 de enero de 1916, 479-381; «Neutralidad

la amplia serie de artículos y sueltos sin firma que contribuyeron al alineamiento de la publicación en torno a una agenda predominantemente internacional. En *La Nota*, la fuerza centrípeta del asunto bélico fue tan potente que el léxico de la batalla impregnó incluso a aquellos textos que no desarrollaban el tema. De este modo, una queja sobre la rotura en una cañería de gas en la ciudad de Buenos Aires se titula “Trincheras y gases asfixiantes en Buenos Aires”,<sup>86</sup> el avance del Partido Radical de cara a los comicios de 1916 es una marcha “a paso de vencedores, a modo de invasión alemana”<sup>87</sup> y, para festejar cierta poesía satírica contra el intendente porteño, la revista se celebró a sí misma indicando que “en nuestras columnas han estallado varias veces los desopilantes shrapnells de rimas festivas”.<sup>88</sup>

Por otra parte, en las páginas de *La Nota*, el rol de Arslán en tanto intérprete de los asuntos culturales de Oriente entró en serie con toda una zona de imágenes, ornamentos y clichés tipográficos, así como de textos que abordaron cuestiones orientales. La superficie literaria y cultural relativa a Oriente es la que incluye materiales más diversos que trafican una valoración positiva de la cultura oriental. Aquí se agrupan sueltos sin firma, textos del propio Arslán, ensayos, cuentos, artículos, partituras musicales y traducciones. Con distintos énfasis, las

---

argentina», *La Nota*, n.º 32, 18 de marzo de 1916, 619-621; «Beneficios de la Gran Guerra», *La Nota*, n.º 176, 20 de diciembre de 1918, 3807-3810.

86 Suelto correspondiente a la sección Ecos, publicado en *La Nota*, n.º 1, 14 de agosto de 1915, 3.

87 «El problema político argentino», *La Nota*, n.º 7, 25 de septiembre de 1915, 125.

88 Suelto correspondiente a la sección Ecos. «“Lo prohibido”», *La Nota*, n.º 18, 11 de diciembre de 1915, 356.

contribuciones que desarrollaron temas culturales expandieron el Oriente por fuera de los márgenes del Imperio y pusieron de relieve sus aspectos exóticos y singulares, como la vida de las mujeres en el harem del sultán Abdul Hamid, el uso del velo, la poligamia, al tiempo que se enfatizó, a través de distintos argumentos, la importancia de establecer un diálogo intercultural entre el Río de la Plata y un Oriente expandido.

La producción literaria de tema oriental incluyó el adelanto y la reseña de *Las veladas de Ramadán*, de Carlos Muzzio Sáenz-Peña,<sup>89</sup> el cuento de Lugones, “El tesoro de Scheherezada”<sup>90</sup> y las narraciones de Alberto Rodríguez, “Scheherezada” y “El rey Shahriar”,<sup>91</sup> textos que exaltaron los prodigios de la imaginación oriental. Asimismo, bajo el título de “Cuento de Oriente” se agruparon múltiples contribuciones literarias del propio Arslán, que exhibieron califas, beduinos, mujeres cautivantes “colmadas de gracias por Alá”, revueltas políticas e intrigas revolucionarias. También se incorporaron reseñas bibliográficas de *Los poemas de Kabir*, *Dharma* y *El poema de Nenúfar*,<sup>92</sup> anuncios sucesivos de la edición del libro de Arslán, *La verdad sobre el Harem*, una partitura del

---

89 Ver C. Muzzio Sáenz Peña, «Pobre Mahiba!», *La Nota*, n.º 53, 12 de agosto de 1916, 1048 y «Las veladas de Ramadán», *La Nota*, n.º 65, 1296.

90 Leopoldo Lugones, «El tesoro de Scheherezada», *La Nota*, n.º 1, 14 de agosto de 1915, 7-8.

91 Alberto Rodríguez, «Scheherezada», *La Nota*, n.º 6, 18 de septiembre de 1915, 110-111 y «El rey Shahriar», *La Nota*, n.º 61, 7 de octubre de 1916, 1209-1210.

92 Ver «Los poemas de Kabir», *La Nota*, n.º 45, 17 de junio de 1916, «Cien poemas de Kabir, por Joaquín V. González», *La Nota*, n.º 165, 4 de octubre de 1918, 3560, «Dharma - El poema de Nenúfar», *La Nota*, n.º 2, 21 de agosto de 1915, 42.

compositor libanés Wadih Sabra, *Ya Safal-Azmann*,<sup>93</sup> y otra del *Poème arabe*, con música de Josué Teófilo Wilkes y traducción al francés del famosísimo Mardrus.<sup>94</sup> Ya hemos referido la publicación por entregas de cuentos de *Las mil y una noches*, a lo que se agregó un extenso estudio de Checri Abi Saab sobre la poesía y los poetas árabes y su traducción del árabe de la novela de Zaidan, *La hermana del califa*.<sup>95</sup> Esta novela, que acumula clichés de Oriente, se publicó en 18 entregas durante 1916, y en sus descripciones hilvana lujos asiáticos, orgías, harenes, poetas, magnificencia y abundancia orientales. Su argumento central combina la exaltación del lujo y la sensualidad de las mujeres árabes con la narración de intrigas palaciegas, amores prohibidos y la crueldad de un déspota sanguinario.

Este repaso no exhaustivo por algunos títulos y colaboraciones publicadas en el semanario sobre asuntos de relativos a la Gran Guerra y a Oriente permite ver la imagen de Arslán reduplicada, como en un espejo, en toda una serie de contribuciones que se ajustaron temática e ideológicamente al perfil que el Emir pretendió construir para sí y para su revista en un juego de simultaneidades y refracciones entre el director y la publicación. Como ha señalado François Dosse, en el caso de las revistas, la

93 W. Sabra, «Ya Safal-Azmann» [partitura], *La Nota*, n.º 74, 6 de enero de 1917, 1470-1471.

94 J. C. Mardrus (traducción) y J. T. Wilkes (música), «Poème arabe» [partitura], *La Nota*, n.º 32, 18 de marzo de 1916, 628-629.

95 Ver Checri Abi Saab, «Estudio de la poesía y los poetas árabes», *La Nota*, n.º 4- 9, 11-13; 4, 11, 18 y 25 de septiembre, 2, 9, 23 y 30 de octubre, 6 de noviembre de 1915. Ver también Jorge Zaidan, «La hermana del califa. Novela traducida del árabe para "La Nota" por Checri Abi Saab», *La Nota*, n.º 21-27, 29, 31, 33, 35-39, 41-43; 1, 8, 15, 22 y 29 de enero, 5, 12, y 26 de febrero, 11 y 25 de marzo, 8, 15, 22 y 29 de abril, 6, 20 y 27 de mayo y 3 de junio de 1916.

frecuente personalización u organización en torno a un nombre propio ha sido muchas veces “la garantía de continuidad de una realidad frágil y movediza, expuesta a mutaciones múltiples, a rupturas incessantes”.<sup>96</sup> En *La Nota*, el nombre del director le proporcionó al semanario su unidad constante más evidente: nadie llenó tantas páginas como él. De los 273 números semanales publicados entre agosto de 1915 y noviembre de 1920 bajo la dirección de Arslán, solo cinco vieron la luz sin contar con al menos una página firmada por el Emir. Pasando por alto la ausencia extraña en el número del 26 de agosto de 1916, las restantes cuatro faltas a la cita se corresponden con semanas de verano, aquellas que el Emir pasaba, invariablemente, en las termas de Cacheuta o en las tranquilas playas de Punta del Este.

Un artículo, a veces dos, otra veces tres. La firma de Arslán y sus estribillos temáticos fueron las persistencias más evidentes del semanario. Así, su abandono de la dirección anunciaría el fin de la publicación. Mientras duró la aventura, son pocas las contribuciones de Arslán que pueden rastrearse en otros medios de la época. *La Nota* fue la tribuna prácticamente exclusiva en la que el Emir desplegó su escritura durante el período que se recorta entre mediados de 1915 y fines del año 1920; sus columnas en otras revistas de la época solo se incrementaron una vez que abandonó para siempre la redacción de la calle Florida.

---

96 François Dosse, *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual* (Valencia: Universitat de València, 2007), 59.

## Conclusiones

En *La Nota*, Arslán buscó seducir a los lectores con los encantos, las intrigas y las tragedias de su vida exótica. El director de la empresa comercial sabía que, para no naufragar en el mercado, era necesario captar la atención de los lectores. Sabía también que –con la ayuda de un traductor que pasara semanalmente al castellano sus páginas escritas en francés– podía transformar su vida en un asunto de interés. La vida audaz y aventurera, escrita al límite de la literatura, fue también garantía de legibilidad y marco de interpretación de los opacos y cambiantes asuntos del Oriente otomano y del Occidente europeo durante los convulsionados años de la Gran Guerra. Así, las incursiones e incrustaciones del memorialista al interior del semanario funcionaron como condensaciones argumentales por la vía de la experiencia: fue la vida propia la que justificó la opción por la causa de los aliados; fue la vida, también, la que sirvió como argumento para figurarse como intérprete de Oriente. Nadie hasta entonces había podido exhibir en la prensa rioplatense una experiencia biográfica abisagrada entre tres geografías distantes abreviadas en sus capitales: Constantinopla, París, Buenos Aires. La singular combinatoria de territorios y lenguas en las que había transcurrido la vida del Emir lo transformaron pronto en una novedad extraordinaria entre las élites intelectuales y el público ampliado de inicios del siglo XX. En sus columnas semanales, Arslán supo explotar y estimular la curiosidad de los lectores por los asuntos de Oriente y de la guerra en curso, transformando su periplo biográfico en un elemento explicativo de las noticias que todos los días transmitía el telégrafo y difundía la prensa.

Como hemos intentado mostrar, *La Nota* fue una tribuna de visibilidad para Arslán y una plataforma de papel desde la cual construyó su imagen pública de intérprete, tanto de las cancillerías europeas arrastradas por la vorágine desenfrenada de la guerra como de los más diversos asuntos culturales y políticos de un Oriente a veces otomano, otras veces difuso, pero que siempre exigía la intermediación del traductor. Recurrentemente, la experiencia autobiográfica del protagonista o del testigo operó como síntesis de los argumentos políticos e ideológicos promovidos por el semanario y su director. Con sus singulares estrategias de autofiguración, el Emir intervino en el presente y *La Nota* fue el soporte de su robusta primera persona, que organizó la publicación en torno a una serie de ideas fijas. El impulso simultáneo de la Entente y de los asuntos culturales de Oriente fueron dos de las grandes avenidas por las que transitó un semanario intensamente signado por las obsesiones temáticas e ideológicas de su director y principal animador. Fue la firma de Arslán la que proporcionó la unidad identitaria del semanario y su retiro de la dirección anunció pronto el fin de la revista.

Este trabajo buscó iluminar algunos guiños específicos de una empresa revisteril a partir del seguimiento de la escritura semanal de su director. En este punto, la investigación puede bifurcarse hacia dos zonas diferentes y complementarias. Por un lado, en el marco de una profundización del estudio del semanario, el análisis de las estrategias de autofiguración del Emir deberá complementarse con el acercamiento interpretativo a una amplia serie de textos sin firma, sueltos y notas breves atribuibles a Arslán, la caracterización de los clichés

tipográficos e imágenes orientalistas diseminadas en la publicación y el abordaje de las relaciones explícitas que se establecieron entre los textos firmados por el Emir y las contribuciones de articulistas más o menos frecuentes que dialogaron al interior de la publicación con su director y que muestran el éxito de las esforzadas estrategias de autorrepresentación desplegadas por el Emir, tanto en *La Nota* como en otras zonas de la vida pública. Asimismo, con énfasis a partir de 1919, el repertorio temático habitual de Arslán se conjugó con intentos frecuentes de comprender, desde la óptica del oriental europeizado, diversos aspectos de la realidad argentina. Han quedado deliberadamente por fuera de este estudio las imágenes e impresiones que Arslán traficó en *La Nota* sobre la geografía, la cultura argentina y el ambiente intelectual de la época, que se tradujeron en una sugestiva serie de paralelismos entre Buenos Aires y Constantinopla, entre Yrigoyen y Abdul Hamid II, la Cordillera de los Andes y el Monte Líbano, Mendoza y Damasco. Estudios posteriores que se detengan en el análisis del punto de vista de Arslán sobre la Argentina podrán aportar a la caracterización concurrente del semanario y de la escritura del Emir.

Por otra parte, el seguimiento de la trayectoria pública de Arslán puede conducir el rumbo de las indagaciones hacia materiales contiguos al semanario. Las huellas de la sociabilidad y de las afinidades insinuadas en las columnas de la revista pueden seguirse en materiales adyacentes: memorias, ficciones, biografías, fotografías, correspondencias, prensa diaria, otras revistas. Aquí, la atención se ha direccionado hacia los mecanismos de autoexhibición del director del semanario *La Nota*, dejando por fuera la firma de Arslán en otros impresos de

la época. Para seguir su trayectoria y la elaboración de su autoimagen pública durante sus 32 años argentinos, deberán considerarse en estudios posteriores el profuso corpus de artículos publicados por Arslán en otros medios gráficos, así como la suerte de sus libros, las huellas de sus conferencias frecuentes y de su sociabilidad porteña. El estudio de materiales próximos al semanario y a su director puede proporcionar información relevante para la comprensión tanto de aquellos aspectos esmerilados y no impresos de una revista como de la vida y la imagen pública del Emir.

Como el inclasificable lenguaje que desesperaba a Saussure, las revistas son también multiformes y heteróclitas; a caballo entre diferentes dominios. Sistemas semióticos complejos, ellas son muchas cosas en tiempos múltiples. Al carácter heterogéneo del objeto revista –que frustra cualquier intento de clausura descriptiva o interpretativa– se suma el hecho de que una revista nunca se dice del todo a sí misma. Esto es, una revista permanece en diálogo con zonas más amplias de la cultura, con un enorme volumen de materiales adyacentes, cuyo hallazgo y selección permite delinear con mayor sutileza los contornos de una empresa periodística y las características de las relaciones establecidas entre quienes contribuyeron a su sostenimiento. El estudio de una revista puede comenzar en la lectura crítica de sus páginas, pero no necesariamente se agota allí.

## Bibliografía

Akmir, Abdeluahed. *Los árabes en la Argentina*. Rosario: UNR Editora, 2011.

- Alderete, Matías. «El encanto orientalista. Oriente entre las noticias y el espectáculo en la prensa porteña (1919-1923)». *Trabajos y comunicaciones*, n.º 54 (2021). <https://doi.org/m7cp>.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 2001.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Arfuch, Leonor. «Cronotopías de la intimidad». En *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, compilado por Leonor Arfuch, 237-290. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Barbeito, Ignacio. «Revistas e intelectuales: de la revista político cultural a la diseminación digital». En Alexandra Pita González, Ignacio Barbeito, María Carla Galfione, Ezequiel Grisendi y Diego García, *Revistas y redes intelectuales. Ejercicios de lectura. Revista de Historia de América*, n.º 157 (2019): 247-249.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Beigel, Fernanda. «Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana». *Utopía y praxis latinoamericana* 8, n.º 20 (2003): 105-115.
- Bergel, Martín. *El Oriente desplazado. Los intelectuales y los orígenes del terciermundismo en la Argentina*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2015.
- Boschetti, Anna. *Sartre y Les Temps Modernes*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1990.
- Bourdieu, Pierre. «Campo intelectual y proyecto creador». En *Problemas del estructuralismo*, por Marc Barbut, Pierre Bourdieu, Maurice Godelier, Algirdas J. Greimas, Pierre Macherey y Jean Pouillon, XX-XX. Ciudad de México: Siglo XXI, 1967.
- Caimari, Lila. *Cities and News*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.

Civantos, Christina. *Between Argentines and Arabs: Argentine orientalism, Arab immigrants, and the Writing of Identity*. New York: State University of New York Press, 2005.

Delgado, Verónica. Introducción a *Revista La Nota (antología 1915-1917)*, editado por Verónica Delgado. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2010.

Delgado, Verónica, Mailhe, Alejandra y Rogers, Geraldine (coordinadoras). *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2014.

De Moreno, Claudia. «Liberalismo y nacionalismo en clave de eclecticismo editorial. La Primera Guerra Mundial en la revista *La Nota*». *Épocas. Revista de Historia*, n.º 15 (2017): 65-88.

Dosse, François. *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Universitat de València, 2007.

Fahrenthold, Stacy D. *Between the Ottomans and the Entente. The First World War in the Syrian and Lebanese Diaspora, 1908-1925*. Nueva York: Oxford University Press, 2019.

Fernández Cordero, Laura (editora). *Hacer cosas con revistas. Publicaciones políticas y culturales del anarquismo a la nueva izquierda*. Temperley: Tren en movimiento, 2022.

Gasquet, Axel. *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.

Gasquet, Axel. *El llamado de Oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)*. Buenos Aires: Eudeba, 2015.

Gramuglio, María Teresa. «La construcción de la imagen». En *La construcción de la imagen y otros estudios literarios*, 183-203. Paraná: Eduner, 2023.

Grisendi, Ezequiel. «Las revistas entre redes y trayectorias». En Alexandra Pita González, Ignacio Barbeito, María Carla Galfione, Ezequiel Grisendi y Diego García, *Revistas y redes intelectuales. Ejercicios de lectura. Revista de Historia de América*, n.º 157 (2019): 254-256.

Hanioğlu, M. Şükrü. *The Young Turks in Opposition*. Nueva York: Oxford University Press.

Kayali, Hasan. *Arabs and Young Turks. Ottomanism, Arabism, and Islamism in the Ottoman Empire, 1908-1918*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1997.

Klich, Ignacio. «Argentine-Ottoman Relations and Their Impact on Immigrants from the Middle East: A History of Unfulfilled Expectations, 1910-1915». *The Americas* 50, n.º 2 (1993): 177-205. <https://doi.org/fscwg9>.

Louis, Annick. «Las revistas literarias como objeto de estudio». En *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, editado por Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka, 31-57. Aachen: Shaker Verlag, 2014.

Maíz, Claudio, Fonseca, Claudia Lorena y Crespo, Regina. *América Latina y la cultura impresa: revistas culturales de los siglos XX y XXI*. Mendoza: Edifyl, 2021.

Manzoni, Celina. «Las revistas como “obra en movimiento”. Tramas en las revistas americanas de vanguardia». En *Redes intelectuales y redes textuales: formas y prácticas de la sociabilidad letrada*, coordinado por Liliana Weinberg, 109-132. Ciudad de México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.

Merbilhaá, Margarita. «La red de revistas latinoamericanas en París (1907-1914). Condiciones y mediaciones». *Orbis Tertius*, vol. 21, n.º 24 (2016): 1-17.

Öznur Seçkin, Fatma «La emigración desde el Imperio Otomano hacia Argentina y el inicio de las relaciones bilaterales diplomáticas entre ambos países». En *Relaciones entre el Imperio Otomano y América Latina a lo largo del siglo XIX*, editado por Fatma Öznur Seçkin, 1-32. Ankara Üniveritesi, 2019.

Pita González, Alexandra. «Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad». En *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, editado por Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka, 653-713. Aachen: Shaker Verlag, 2014.

Pluet-Despatin, Jacqueline. «Une contribution à l'histoire des intellectuels : les revues». *Les Cahiers de L'IHTP*, n.º 20, (1992): 125-136.

Rocca, Pablo. «Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano». *Hispamérica*, n.º 99, (2004): 3-19.

Rogers, Geraldine. «Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición». En *Revistas, archivos y exposición. Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, coordinado por Verónica Delgado y Geraldine Rogers, 11-27. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019.

Said, Edward. *Orientalismo*. Buenos Aires, Debolsillo, 2002.

Saíta, Sylvia. «El periódico *Martín Fierro* como campo gravitacional». *Orbis Tertius*, vol. 24, n.º 30, (2020): 1-9. doi: 10.24215/18517811e129.

Sarlo, Beatriz. «Intelectuales y revistas: razones de una práctica». *América. Cahiers du CRICCAL*, n.º 9-10, (1992): 9-16.

Tarcus, Horacio. *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Temperley: Tren en Movimiento, 2020.

Taub, Emmanuel. *Otredad, orientalismo e identidad. Nociones sobre la construcción de un otro oriental en la revista Caras y Caretas. 1898-1918*. Buenos Aires: Teseo, 2008.

Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. West Lafayette: Purdue University Press, 2004.

Tornielli, Pablo. «Hombre de tres mundos. Para una biografía política e intelectual del emir Emín Arslán». *Dirāsāt Hispānicas. Revista tunecina de Estudios Hispánicos*, n.º 2 (2015): 157-181. [doi.org/m6f9](https://doi.org/m6f9).

Tornielli, Pablo. «El Emir Emín Arslán durante la tregua con el sultán». Acceso el 1 de agosto de 2024. <https://miniurl.cl/akyvvn>.

Viu, Antonia. «Entrelazamientos semiótico-materiales en portadas de revistas *magazine: Caras y Caretas y Sucesos* a principios del siglo XX». En *Exposiciones en el tiempo. Revistas latinoamericanas del siglo XX*, compilado por Verónica Delgado y Geraldine Rogers, 35-54. Buenos Aires: Katatay, 2021.

Weinberg, Liliana. «Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada». En *Redes intelectuales y redes textuales: formas y prácticas de la sociabilidad letrada*, coordinado por Liliana Weinberg, XI-XXXII. Ciudad de México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.

Yener, Oğuzhan. «El establecimiento del Consulado General del Imperio Otomano en Buenos Aires y el papel de la emigración, según los archivos

ottomanos, 1870-1910». *The Latin Americanist* 66, n.º 1 (2022): 121-140. 2022. doi:10.1353/tla.2022.0009.

## La Autora:

Licenciada en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires, becaria doctoral de la misma institución e integrante del Grupo de Estudios Históricos sobre la Guerra (GEHiGue, Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, UBA/CONICET). Su línea de investigación en curso aborda el impacto de la Gran Guerra en el campo intelectual y revisteril argentino. Sobre esta temática ha efectuado publicaciones y presentaciones en congresos y reuniones científicas.

*Divino taller. Enseñanza de las artes aplicadas en los Talleres de la sociedad del “Divino Rostro” en Buenos Aires (1914-1933)*

*Holy workshop. Teaching of applied arts in the workshops of the society of the “Divino Rostro” in Buenos Aires (1914-1933)*

*Oficina divina. Ensino das artes aplicadas nas Oficinas da sociedade “Divino Rostro” em Buenos Aires (1914-1933)*

*Atelier divin. Enseignement des arts appliqués dans les Ateliers de la société « Divino Rostro » à Buenos Aires (1914-1933)*

*Божественная мастерская. Преподавание прикладного искусства в Мастерских общества «Дивино Ростро» в Буэнос-Айресе (1914-1933)*

**Larisa Mantovani**

Universidad Nacional de San Martín  
Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio  
Escuela de Arte y Patrimonio  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
[larisa.mantovani@gmail.com](mailto:larisa.mantovani@gmail.com)

**Aldana Villanueva**

Universidad Nacional de San Martín  
Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio

Escuela de Arte y Patrimonio  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Buenos Aires, Argentina.  
[aldanavillanueva@gmail.com](mailto:aldanavillanueva@gmail.com)

**Resumen:** Este trabajo tiene por objetivo investigar los talleres de artes y oficios que tuvieron lugar en la sociedad del Divino Rostro entre 1914 y 1933. Hacia ese momento los talleres participaron en distintas exposiciones artísticas, decorativas e industriales, hecho que brindó una mayor visibilidad a la institución, incluso por sobre sus artesanas y estudiantes, cuyos nombres permanecen aún en el anonimato. La presencia de las producciones de esta sociedad en distintos certámenes relevantes en ese entonces será en este trabajo estudiada a la luz de los discursos y discusiones en relación con las artes aplicadas y especialmente respecto de la producción de cerámica y encuadernación. Para ello, se abordará el repertorio crítico aparecido en la prensa en consonancia con la documentación institucional que se conserva, así como también contemplando algunos aspectos de la materialidad de las producciones. La hipótesis principal que guía este escrito sostiene que el reconocimiento artístico y particular estima que el Divino Rostro alcanzó entre el público consumidor especializado logró conferirle características aledañas a un sello de manufactura que envolvió de manera particular tanto a la producción de cerámica y a la encuadernación artística en franca expansión en la época.

**Palabras clave:** educación artística, cerámica, encuadernación artística, Buenos Aires

**Abstract:** The purpose of this paper is to investigate the arts and crafts workshops that took place in the society of the Divino Rostro between 1914 and 1933. By that time the workshops participated in various artistic, decorative and industrial exhibitions, a fact that gave greater visibility to the institution, even over their craftswomen and students, whose names still remain anonymous. The presence of the productions of this society in different relevant contests at that time will be studied in this work in the light of the discourses and discussions in relation to the applied arts and especially with respect to the production of ceramics and bookbinding. To this end, the critical repertoire that appeared in the press will be approached linked with the institutional documentation that has been

*preserved, as well as contemplating some aspects of the materiality of the productions. The main hypothesis guiding this paper argues that the artistic recognition and particular esteem that the Divino Rostro reached among the specialized consumer public was able to confer characteristics close to a seal of quality that involved in a particular way both the production of ceramics and the artistic bookbinding in frank expansion at the time.*

**Keywords:** artistic education, ceramics, artistic bookbinding, Buenos Aires

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo investigar as oficinas de artes e ofícios que decorreram na sociedade Divino Rosto entre 1914 e 1933. Nesta época as oficinas participaram em diversas exposições artísticas, decorativas e industriais, facto que proporcionou maior visibilidade à instituição, inclusive artesãos e estudantes, cujos nomes ainda permanecem anónimos. A presença das produções desta sociedade em diferentes concursos relevantes da época será estudada neste trabalho à luz dos discursos e discussões em relação às artes aplicadas e especialmente no que diz respeito à produção de cerâmica e encadernação. Para isso, será abordado o repertório crítico que apareceu na imprensa em consonância com a documentação institucional que se encontra preservada, bem como considerando alguns aspectos da materialidade das produções. A principal hipótese que norteia esta escrita sustenta que o reconhecimento artístico e particular que a Divina Face alcançou junto do público consumidor especializado conseguiu conferir características semelhantes a um selo fabril que envolvia particularmente tanto a produção de cerâmica como a encadernação artística em franca expansão na época.

**Palavras chaves:** educação artística, cerâmica, encadernação artística, Buenos Aires

**Résumé:** Ce travail vise à enquêter sur les ateliers d'art et d'artisanat qui ont eu lieu dans la société Divino Rosto entre 1914 et 1933. À cette époque, les ateliers ont participé à différentes expositions artistiques, décoratives et industrielles, ce qui a même donné une plus grande visibilité à l'institution. au-dessus de ses artisans et étudiants, dont les noms restent encore anonymes. La présence des productions de cette société dans différents concours pertinents à cette époque sera étudiée dans ce travail à la lumière

*des discours et des discussions en relation avec les arts appliqués et spécialement en ce qui concerne la production de céramique et de reliure. Pour ce faire, le répertoire critique paru dans la presse sera abordé en lien avec la documentation institutionnelle conservée, ainsi qu'en considérant certains aspects de la matérialité des productions. L'hypothèse principale qui guide cet écrit est que la reconnaissance artistique et particulière qu'a obtenue le Visage Divin parmi le public de consommateurs spécialisés a réussi à lui conférer des caractéristiques similaires à un sceau de fabrication qui impliquait particulièrement aussi bien la production de céramique que la reliure artistique en franche expansion à l'époque.*

**Mots clés:** éducation artistique, céramique, reliure artistique, Buenos Aires

**Резюме:** Целью этой работы является исследование мастерских декоративно-прикладного искусства, которые проводились в обществе «Дивино Ростро» в период с 1914 по 1933 год. Примерно в это же время мастерские участвовали в различных художественных, декоративных и промышленных выставках, что даже обеспечило этому учреждению большую известность. над своими ремесленниками и учениками, имена которых до сих пор остаются анонимными. Присутствие продукции этого общества на различных соответствующих конкурсах того времени будет изучено в данной работе в свете выступлений и дискуссий, касающихся прикладного искусства и особенно относительно производства керамики и переплетного дела. Для этого критический репертуар, появившийся в прессе, будет рассмотрен в соответствии с сохранившейся институциональной документацией, а также с учетом некоторых аспектов материальности постановок. Основная гипотеза, которой руководствуется эта книга, утверждает, что художественное и особое признание, которого Божественный Лик достиг среди специализированной потребительской публики, сумело придать характеристики, аналогичные производственной печати, которая в то время, в частности, включала как производство керамики, так и художественный переплет в откровенном расширении.

**Слова:** художественное образование, керамика, художественный переплет, Буэнос-Айрес

## *Introducción*

En los alrededores del Parque Centenario de la ciudad de Buenos Aires se encuentra el actual Colegio del “Divino Rostro”,<sup>1</sup> institución que en los albores del siglo XX cobijó una pluralidad de talleres de artes aplicadas para mujeres. El establecimiento es reconocido en la actualidad por albergar un mural realizado en grisalla por Augusto César Ferrari (Módena, Italia, 1871 – Buenos Aires 1970), declarado en 2011 Patrimonio Cultural de la ciudad, pero menos identificado por poseer un taller de encuadernación que sigue funcionando después de casi un siglo.

Fundado hacia 1914 el Taller del Divino Rostro fue creado a partir de la Sociedad homónima, presidida por Angiolina Astengo (Buenos Aires, 1867 – Mar del Plata, 1943), miembro de la Sociedad de Beneficencia y ya para esa época viuda de Emilio Mitre y Vedia (Buenos Aires, 1853 – 1909), director del diario *La Nación*. Acorde a los principios de la caridad de la iglesia católica el taller buscó desarrollar un lugar para el acompañamiento y la educación de mujeres de bajos recursos como vía para garantizar su sostén económico; una idea que se encontraba vigente desde el siglo XIX y que resultó muy difundida en las diferentes escuelas para mujeres que tuvieron un carácter privado.

---

<sup>1</sup> Agradecemos al Colegio del Divino Rostro y, en especial, a María del Huerto Manes por la orientación en la consulta del material documental de su acervo de suma importancia para este trabajo.

A los talleres de dibujo, bordado y corte y confección que funcionaron desde los inicios de la escuela, se sumaron en la década del veinte el taller de cerámica y el de encuadernación. Ambos devinieron especialmente prósperos no solo por participar en diversos espacios artísticos sino también por los numerosos encargos particulares recibidos.

Los primeros años del siglo XX, y en particular la región urbana de Buenos Aires, vinieron acompañados de un apoyo del Estado para el fomento de la educación técnica y las artes aplicadas en general en busca de un crecimiento industrial, ampliando la oferta educativa para varones y mujeres.<sup>2</sup> Los talleres de la Sociedad del Divino Rostro

---

<sup>2</sup> Numerosos textos han abordado la historia de la educación artística en lo que concierne a las artes plásticas: José A. García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. (Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1985); Ofelia Manzi, *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. (Buenos Aires: Atenas, s/f.); Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*(Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001); Georgina Gluzman, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Buenos Aires: Biblos, 2016); María Isabel Baldasarre, "Between Buenos Aires and Europe: Cosmopolitanism, Pensionnaires and Arts Education in late 19th Argentina" En *Academies and Schools of Art in Latin America*, ed. Oscar Vázquez (Nueva York: Taylor & Francis Routledge, 2020); Lucía Laumann, "Aída Carballo y las Escuelas Nacionales de Bellas Artes: Proyectos pedagógicos, estudiantes y grabados". *Cuadernos de historia del arte*, (41) 2023, 67-103. <https://doi.org/10.48162/rev.45.003>; Giulia Murace, "La Comisión Nacional de Bellas Artes y el viaje a Europa: un punto de partida para una Academia Nacional (1897-1908)", *Armilliar*, (7), (La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2023), 1-11, <https://doi.org/10.24215/2545788e047>, entre otros. Algunas investigaciones se han enfocado más específicamente en la educación técnica y/o sus cruces con las artes plásticas Julia Ariza, "Del caballete al telar: La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX", *Artologie*, n°5 (París: EHESS, oct., 2013); Los estudios de Graciela Scocco han abordado algunos aspectos de la cerámica de las escuelas del

dialogaron ampliamente con diversos ámbitos que por ese momento se ocuparon de difundir a las artes aplicadas, como la Sociedad Nacional de Arte Decorativo (1917) o las Exposiciones Comunales de Artes Aplicadas e Industriales (1925-1928). Incluso entornos más específicos como la Primera Exposición Nacional del libro en el Teatro Cervantes (1928) y de importante consolidación artística como el Salón Witcomb (1924) o Amigos del Arte (1933).

Estos eventos dieron reconocimiento a los talleres de la sociedad, lo que resultó en una mayor visibilidad hacia la institución por sobre sus artesanas y estudiantes, cuyos nombres permanecen aún en el anonimato. La presencia de sus producciones en distintos certámenes de relevancia será en este trabajo estudiada a la luz de las discusiones y exposiciones en relación con las artes aplicadas y en particular respecto de la producción de cerámica y encuadernación que tuvieron lugar en la época. Estos talleres entraron en un espacio de tensión entre la histórica formación femenina de academias y escuelas privadas muy presente en el siglo XIX gracias a las organizaciones filantrópicas de mujeres. En efecto, la actividad del Divino Rostro no se circunscribió al mundo de las élites y la caridad, sino que estableció un diálogo con el surgimiento de establecimientos estatales dedicados a la educación técnica; especialmente en Buenos Aires estos

---

Divino Rostro: Scocco, Graciela. "El taller de cerámica del Divino Rostro" *Cerámica*, (2014) <http://revistaceramica.com.ar/el-taller-de-ceramica-del-divino-rostro/>. Para un estado de la cuestión de los trabajos recientes sobre educación artística y más recientemente Elisa Welti, "Historias de la educación artística en Argentina: una actualización", *Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, vol. 8, nº 14 (Estado Federal do Pará, Jun, 2022).

tenían por objetivo un fomento a la industria para varones y también para mujeres que en la medida en que avanzó el siglo XX lograron ocupar nuevos espacios pese a su histórica segregación.

### ***Educación y caridad desde las élites: la Sociedad del Divino Rostro***

A finales del siglo XIX las escuelas privadas para mujeres afloraron, destacándose ingreso a las escuelas de artes industriales como una continuación de su actividad doméstica, como señaló Antonietta Trasforini. Estas escuelas estuvieron en gran medida gestionadas por organizaciones de mujeres de clase alta dedicadas a la filantropía.<sup>3</sup> Para el caso argentino puede destacarse la actividad de la Sociedad de Beneficencia, cuyas escuelas pasaron a ser organizadas desde el Estado una vez creado el Consejo Nacional de Educación, luego de la promulgación de la ley 1.420.<sup>4</sup> De este modo, la Sociedad de Beneficencia, además de ser presidida por las distinguidas “damas de la caridad”, contó con donaciones privadas de parte de la Sociedad Rural, el Jockey Club, familias de renombre de Buenos Aires, así como del diario *La Nación*.<sup>5</sup> Las escuelas de esta sociedad se consolidaron desde sus inicios como un espacio de incumbencia femenina a partir del cual, entre otros aspectos, las mujeres de la élite desplegaron un amplio campo de experimentación

---

<sup>3</sup> María Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, (Valencia: Universitat de Valencia, 2009), 97.

<sup>4</sup> Laura Golbert, *De la sociedad de Beneficencia a los derechos sociales* (Buenos Aires: Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Sociedad, 2010), 23-24.

<sup>5</sup> *Ibidem*, 24.

educativa en la que los oficios manuales se configuraron como medios propicios de emancipación económica. Para diversos grupos de mujeres de la alta sociedad, involucrarse en la formación artística de niñas y jóvenes resultaba un modo propicio de combinar “sus deseos caritativos con el refuerzo de la autoridad femenina sobre la cultura y el espacio doméstico.”<sup>6</sup>

Estas intenciones tienen que ser entendidas también en el marco de las posibilidades que la Argentina de entresiglos brindaba a las élites gracias a la prosperidad del modelo agroexportador que potenció la renovación de su estilo de vida. Demostrar el poderío económico y el refinamiento cultural por medio de sus consumos, tuvo una importancia crucial como legitimación de una posición social distinguida.<sup>7</sup> Una posición que se consolidaba, por medio de un interés por la cultura y el arte europeos; si bien no fueron grandes coleccionistas de arte nacional,<sup>8</sup> sí se ocuparon de fomentar actividades e instituciones a nivel local. Como medio de equilibrar y contrarrestar este perfil, el principio de la caridad, instaurado fuertemente por la iglesia católica, configuró una serie de prácticas específicas, como colectas y donaciones, a la par de la concreción de sociedades asistenciales regentadas, en

---

<sup>6</sup> Georgina Gluzman, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Buenos Aires: Biblos, 2016), 148.

<sup>7</sup> Leandro Losada, *La alta sociedad de la Buenos Aires de la Belle Époque* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008).

<sup>8</sup> María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, (Buenos Aires: Edhsa, 2006).

múltiples oportunidades, por actores pertenecientes a las clases altas.<sup>9</sup>

Angiolina Astengo, hija de Francisco Astengo y de Delfina Ignacia Huergo,<sup>10</sup> casada con Emilio Mitre desde 1885, se convirtió en miembro de la Sociedad de Beneficencia desde inicios del siglo XX, así como también del Patronato de la Infancia. En 1905 se dedicó a fundar su propia sociedad, la Asociación del Divino Rostro, que una década más tarde inauguró sus talleres de artes aplicadas. Astengo respondía a la alta sociedad y a sus ideales. Gracias a la donación hecha por su sobrina, el nombre de Angiolina se encuentra grabado en los muros del Palacio Errázuriz, mostrando su adhesión a ese mundo de las élites que colaboraron en la colección del Museo Nacional de Arte

---

<sup>9</sup> En efecto, esto puede relacionarse con el peso de la tradición de la propia educación que recibían las mujeres de las élites porteñas. La formación católica tuvo un lugar significativo en la oferta de educación primaria de Buenos Aires tanto como al interior de la propia educación domiciliaria que habían tenido madres e institutrices. Sin embargo, no fue siempre el tipo de formación que buscaron las élites para sus hijos. Más allá de inculcar una “moral católica”, la búsqueda de disciplina, el lograr contener las pulsiones y los comportamientos indecorosos, así como también “evitar las desmesuras que podían socavar las pretensiones de distinción y de respetabilidad”, representaron algunos de los objetivos de la educación de la clase alta argentina de comienzos de siglo XX. Leandro Losada, “La educación de las niñas”, en Sandra Ziegler y Victoria Gessaghi (comps.) *La formación de las élites. Investigaciones y debates en Argentina, Brasil y Francia* (Buenos Aires: Manantial, 2012), 27-44.

<sup>10</sup> Angiolina provenía de una familia vinculada al ámbito de la política argentina. Su padre, Francisco Astengo Caminati fue cónsul del Reino de Italia en Argentina durante la presidencia de Bartolomé Mitre. *Rejistro Nacional de la República Argentina*. Tomo Tercero (Buenos Aires, 1864), 60; Fernando Devoto, *Historia de los italianos en la Argentina* (Buenos Aires: Cámara de Comercio Italiana, 2006), 88.

Decorativo,<sup>11</sup> finalmente, no fue menor su vínculo con el periódico *La Nación*, con motivo de su casamiento con Emilio Mitre. Su posición le permitió explotar redes de sociabilidad para lograr sus objetivos. Gracias a su impronta, el Divino Rostro fue favorecido con numerosas actividades benéficas que impactaron en la vida cultural de la ciudad, como la función de gala en el Teatro Colón para la proyección de la película *Amalia* (1914) o la demostración pugilística de Luis Firpo con Joe Boykin en el club River Plate (1923), entre otros diversos eventos como misas y tés.<sup>12</sup>

Sin embargo, la actividad de los talleres del Divino Rostro no se circunscribió al mundo de las élites y la caridad, sino que fue una parte vital tanto de un proceso de fundación de diversas escuelas técnicas por parte del Estado y de diálogo con ellas, así como con artesanos y artistas de la época en numerosas exhibiciones durante la década del veinte. Antes de ser una escuela, el espacio del Divino Rostro contaba con talleres, que recibieron atención

---

<sup>11</sup> Incluso el actual museo contiene piezas donadas por la familia: se destacan una tela turca de seda bordada y un pianoforte francés de finales del siglo XIX (números de inventario: MNAD 1816; MNAD 517).

<sup>12</sup> *Amalia* se estrenó en 1914 y la adaptación del clásico de José Mármol fue realizada por el dramaturgo Enrique García Velloso. Angiolina tuvo a su cargo tareas de vestuario. "Amalia", acceso el 4 de enero de 2024, <https://nitratoargentino.org/catalogo/amalia-12-0/>; Nicolás Suárez, "La traspוסición de Amalia en las postrimerías del Centenario", *Exlibris* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2013), 133-142. <http://revistas.filq.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/377>; "Foot-ball", *Caras y Caretas*, nº 501, (Buenos Aires: 9 de mayo de 1908), 55; "La fiesta en el Talar de Pacheco", *Caras y Caretas*, nº 796 (Buenos Aires: 3 de enero de 1914), 6; "Box. Firpo hace una exhibición con Boykin", *Caras y Caretas*, n.º 1.315 (Buenos Aires: 15 de diciembre de 1923), 76.

especialmente por parte de las familias del barrio y zonas aledañas, como muestran las *Ordenes de labores* que se conservan.<sup>13</sup> Allí recibían algunos encargos por mes, principalmente vinculados a la costura, como vestidos de mujer o de niña que podían incluir bordados con hilos de oro, pero también cortinas, carpetas y repasadores.<sup>14</sup> Un registro de inscripciones institucional, suponemos de la década de 1920, nos cuenta quiénes eran las estudiantes que participaban de los talleres. En general, la mayoría eran argentinas mientras que algunas eran de origen italiano y tenían entre 12 y 22 años. El taller que generaba mayor interés era el de corte y confección, con 42 inscriptas, luego bordado en blanco con 40, dibujo con 29, el taller de cerámica con 22, el de bordado de vestidos tenía 14 estudiantes, el de encuadernación 12, el de vitraux 11 y el de dactilografía 9 (Fig. 1 y 2).<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> *Ordenes de labores*, Archivo del Colegio del Divino Rostro, (Buenos Aires: s/f).

<sup>14</sup> Los talleres se registran por lo menos a partir de 1919. Seguramente con anterioridad a esta fecha la actividad era parecida, lamentablemente gran parte de la documentación conservada en el Archivo del Colegio del Divino Rostro no posee fecha.

<sup>15</sup> *Registro de inscripción*, Archivo del Colegio del Divino Rostro, Buenos Aires, s/f.



*Figs. 1 y 2. Fotografías de trabajos de estudiantes del área de corte y confección en la Escuela del Divino Rostro, s/d.<sup>16</sup>*

---

<sup>16</sup> Archivo Colegio del Divino Rostro.

La menor cantidad de estudiantes de algunos talleres como en los casos de cerámica, encuadernación o *vitraux* en relación con las otras actividades resulta llamativa. Probablemente remita a la dimensión mucho más artística que doméstica de la formación y a una inserción menos inmediata en un circuito de encargos barriales. Sin embargo, tanto la cerámica como la encuadernación devinieron prácticas que paulatinamente llenaron de reconocimiento artístico a la institución conforme avanzaron las décadas del veinte y del treinta.

***“Una obra digna de todo aplauso”: el taller de cerámica en exposiciones***

Durante la década de 1920 junto con cierta consolidación de muchos espacios educativos vinculados a la educación técnica también tuvieron lugar exhibiciones orientadas hacia las artes decorativas y aplicadas. Los talleres del Divino Rostro expusieron en varios de ellos, construyendo cada vez más prestigio y mejores premios que redundaba en un mayor reconocimiento para el taller, dado que no aparecían los nombres de las artesanas y sus maestras o maestros, sino más bien el taller como el lugar de referencia para estas producciones sin autoría individual.

El taller de cerámica del Divino Rostro fue inaugurado como “la primera fábrica nacional de cerámica artística”<sup>17</sup> (Fig. 3). El evento tuvo lugar el 17 de octubre de 1923 con la

---

<sup>17</sup> “La obra de la Sociedad del Divino Rostro. Ayer inauguró la primera fábrica nacional de cerámica artística”, *La Nación* (Buenos Aires, 17 de octubre de 1923), 6.

presencia no solo de Astengo de Mitre y la junta directiva de la institución, sino también con la participación del entonces presidente Marcelo T. De Alvear y su esposa, la cantante lírica, Regina Pacini.<sup>18</sup> En este encuentro se mostró al presidente el funcionamiento de las máquinas para molienda de minerales, el horno con capacidad para 7.500 piezas y el “museo experimental de la fábrica” que mostraba el proceso de estudio de hacía cinco años y que incluía hallazgos, así como pruebas fallidas.

---

<sup>18</sup> De acuerdo con una nota de *La Nación*, también mencionada por Graciela Scocco, la Escuela Taller del Divino Rostro poseyó a partir del 6 de agosto de 1920 “talleres autorizados por el ministerio de Justicia e Instrucción Pública para otorgar diplomas con Registro de estadística”. “Escuela taller”, *La Nación* (Buenos Aires, 1 de marzo de 1922), 14. Graciela Scocco, “El taller de cerámica del Divino Rostro”, *Cerámica* (Buenos Aires, agosto de 2014). <http://revistaceramica.com.ar/el-taller-de-ceramica-del-divino-rostro/>. Esta información no pudo ser corroborada con las memorias del Ministerio de Instrucción Pública en donde dicho dato no ha sido hallado y se desconocen sus implicancias. Según el boletín oficial el 30 de octubre de 1922 se aprueban nuevos estatutos para la institución de acuerdo con el informe de la inspección general de justicia. *Boletín Oficial de la República Argentina* (Buenos Aires, 9 de noviembre de 1922), 196. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/11173441/19221109?busqueda=1>



*Fig. 3. Talleres de dibujo y cerámica para mujeres en la Escuela del Divino Rostro.<sup>19</sup>*

El primer evento que podemos identificar en el que participó el taller sucedió previo a la visita del presidente, estos fueron los Salones Nacionales de Artes Decorativas: en 1919 las cinco mayólicas enviadas recibieron medallas de plata.<sup>20</sup> Una imagen de la época muestra tres de los

<sup>19</sup> "Arte cerámica en la Escuela del Divino Rostro", *Columbia*, año 1 N°1, Buenos Aires, 5 de mayo de 1925, pp. 26-28. Centro de Estudios Espigas, Argentina.

<sup>20</sup> Graciela Scocco, "Primeras mayólicas realizadas en el país. El taller del Divino Rostro". *Cerámica* (Buenos Aires, 2018) <https://revistaceramica.com.ar/wp-content/uploads/2020/04/7.pdf>.

jarrones premiados, uno de ellos con motivos vegetales y los otros dos con una técnica decorativa más abstracta realizada a partir del goteo del pigmento o *dripping* (Fig. 4). Al año siguiente, aunque la prensa calificó al Salón como de una “absoluta pobreza imaginativa” destacaron entre otros trabajos las terracotas del Divino Rostro y su variedad entre cofres, tinteros, bomboneras, vasos, repisas, potiches y especialmente una pila.



*Fig. 4. Cerámicas de la Sociedad del Divino Rostro exhibidas en el Salón Nacional de Arte Decorativo en 1919.<sup>21</sup>*

En 1924, el Salón Witcomb abrió su espacio para que el taller de cerámica mostrara toda su producción, ya no en una exposición grupal sino en un lugar dedicado

---

<sup>21</sup> “Sociedad Nacional de Arte Decorativo. Segundo Salón Anual”, *Augusta*, Año 2, Vol. 3, 1919. Centro de Estudios Espigas, Argentina.

completamente al Divino Rostro (Fig. 5).<sup>22</sup> Entre las obras exhibidas también era posible ver jarrones ornamentales o para uso cotidiano, pero se sumaban cerámicas que se adecuaban a decoraciones para el interior del hogar como chimeneas, fuentes con estilos variados que iban desde representaciones religiosas hasta motivos Mudéjar o más clásicos del Renacimiento. La crítica destacó el paso gigantesco hacia adelante que daba esta institución.<sup>23</sup> Además de la dirección de los talleres por parte de la hermana Ana Bezzi a partir de 1921, aparentemente el primer director artístico fue el escultor y ceramista Alberto Lagos,<sup>24</sup> junto con José León Pagano<sup>25</sup> que se desempeñó también como administrador.

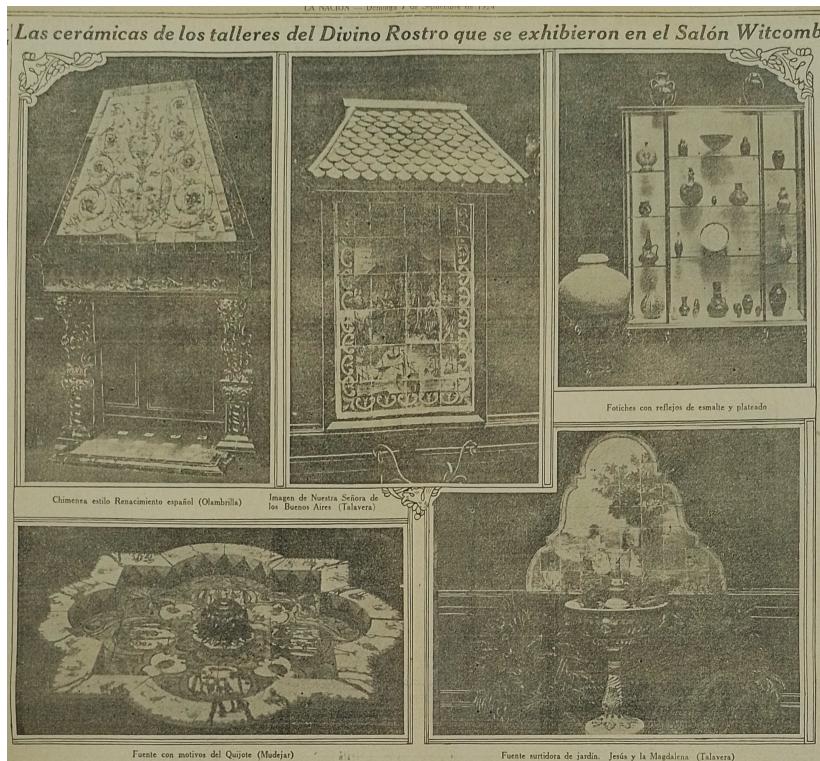
---

<sup>22</sup> No era la primera vez que este lugar se interesaba por la cerámica, que ya había sido exhibida por lo menos en 1918 con las producciones de inspiración precolombina de Alfredo Guido y José Gerbino. Adriana Beatriz Armando, "Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte", en *La hora americana 1910-1950* (Buenos Aires: MNBA, 2014), 189;

<sup>23</sup> "Las cerámicas de los talleres del Divino Rostro que se exhibieron en el Salón Witcomb, *La Nación* (Buenos Aires, 7 de septiembre de 1924), 7.

<sup>24</sup> Alberto Lagos (1885-1960) fue miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes durante la década de 1920. En la actualidad se conservan algunas obras de su autoría en el Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires. Entre ellas, un crucifijo de cerámica se presentó, según Graciela Scocco, en el Salón Nacional de 1916, fue comprada por el Estado Argentino y se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes (n. inv. MNBA 3720), Graciela Scocco. *Cerámicas: Alma y fuego en el barro de la tierra*. (Buenos Aires: de los cuatro vientos, 2012).

<sup>25</sup> Hacia 1927 figura un Sr. Remo como encargado de la dirección técnica de los talleres. "La exposición comunal de artes aplicadas e industriales ofrece interesantes aspectos", *La Nación* (Buenos Aires, 6 de diciembre de 1927).



*Fig. 5. Variedad de proyectos cerámicos del Divino Rostro exhibidos en el Salón Witcomb.<sup>26</sup>*

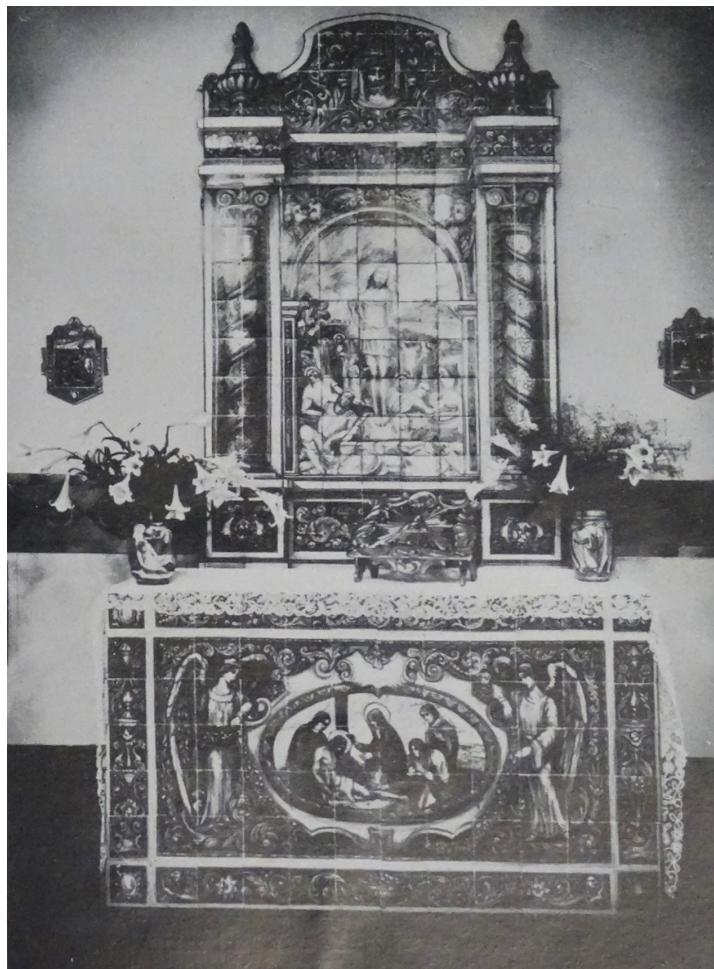
Las Exposiciones Comunales de Artes Aplicadas e Industriales fueron uno de los lugares en donde más se lucieron, obteniendo en dos ocasiones un Diploma fuera de concurso junto con medalla de oro y destacándose en

<sup>26</sup> "Las cerámicas de los talleres del Divino Rostro que se exhibieron en el Salón Witcomb", *La Nación*, 7 de septiembre de 1924, p. 7. Recortes diarios, tomo I, 1924-1925. Archivo Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.

especial el altar en cerámica que realizaron en 1927 (Fig. 6); el segundo año, sabiendo que no obtendrían premio se presentaron igualmente y recibieron en esa ocasión la visita (nuevamente) del presidente Alvear, su esposa y Carlos Noel, el intendente de la ciudad de Buenos Aires, en el *stand* en el día de la inauguración (Fig. 7). La prensa destacó el progreso en relación con aquello expuesto años antes en Witcomb, cuyas piezas se consideraban dignas de participar en cualquier “certamen europeo” y aseguraban que “...el experto apreciará sin duda la diferencia que distingue la obra realizada según las normas del puro arte y el ‘bibelot’ del bazar, ‘bonito’ en el sentido menos noble del término.”<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> “La asociación del Divino Rostro exhibe un notable conjunto de obras de cerámica artística en la Exposición comunal”, *La Nación* (Buenos Aires: 24 de noviembre de 1925).



*Fig. 6. Altar en cerámica realizado en los talleres del divino rostro.  
Premiado con medalla de oro en la Exposición Comunal de Artes  
Aplicadas e Industriales.<sup>28</sup>*

<sup>28</sup> "Altar en cerámica, presentado por la 'Asociación del Divino Rostro'. Diploma de Fuerza de Concurso y Medalla de Oro". Memoria de la 3ra Exposición



curioso, por la calidad de los ejemplares exhibidos.”<sup>30</sup> En todos los casos se remarcó la capacidad de la Argentina para proveer todos los materiales para la cerámica, incluso el caolín –necesario para la porcelana–.<sup>31</sup> La cerámica pasaba así a mostrar un futuro promisorio, en donde las producciones europeas dejarían de representar una competencia frente a las producciones locales; algo que sin dudas se reforzaba, entre otras cosas, por el contexto de posguerra. Así, al salir de la exposición Comunal de 1925 un periodista afirmaba: “ya rumbo al diario, nos pareció haber presenciado el combate más titánico que los argentinos han librado. Ahí había triunfado una vez más el esfuerzo de una joven y gloriosa nación, que arremete con el genio, el arte y la industria.”<sup>32</sup>

Incluso el ceramista Genaro Bianchi destacó la predilección de algunos comerciantes de la rama por sus trabajos y que “lejos de quererlos revender como de procedencia extranjera, como hace la mayoría [...] han colocado carteles en que se hace notar que son de fabricación nacional”.<sup>33</sup> Estos eventos contaban con numerosos ceramistas reconocidos, entre los que se puede mencionar también a José de Bikandi, quien organizó años más tarde una exposición en 1935 en la galería Müller

---

<sup>30</sup>“Una de las nuevas industrias argentinas que presenta más brillantes resultados y perspectivas es la cerámica”, *La Razón* (Buenos Aires: 26 de diciembre de 1925).

<sup>31</sup> “Las cerámicas de los talleres del Divino Rostro...”, *op. cit.*; “La asociación del Divino Rostro...”, *op. cit.*

<sup>32</sup> “Una visita a la exposición comunal de artes e industrias. Un hermoso exponente de nuestro progreso”, *La Argentina* (Buenos Aires, 19 de enero de 1925).

<sup>33</sup> “Una de las nuevas industrias argentinas...”, *op. cit.*

junto con los talleres del “Divino Rostro”.<sup>34</sup> No es menos relevante que esta fuerte presencia de la cerámica fuera incluso previa, en gran medida, a la labor de Fernando Arranz quien fomentó el crecimiento de escuelas de cerámica a lo largo y ancho del país a partir de la década de 1930.<sup>35</sup>

Si bien en estas muestras había numerosas premiaciones, no es solo el mérito de las medallas de oro lo que se destaca en la actividad de los talleres del Divino Rostro, sino también la particularidad de sus producciones en artes decorativas. Vale tener en cuenta que en estas exposiciones enviaron sus trabajos otras escuelas y espacios de mujeres de carácter privado como la Providencia femenina que envió “labores y muñecas”,<sup>36</sup> Ayuda Social que mostró sus “labores y encajes”, o incluso espacios públicos como la Escuela profesional de mujeres nº4 que presentó “muebles, labores y muñecas”, y la Escuela Paula Albarracín de Sarmiento que se destacó por sus juguetes. Todas producciones pueden pensarse mayormente asociadas a la labor femenina o incluso a la caridad –como es el caso de los juguetes– y que en este sentido se distancian de los trabajos del Divino Rostro.

---

<sup>34</sup> Exposición José de Bikandi. Cerámicas realizadas en los talleres del Divino Rostro. Galería Müller, Buenos Aires, mayo de 1935. Centro de Estudios Espigas.

<sup>35</sup> Graciela Scocco, “Los comienzos de la enseñanza de la cerámica en nuestro país” (Revista Cerámica s/f) <https://revistaceramica.com.ar/wp-content/uploads/2020/04/11.pdf>.

<sup>36</sup> “La providencia femenina exhibe un interesante conjunto de trabajos en la exposición de artes”, *La Nación* (Buenos Aires, 22 de diciembre de 1925). Libro de recortes, tomo II, 1925, p. 143. Archivo Academia Nacional de Bellas Artes.

### ***El taller de encuadernación: entre la enseñanza y el encargo***

La revalorización de las artes decorativas y aplicadas propia del momento, la industria gráfica y editorial en ascenso y la profusión de discursos y prácticas bibliófilas de nuevo cuño generaron que la encuadernación artística en la Argentina atravesara un florecimiento y atención particular entre las décadas de 1920 y 1940.

Bajo este contexto, el taller de encuadernación del Divino Rostro cobró especial relevancia y fue destacado por numerosos agentes culturales y diversas plataformas de crítica. En los albores de 1920 esta área entró en funcionamiento en un momento de importantes cambios para la historia institucional de la Escuela. Por aquellos años, la gestión del establecimiento quedó en manos de la Congregación de las hermanas de los pobres de Santa Catalina de Siena haciéndose cargo de la dirección la ya mencionada hermana Ana Bezzi. Si bien la supervisión de la Asociación del Divino Rostro y de su principal mentora Angiolina Mitre no cesó, el ingreso en la escena de la congregación fue significativo.

En efecto, el taller de encuadernación iniciado cerca de 1925 (Fig. 8) estuvo a cargo de dos hermanas de la orden de origen italiano Matilde Cappelletti de Lotenero y Asuntina Senesi hasta bien entrado el siglo XX. Los años de formación se distribuyeron en cinco, el primero de preparación y los cuatro restantes de perfeccionamiento en los distintos procedimientos estructurales de la preparación del libro (plegado, costura, encartonado y

enlomado) (Fig. 9) así como también en las diversas técnicas y modalidades de ornamentación. La vertiente privilegiada en estos establecimientos consistía en el modelado y repujado del cuero desde los más sencillos diseños ornamentales con rodillos y florones hasta intervenciones más elaboradas como el mosaico. Esta última consistía en la conformación de un diseño a partir de recortes de cuero de diversas tonalidades (Fig. 10).



*Fig. 8. Estudiantes en el taller de Encuadernación del Divino Rostro, 1925.<sup>37</sup>*

---

<sup>37</sup> "Arte cerámica en la Escuela del Divino Rostro", *Columbia*, año 1 N°1, Buenos Aires, 5 de mayo de 1925, pp. 26-28. Centro de Estudios Espigas, Argentina.

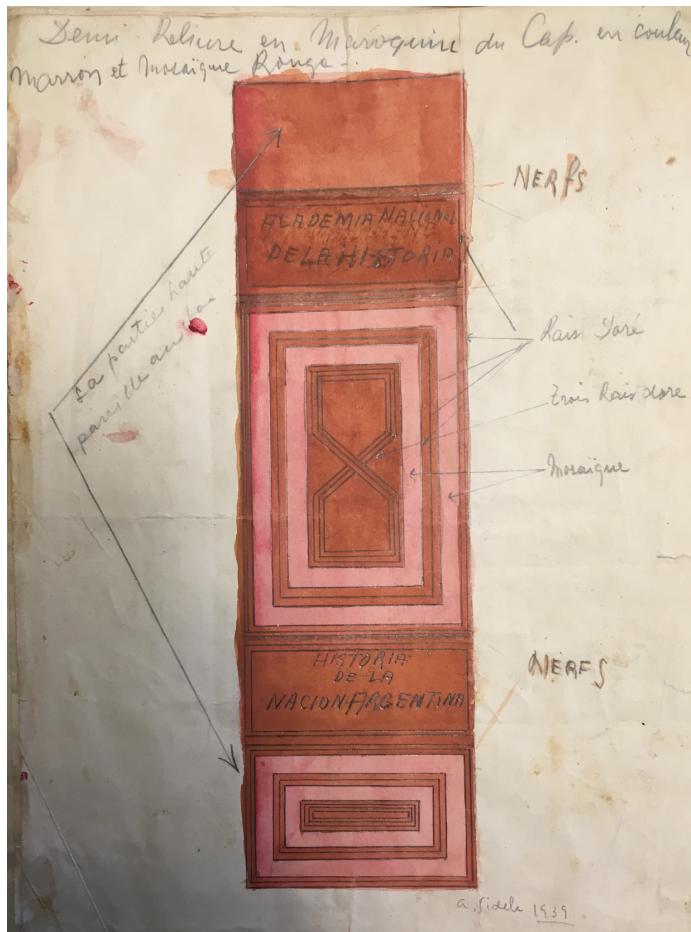


Fig. 9. A. Sidela (firmado), Boceto para lomo de Historia de la Nación Argentina para la Academia Nacional de la Historia, c. 1939.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Archivo Colegio del Divino Rostro

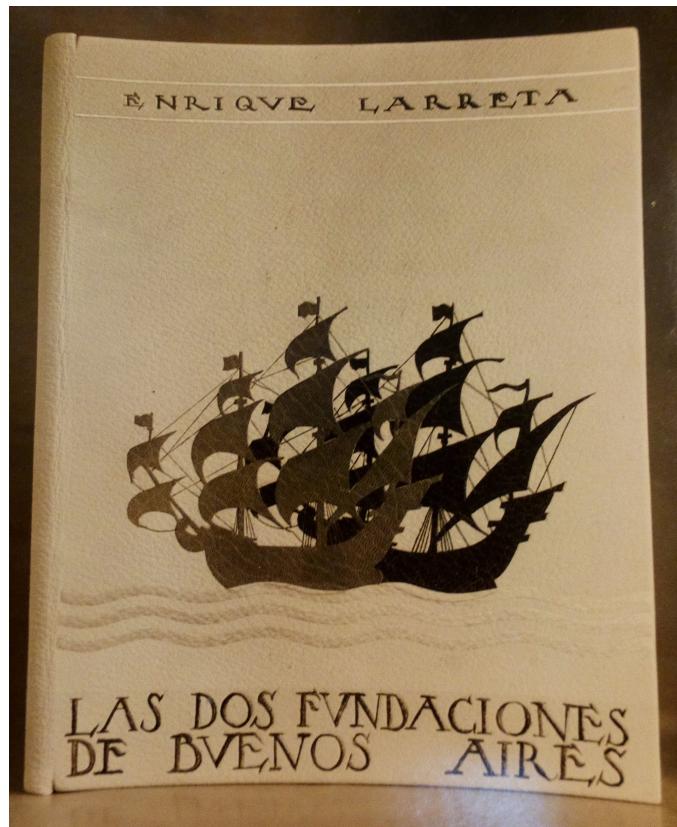


Fig. 10. Encuadernación en mosaico para *Las dos fundaciones de Buenos Aires* de Enrique Larreta. Fotografía, s/d.<sup>39</sup>

En 1928 las producciones de este taller tuvieron una presentación destacada en la Primera Exposición Nacional del Libro inaugurada en el Teatro Nacional Cervantes y que contó con el apoyo del gobierno nacional y la habitual

---

<sup>39</sup> Archivo Colegio del Divino Rostro.

asistencia del presidente Alvear. La impronta de Angiolina en la difusión de las producciones de la escuela se hizo patente en la pluralidad de referencias aparecidas en el diario *La Nación* en donde durante varias semanas fotografías de las encuadernaciones de las alumnas aparecieron reproducidas (Fig. 11).

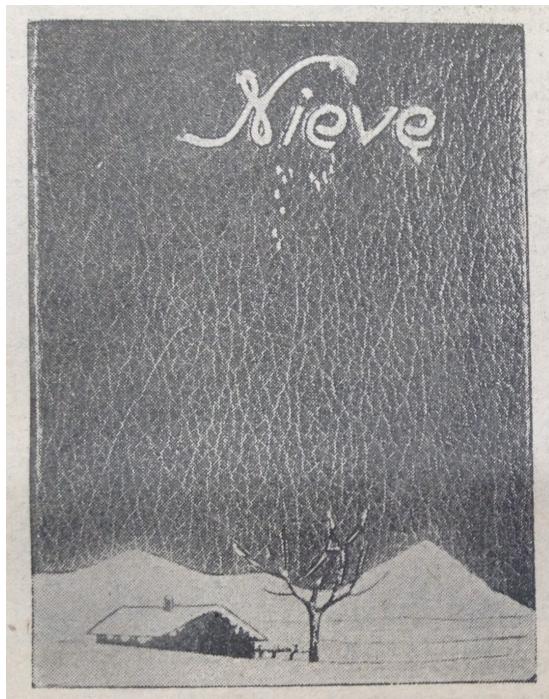


Fig. 11. Margarita Abella Caprile, *Nieve*, Encuadernación del Taller del Divino Rostro.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Reproducida en *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1928 pp. 5-12, Biblioteca Nacional.

El evento que potenció un gran de foro de debate en lo concerniente al mercado editorial y el fomento de la literatura nacional<sup>41</sup> también representó un espacio de consagración relevante para el universo de las artes gráficas y artes del libro.<sup>42</sup> En este sentido, el vestíbulo del teatro, en cuyas paredes destacaban las mayólicas de factura del taller de cerámica de la misma sociedad, fue el escenario destinado para la muestra de encuadernaciones artísticas. Entre los expositores ponderados por la prensa figuraban, además del Divino Rostro, la Escuela Profesional para mujeres Nº 2 de Rosario, la Escuela Profesional Nº5 de Buenos Aires, renombrada luego “Fernando Fader”, así como también artífices particulares y algunas editoriales.

La presencia de diversas escuelas profesionales destinadas a un público femenino evidencia el especial arraigo que la encuadernación encontró en estos espacios. Como práctica que involucró desde sus orígenes a la costura, la participación de mujeres en distintas etapas del oficio se evidenció desde los albores de la imprenta.<sup>43</sup> Sin embargo, en el terreno local diversas escuelas técnicas mayormente exclusivas para varones como la Escuela Raggio, el Instituto Argentino de Artes Gráficas,<sup>44</sup> o muchos más

---

<sup>41</sup> Guillermo Gasió, *El más caro de los lujos. Primera Exposición Nacional del Libro. Teatro Cervantes, septiembre de 1928* (Buenos Aires: Teseo, 2008).

<sup>42</sup> Anónimo

<sup>43</sup> Sobre el tema para el caso europeo pueden referenciarse los siguientes trabajos: Marianne Tidcombe, *Women Bookbinders, 1880-1920* (New Castle, DE: Oak Knoll Press; London: British Library, 1996); Mirjam Foot, *Bookbinders at Work Their Roles and Methods* (London: British Library, 2006).

<sup>44</sup> Al mismo tiempo, algunos establecimientos industriales esencialmente para varones paulatinamente incorporaron algunas integrantes mujeres, aunque

entrado el siglo XX como la Otto Krausse contaron con talleres de encuadernación.

No obstante, en la Argentina de entresiglos la encuadernación como un oficio adecuado y apto para manos femeninas constituyó un tópico frecuente en la polifonía de discursos sobre la formación de las mujeres.<sup>45</sup> Allí los atributos de precisión y delicadeza acompañaron a las manualidades como una parte importante de la identidad femenina. En esta línea, el docente del taller de encuadernación de la Escuela Profesional “Fernando Fader” Alberto Donnis, hermano del artista Cayetano Donnis, señalaba a propósito de esta escuela que “la encuadernación artística es, además de interesante bajo todo punto de vista, una técnica muy apta para manos femeninas, y un arte de gran porvenir en este país, que contribuirá a independizar económicamente a la mujer y a darle una mayor cultura artística en general.”<sup>46</sup> Sin embargo, el vestíbulo del teatro Cervantes ofreció un espacio compartido con encuadernaciones de ejecutantes varones, muchos de ellos actores muy reconocidos en el oficio como el propio Donnis.

De este modo, la exposición resultó central para catapultar la visibilidad del taller como un lugar de especial

---

conformaron siempre el menor número. Así, por ejemplo, en el caso particular del Instituto Argentino de Artes Gráficas para el año 1942 de casi cincuenta estudiantes del taller de encuadernación, nueve eran mujeres. “Encuadernación”, *Anales Gráficos. Especial Escolar 1942-1943* (Buenos Aires: IAAG, 1943), s/p.

<sup>45</sup> Julia Ariza, *op. cit.*, 12; Georgina Gluzman, *op. cit.*, 175.

<sup>46</sup> Alberto Donnis, “La encuadernación. Sus orígenes”, *Arte y Decoración* (Buenos Aires: agosto-septiembre de 1935), s/n.

relevancia en la enseñanza de esta práctica en el país. Asimismo, este reconocimiento se vio reforzado por determinados encargos. Por ejemplo, en 1932 Ignacio Pirovano, quien años más tarde se convertiría en el director del Museo Nacional de Arte Decorativo, presentó un proyecto para la encuadernación de *Meditation Sud-americaines* de Hermann de Keyserling en el que prestó detalles para su diseño<sup>47</sup>. (Fig. 12) Asimismo, entre los clientes más importantes del taller se encontraba Carlos Mayer, uno de los fundadores de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos creada también en 1928.<sup>48</sup> El uso de este tipo de encuadernaciones con sus técnicas más sofisticadas, como el mosaico, representaba un medio de claro enriquecimiento de los ejemplares dotándolos de cierta unicidad y rareza por lo que el público bibliófilo fue especialmente adepto.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Proyecto de encuadernación de Igancio Pirovano, 1932. Documento Mecanografiado. Archivo del Colegio del Divino Rostro, Buenos Aires.

<sup>48</sup> María Eugenia Costa, "Ediciones ilustradas de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos en repositorios institucionales", II Encuentro Nacional de Instituciones con Fondos Antiguos y Raros. Biblioteca Nacional "Mariano Moreno", (Buenos Aires: 2013) <https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/costa.pdf>

<sup>49</sup> David Mckitterick, *The invention of rare books. Private interest and public memory 1600-1840* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018).



Fig. 12. Boceto y fotografía del trabajo de encuadernación terminado para *Meditations Sud-americaines* de Hermann de Keyserling, s/d.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Archivo del Colegio del Divino Rostro.

En 1933 la Asociación Amigos del Arte inauguró la muestra *Encuadernaciones artísticas* de la Sociedad del Divino Rostro, lo que permitió el ingreso de estas producciones en un espacio de importante consagración artística.<sup>51</sup> La Asociación que había iniciado en los albores de 1920 y que contó con la participación de agentes relevantes del campo cultural porteño, dedicó un lugar especial al universo de los libros como objetos de arte. En 1927 lanzó el concurso para la ilustración y edición de libros nacionales del que resultó la publicación del *Martín Fierro* de José Hernández, con xilografías de taca original de Adolfo Bellocq tres años más tarde.<sup>52</sup> De igual modo, las exposiciones dedicadas a la encuadernación artística tuvieron un lugar destacado.<sup>53</sup> En este sentido, la participación del taller en las salas de Amigos del Arte potenció el diálogo con el escenario de creciente gusto bibliófilo y prácticas del colecciónismo de libros desplegadas por muchos de los miembros de la Asociación en las que las encuadernaciones especiales resultaron cruciales.

De esta forma, la consolidación de la encuadernación como “un arte del libro” al servicio de elevar el estatus material y artístico de un volumen, permeó gran parte de los debates estéticos signados por las tensiones entre arte e

---

<sup>51</sup> *La obra de Amigos del Arte en los años 1933-1934-1935-1936* (Buenos Aires: AAA, 1936), 14.

<sup>52</sup> Silvia Dolinko, “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”, en: Laura Molosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (Buenos Aires: Edhsa, 2009), 169-171.

<sup>53</sup> Marcelo Pacheco “Historia cronológica de Amigos del Arte 1924-1942”, Patricia Artundo y Marcelo Pacheco, *Amigos del Arte 1924-1924* (Buenos Aires: Malba, 2008), 190.

industria de especial eclosión en la época donde las encuadernaciones del Divino Rostro constituyeron un capítulo importante.

### *Conclusiones*

La figura de Angiolina Astengo gracias a sus redes de sociabilidad fue fundamental en el impulso y reconocimiento que recibieron los Talleres del Divino Rostro en numerosos espacios artísticos.

Estos talleres a su vez eran, en su mayoría, la referencia de autoría de todas las otras producciones y sus resultados tenían una dimensión más artística y mucho menos doméstica gracias a la cerámica y la encuadernación; algo que la distinguió de otras escuelas del momento contrariamente a lo esperado de una escuela privada confesional.

No es menor destacar que en un momento en que la enseñanza entre varones y mujeres aún continuaba separada, la participación en exhibiciones para una escuela de mujeres brindaba espacios mixtos de coexistencia en donde las artes aplicadas podían dialogar con mayor soltura. Si bien los talleres tradicionales como el de corte y confección o bordado continuaron siendo la opción más demandada de acuerdo con la cantidad de estudiantes, los de cerámica y encuadernación fueron los que otorgaron a la Escuela una gran visibilidad y prestigio artístico. Así, mientras los primeros continuaron sujetos a una dinámica mucho más barrial de acuerdo con la naturaleza de los encargos, los segundos se expandieron

hacia otros circuitos y consumos específicos. De este modo, la particular estima que el Divino Rostro alcanzó entre el público consumidor especializado y el anonimato característico de sus producciones, presentadas bajo el nombre de la institución, logró conferirle características aledañas a un sello de manufactura que envolvió de manera particular tanto a la cerámica y a la encuadernación artística en franca expansión en la época.

## Bibliografía

Ariza, Julia. “Del caballete al telar. La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX” *Artelogie* 5 (Paris: EHESS, 2013), 1-23. <https://journals.openedition.org/artelogie/6027>.

Armando, Adriana Beatriz. “Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte”, en: *La hora americana 1910-1950* (Buenos Aires: MNBA, 2014), 189-203.

Baldasarre, María Isabel. Between Buenos Aires and Europe: Cosmopolitanism, Pensionnaires and Arts Education in late 19th Argentina” En *Academies and Schools of Art in Latin America*, ed. Oscar Vázquez. (Nueva York: Taylor & Francis Routledge, 2020).

-----, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, (Buenos Aires: Edhsa, 2006).

*Boletín Oficial de la República Argentina* (Buenos Aires, 9 de noviembre de 1922), 196. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/11173441/19221109?busqueda=1>.

Costa, María Eugenia. “Ediciones ilustradas de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos en repositorios institucionales”, II Encuentro Nacional de Instituciones con Fondos Antiguos y Raros. Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, (Buenos Aires: 2013) <https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/costa.pdf>.

Devoto, Fernando. *Historia de los italianos en la Argentina* (Buenos Aires: Cámara de Comercio Italiana, 2006).

Dolinko, Silvia. “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”, en: Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela, (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (Buenos Aires: Edhasa, 2009), 169-171.

Donnis, Alberto. “La encuadernación. Sus orígenes”, *Arte y Decoración* (Buenos Aires: agosto-septiembre de 1935).

*Exposición José de Bikandi. Cerámicas realizadas en los talleres del Divino Rostro.* Galería Müller, Buenos Aires, mayo de 1935. Centro de Estudios Espigas.

“Encuadernación”, *Anales Gráficos. Especial Escolar 1942-1943* (Buenos Aires: IAAG, 1943), s/p.

“Escuela taller”, *La Nación* (Buenos Aires, 1 de marzo de 1922), 14.

Foot, Mirjam. *Bookbinders at Work Their Roles and Methods* (London: British Library, 2006).

García Martínez, José A. *Arte y enseñanza artística en la Argentina* (Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1985).

Gluzman, Georgina. *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Buenos Aires: Biblos, 2016).

Golbert, Laura. *De la sociedad de Beneficencia a los derechos sociales* (Buenos Aires: Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Sociedad, 2010).

Guillermo Gasió. *El más caro de los lujos. Primera Exposición Nacional del Libro. Teatro Cervantes, septiembre de 1928* (Buenos Aires: Teseo, 2008).

“La asociación del Divino Rostro exhibe un notable conjunto de obras de cerámica artística en la Exposición comunal”, *La Nación* (Buenos Aires: 24 de noviembre de 1925).

“La exposición comunal de artes aplicadas e industriales ofrece interesantes aspectos”, *La Nación* (Buenos Aires, 6 de diciembre de 1927).

*La obra de Amigos del Arte en los años 1933-1934-1935-1936* (Buenos Aires: AAA, 1936).

“La obra de la Sociedad del Divino Rostro. Ayer inauguró la primera fábrica nacional de cerámica artística”, *La Nación* (Buenos Aires, 17 de octubre de 1923), 6.

Laumann, Lucía. “Aída Carballo y las Escuelas Nacionales de Bellas Artes: Proyectos pedagógicos, estudiantes y grabados”. *Cuadernos de historia del arte*, (41) 2023, 67-103. <https://doi.org/10.48162/rev.45.003>.

“Las cerámicas de los talleres del Divino Rostro que se exhibieron en el Salón Witcomb, *La Nación* (Buenos Aires, 7 de septiembre de 1924), 7.

Losada, Leandro. “La educación de las niñas”, en: Sandra Ziegler y Gessagh, Victoria (comps.) *La formación de las élites. Investigaciones y debates en Argentina, Brasil y Francia* (Buenos Aires: Manantial, 2012) 27-44.

-----, *La alta sociedad de la Buenos Aires de la Belle Époque* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008).

“Mañana se inaugurará la exposición comunal de artes industriales”, *La Razón* (Buenos Aires, 13 de noviembre de 1925).

Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001).

Manzi, Ofelia. *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* (Buenos Aires: Atenas, s/f).

Mckitterick, David. *The invention of rare books. Private interest and public memory 1600-1840* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018).

Pacheco, Marcelo. “Historia cronológica de Amigos del Arte 1924-1942”, en: Artundo, Patricia y Pacheco, Marcelo, *Amigos del Arte 1924-1924* (Buenos Aires: Malba, 2008), 181-203.

*Registro de inscripción*, Archivo del Colegio del Divino Rostro, Buenos Aires, s/f.

*Rejistro Nacional de la República Argentina*. Tomo Tercero (Buenos Aires, 1864).

Scocco, Graciela. “Los comienzos de la enseñanza de la cerámica en nuestro país” (Revista Cerámica 2020) <https://revistaceramica.com.ar/wp-content/uploads/2020/04/11.pdf>

----- “Primeras mayólicas realizadas en el país. El taller del Divino Rostro”. *Cerámica* (Buenos Aires, 2018) <https://revistaceramica.com.ar/wp-content/uploads/2020/04/7.pdf>.

----- “El taller de cerámica del Divino Rostro”, *Cerámica* (Buenos Aires, agosto de 2014). <http://revistaceramica.com.ar/el-taller-de-ceramica-del-divino-rostro/>.

----- *Cerámicas: Alma y fuego en el barro de la tierra*. (Buenos Aires: de los cuatro vientos, 2012).

Suárez, Nicolás. “La trasposición de Amalia en las postrimerías del Centenario”, *Exlibris* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2013), 133-142.

Tidcombe, Marianne. *Women Bookbinders, 1880-1920* (New Castle, DE: Oak Knoll Press; London: British Library, 1996).

Trasforini, María Antonietta. *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad* (Valencia: Universitat de València, 2009).

“Una de las nuevas industrias argentinas que presenta más brillantes resultados y perspectivas es la cerámica”, *La Razón* (Buenos Aires: 26 de diciembre de 1925).

“Una visita a la exposición comunal de artes e industrias. Un hermoso exponente de nuestro progreso”, *La Argentina* (Buenos Aires, 19 de enero de 1925).

Welti, Elisa. “Historias de la educación artística en Argentina: una actualización” (Estado Federal do Pará: Arteriais. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, v. 8, n. 14, Jun, 2022).

## **Las Autoras:**

### **Larisa Mantovani**

Doctora en Historia (UNSAM), licenciada y profesora en Artes (UBA). Investiga la historia de las artes decorativas desde una perspectiva que incluye la historia social del arte, la historia cultural y las problemáticas de género. Es becaria postdoctoral del CONICET, docente asociada de Historia de las artes decorativas II (USAL) y de posgrado en UNSAM. Coordina con Aldana Villanueva el Núcleo de Historia del Arte y la Cultura Visual en EIDAES/UNSAM.

**Aldana Villanueva**

Doctoranda en Historia (UNSAM), licenciada y profesora en Artes (UBA). Se especializa en cultura gráfica, historia del libro y de la edición. Es becaria doctoral del CONICET. Docente en Historia de la comunicación visual I en la carrera de diseño gráfico (UBA). Coordina el grupo de estudios “Cultura Gráfica y materialidades” del CIAP-UNSAM/CONICET y junto con Larisa Mantovani el Núcleo de Historia del Arte y la Cultura Visual en EIDAES/UNSAM.