

*Mascioto, María de los Angeles*

## Nuevos modos de escritura en la Revista Multicolor de los Sábados (1933-1934)

---

**Tesis presentada para la obtención del grado de Doctora en  
Letras**

*Directora: Rogers, Geraldine. Codirectora: Delgado, Verónica*

*Mascioto, M. (2018). Nuevos modos de escritura en la Revista Multicolor de los Sábados (1933-1934). Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1526/te.1526.pdf>*

Información adicional en [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar)



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



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

Nuevos modos de escritura en la  
*Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934)

Tesis para optar por el grado de Doctora en Letras

Doctoranda: Lic. Esp. María de los Ángeles Mascioto

Directora: Dra. Geraldine Rogers - Co-directora: Dra. Verónica Delgado

La Plata, diciembre de 2018



*A las tardes de sábados con Coco, Lidia y Zulema*

# Índice

**Introducción** - pp. 7-17

**Capítulo 1 - La Revista Multicolor de los Sábados en la cultura impresa** – pp. 18 - 78

Presentación - pp. 19-21

1. Estética diarística y escritura ficcional: entre *Crítica* y la *Revista Multicolor* – pp. 22 - 41

1.1 Las señales indicadoras y el uso de la visualidad de la página - pp. 24-30

1.2 El carácter colectivo de la escritura - pp. 31-33

1.3 Ficciones de actualidad e historias asombrosas- pp. 33-41

2. La *Revista Multicolor* entre los suplementos: especificidad ficcional y fruición – pp. 42-52

2.1 La *Revista Multicolor* entre los magazines de *Crítica* – pp. 43 - 49

2.2 Las secciones literarias e ilustradas contemporáneas: el color y la literatura - pp. 49 - 52

3. Vínculos entre texto e imágenes: agentes implicados en su producción y recepción - pp. 53 - 77

3.1 El escritor- pp. 55-60

3.2 El ilustrador – pp. 61- 67

3.3 El diagramador de página - pp. 67- 73

3.4 El lector - pp. 73-77

Anexo - p. 78

**Capítulo 2 - Vanguardia política e industria cultural** – pp. 79 - 144

Presentación – pp. 80-82

1. Escritores de izquierda entre *Contra* y la *Revista Multicolor de los Sábados* - pp. 83 - 108

1.1 *Crítica*, *Contra* y la *Revista Multicolor*: reutilizaciones – pp. 86 - 92

1.2 El debate sobre arte puro y arte comprometido- pp. 92-96

1.3 El compromiso, la fruición y la experimentación - pp. 96-108

2. Artistas de izquierda en la *Revista Multicolor de los Sábados*- pp. 109 - 142

2.1 La obra de arte “a la calle” y el mural en la revista – pp. 114- 122

2.2 David Alfaro Siqueiros: el pintor que deviene escritor - pp. 122 - 131

2.3 Guillermo Facio Hebequer ilustrador - pp. 131- 142

Anexo - pp. 143-144

### **Capítulo 3 - Vanguardia estética e industria cultural - pp. 145 - 203**

Presentación – pp. 146- 149

1. Cuando la poesía se vuelve una cosa seria - pp. 150 – 152.

1.1 *Poesía*: una revista antológica – pp. 152- 157

1.2 Museo y exposición – pp. 157- 164

2. Negar la poesía y afirmar la prosa breve en tres pasos: Edición, escritura y crítica - pp. 165 - 187

2.1 Poesía encajonada – pp. 166 - 174

2.2 Poetas que escriben en prosa: procedimientos del relato - pp. 175- 183

2.3 El arte de injuriar - pp. 184- 187

3. Un cuento policial entre *Martín Fierro* y *Crítica* – pp. 188- 190

3.1 Entrevistas a los presos de Viedma: los “hijos” de *Martín Fierro* – pp. 190 - 196

3.2 El *ready made* de Borges – pp. 196 - 203

### **Capítulo 4 - Nuevos modos de escritura y continuidades editoriales - pp. 204 – 281**

Presentación – pp. 205 - 208

1. Modalidades de escritura: recorte, fragmento y resumen - pp. 209 - 230

1.1 El cuento como fragmento: el caso de *Os Sertões* (1902), de Euclides Da Cunha - pp. 210- 220

1.3 El cuento como resumen: el caso de *The Poisoned Chocolates Case* (1929) - pp. 220- 230

2. Nuevos modos del policial – pp. 231 - 250

2.1 “Cuento policial” y la traducción del *Detection Club* - pp. 233- 240

2.2 Escritores (y) lectores - pp. 241- 247

2.3 Continuidades: La literatura policial en los años 1940 y 1950 – pp. 247- 250

3. Nuevos modos del fantástico - pp. 251 - 272

3.1 La literatura fantástica en el suplemento de un diario masivo – pp. 255 - 260

3.2 Reescritura y promoción de lo fantástico en Sudamericana – pp. 260 - 268

3.3 Continuidades: Consolidación del género- pp. 269- 272

4. Continuidades: Destiempo entre la *Revista Multicolor* y las antologías - pp. 273- 281

4.1 El proyecto - pp. 274- 277

4.2 El catálogo y sus derivas - pp. 278- 281

**Conclusiones-** pp. 282 - 284

**Bibliografía** –pp. 285 – 317

Bibliografía Teórica- pp. 285- 287

Bibliografía crítica e histórica- pp. 287- 304

Fuentes - pp. 305- 317

Agradecimientos – p. 318

## Introducción

1.

El 12 de agosto de 1933 el diario argentino *Crítica* ofreció a su público lector la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934), un contexto colectivo y formativo relevante para una parte de la producción literaria local de la primera mitad del siglo XX. El presente trabajo de investigación indagará los vínculos entre la industria cultural, la vanguardia estética y la vanguardia política en este suplemento, y su incidencia en la configuración de nuevos modos de escritura narrativa que resultaron determinantes en los años subsiguientes, caracterizados por una reutilización y manipulación de distintos materiales, literarios y no literarios, mediante procedimientos como el recorte, la adaptación, la copia y la tergiversación, la fragmentación, el resumen y la reescritura; y por una renovación de géneros como el policial y el fantástico.

*Crítica*, fundado en el año 1913 por el uruguayo Natalio Botana, surgió como un diario vespertino masivo, popular y sensacionalista. Con talleres radicados en la ciudad de Buenos Aires, tuvo una gran distribución en todo el país e incluso en América Latina. Se caracterizó por el uso de códigos amarillistas en la creación de las noticias, especialmente las policiales, que además solían incluir representaciones propias de géneros literarios populares como la novela costumbrista y criollista. Retomó, asimismo, algunas de las particularidades discursivas y visuales del periodismo popular argentino del siglo XIX como el uso de la caricatura y la sátira. Desde el punto de vista técnico presentó adelantos que siguieron el modelo de la prensa amarilla norteamericana iniciada por William Randolph Hearst y Joseph Pulitzer. Especialmente durante la década de 1920 y comienzos de 1930, la compra de distintas rotativas le otorgó un mayor dinamismo a la disposición de la información en la página, guiada ahora por el predominio de lo visual. Estos adelantos permitieron la temprana creación de suplementos impresos en multicolor. La pretensión por llegar a distintos perfiles de lectores y ampliar el radio de circulación se corporizó en diferentes estrategias de interpelación y en la distribución de una variedad considerable de secciones, rúbricas y anexos especializados destinados a sectores específicos del público. A mediados de la década de 1920 integró a su redacción a escritores de la vanguardia literaria argentina



que colaboraron como periodistas profesionales. Su continuidad peligró en 1931 cuando fue clausurado por orden del gobierno de facto del general José Félix Uriburu. A partir de su reapertura, al año siguiente, adoptó un cariz más político, volviéndose un diario estrechamente vinculado al gobierno del presidente Agustín P. Justo.

La *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento ilustrado semanal de literatura, contó con la dirección compartida por los escritores Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat, nombres que sin embargo no aparecieron en las tapas ni en los avisos publicitarios. Publicó 61 ejemplares entre el 12 de agosto de 1933 y el 6 de octubre de 1934, cada uno de ellos compuesto por ocho páginas de 58 por 45 centímetros, ilustradas con grandes imágenes en multicolor, que se distribuyeron en forma gratuita con la compra del diario *Crítica*, cuyo precio era de 0,10 centavos. En este espacio eminentemente frutivo se publicó una importante cantidad de ficciones, traducciones y adaptaciones de relatos breves, junto con un número menor de artículos sobre intereses variados, notas misceláneas e historietas. Al igual que el diario, tuvo un perfil popular, moderno y exitoso. Contó con la colaboración de autores como Jorge Luis Borges, Juan L. Ortiz, Norah Lange, Guillermo Juan Borges, Enrique Amorim, Carlos de la Púa, Eduardo Keller Sarmiento, Horacio Rega Molina, Raúl González Tuñón, Ricardo Setaro, Carlos Moog, Carlos Pérez Ruiz, Josefina Marpons, los hermanos Julio César y Santiago Dabove, Víctor J. Guillot, Manuel Peyrou, Vicente Rossi y Juan Carlos Onetti. Participaron también pintores como David Alfaro Siqueiros y Guillermo Facio Hebecquer y reconocidos ilustradores entre los que se destacan Andrés Guevara, Bruno Premiani, Arístides Rechain, Juan Sorazábal, Pedro Rojas y Pascual Güida. Según palabras de Ulyses Petit de Murat, la *Revista Multicolor* habría cerrado por decisión de Eduardo Bedoya, subdirector del diario, único dato existente sobre su interrupción.

El suplemento y el periódico que le dio origen formaron parte de la expansión de la prensa que, desde 1870 tuvo un rol fundamental en la modernización cultural en toda Latinoamérica, principalmente como medio de profesionalización de los escritores y de expansión de la lectura (Rama, 1983). Durante este período, el mercado (más que el sistema político) comenzó a regular la aparición de nuevos medios, lo que permitió el reemplazo de una larga tradición de prensa partidaria por un periodismo que, sin abandonar su relación con la política, adoptó dinámicas de funcionamiento que respondían a lógicas comerciales. La expansión del mercado acompañó el crecimiento y

la diversificación del público, propulsó una forma de lectura signada por la preponderancia del universo de las imágenes impresas (dibujos, caricaturas, fotos) y la brevedad textual. Escribir en los diarios constituyó una práctica decisiva para la autonomización del campo literario local, en este espacio los escritores modernos pudieron tomar conocimiento de las demandas del público y entrenarse profesionalmente de una manera más intensa y extensa que sus antecesores. Asimismo, una parte importante de la literatura argentina del siglo XX, de la que formaron parte los textos publicados en la *Revista Multicolor*, reelaboró el imaginario mediático, distanciándose de él, de su lenguaje y generando resistencias. El desarrollo de la prensa, por su parte, produjo cambios en los géneros mismos, reduciendo las dimensiones del poema, el cuento, el drama, el artículo, la novela y trasmutando la lengua literaria que replicaba en ocasiones al habla urbana.

2.

2.1 Analizar los nuevos modos de escritura en el suplemento “multicolor” de *Crítica* supone tener en cuenta la necesaria inscripción del objeto literatura en sus contextos y soportes de publicación. Esto implica asentar la investigación en el campo de estudios sobre el mundo editorial en general<sup>1</sup> y sobre el diario en particular, imprescindibles ambos para una mejor comprensión de la historia literaria. En este sentido, esta Tesis busca inscribirse en una corriente de estudios sobre publicaciones periódicas<sup>2</sup> que se ha venido consolidando en Argentina en las últimas décadas, y que recientemente ha integrado otros materiales periódicos como folletos, diarios, gacetas, suplementos literarios y culturales,<sup>3</sup> a partir de los cuales es posible comprender el surgimiento de nuevas formas de producción, circulación y consumo de la literatura.

En relación con esto último, el modo en que la materialidad de los textos publicados en la *Revista Multicolor* afecta su sentido inserta a esta investigación en el marco de la Historia del Libro y la Sociología de los textos, a partir del cual se considera que las obras no tienen un sentido estable sino que éste depende en parte de sus formas

---

<sup>1</sup> Retomamos, en este sentido, una orientación metodológica que vincula los estudios literarios con las políticas editoriales desarrolladas en Argentina durante el siglo XX, Cfr. de Diego (2014).

<sup>2</sup> Sarlo (1992); Patiño y Schwartz (2004); Artundo (2010), entre muchos otros.

<sup>3</sup> Evidenciada en trabajos como los de Delgado (2006 y 2010), Rogers (2008 y 2009), Saítta (1999), Pas (2013), Román (2017) y en libros colectivos como Delgado, Mailhe y Rogers (2014) y Delgado y Rogers (2016), entre otros.

materiales y gráficas, del proceso de transmisión y la inscripción sobre la página. En este sentido, es fundamental analizar las condiciones de producción y lectura así como la circulación en soportes diversos que implican la necesidad de volver a imaginar y definir un público diferente. El pasaje de una forma editorial a otra ordena simultáneamente transformaciones del escrito y la constitución de un nuevo público; al mismo tiempo, las distintas versiones de un mismo texto testimonian un preciso conjunto de significaciones en distintos momentos de la historia.<sup>4</sup>

Una problemática fundamental a tener en cuenta en este sentido es la que concierne al periódico como lugar de comprensión de algunas de las mutaciones poéticas y la porosidad entre prensa y ficción (Thérenty, 2007). Esto incluye los intercambios e interacciones entre las formas literarias y las formas periodísticas, debidos a la coincidencia esencial entre estos dos sistemas profesionales por los que circularon los mismos agentes durante años. La investigación de la literatura en el contexto de la prensa requiere de dos prerequisites. El primero es estudiar las formas y los géneros desde una perspectiva que tenga en cuenta las transformaciones históricas de las prácticas de escritura en el periódico, entre las que se privilegian la brevedad, la preeminencia del “ver” sobre el “decir” y de lo visual sobre lo escrito, la implementación de estereotipos y el trabajo sobre las representaciones sociales. El segundo prerequisite metodológico consiste en la necesidad de ir más allá de las jerarquías literarias a fin de percibir la dinámica cultural y poder reparar todo lo que cambia a causa del diario en relación con la escritura. La coincidencia de dos sistemas discursivos y sus proximidades, explican fenómenos de contaminación mutua (Kalifa et al, 2012).

2.2 Un problema que se plantea en torno al material publicado en la prensa se vincula con el concepto de literatura y con el modo de analizar los textos que consideramos indudablemente “literarios” en relación con otro tipo de textualidades que ofrecen menos certezas sobre su valor estético. En relación con esto, es imprescindible tener en cuenta la forma en que la cultura de masas contribuyó a romper con la certidumbre de las fronteras del objeto literario, apropiándose de géneros e integrando autores que trasladaron a los espacios de circulación masiva algunos hábitos de escritura literaria produciendo un solapamiento entre modalidades genéricas ya legitimadas y otras más

---

<sup>4</sup> Cfr. Chartier (1989 y 1994), Mc. Kenzie (1999), McGann (1991), entre otros.

desfavorecidas en el plano de su valor y estatuto institucional. Lejos de pensar en la existencia de un tipo de literatura proveniente de un circuito amplio o de un círculo restringido, esta investigación concibe a los textos publicados en el suplemento de *Crítica* como objetos particulares que se inscriben en lo literario a su manera (Robin, 2009). En relación con esto, frente al aislamiento abusivo de la “serie literaria” que suele asignar a un sector de la producción simbólica una autonomía hermenéutica que no posee, se hace necesario adoptar un enfoque amplio y estudiar los textos literarios en una relación dinámica con otros hechos de cultura que puedan ser significativos (Angenot, 2012).

2.3 Por otra parte, pero en relación con lo anterior, la activa participación de escritores vinculados con la vanguardia estética en un suplemento popular y masivo orientado principalmente hacia la fruición obliga a una revisión de los vínculos entre arte e industria cultural. En este sentido, resulta oportuno retomar la perspectiva de Renato Poggioli (1964), según la cual el periodismo de masas habría motivado y justificado la existencia de los periódicos de vanguardia (o “*little magazines*”) como reacción ante la “vulgarización” de la cultura. El análisis que sigue sobre la participación de los escritores de vanguardia en la *Revista Multicolor* toma en cuenta los conflictos activos y las tensiones irresueltas que supone en esta etapa la coexistencia de ideologías de artista en el marco de una vanguardia periférica y los deseos de profesionalización vividos a veces de manera contradictoria.

Esta investigación retoma especialmente la identificación de Andreas Huyssen (2006), de una flexibilidad, e incluso interdependencia entre el arte “elevado” o “auténtico” y la industria cultural que desenmascararía la tendencia de la vanguardia a auto-representarse a partir de un explícito borramiento de filiaciones con la cultura de masas, optando por vínculos más prestigiosos y generando un discurso de la “gran división”. Se hace necesario estudiar la autonomía del arte dialécticamente ligada a factores propios del desarrollo del mercado tales como la expansión del público lector, la capitalización y la expansión del mercado del libro.

3.

La hipótesis central de esta Tesis sostiene que la *Revista Multicolor* fue un contexto formativo de la literatura, en la medida en que hizo posible la existencia de modos

específicos de escritura, la formación de lectores y la emergencia de escritores.<sup>5</sup> Los textos publicados en este espacio reelaboraron de manera particular y desde la ficción problemáticas en tono al estatuto del arte y a la renovación literaria presentes en un conjunto de publicaciones periódicas desde 1920. Estos espacios fueron las vanguardistas *Prisma* (1921-1922, dirigida por Eduardo González Lanuza) y el periódico *Martín Fierro* (segunda época, 1924-1927, a cargo de Evar Méndez) en las que se expusieron problemáticamente los vínculos entre literatura e instituciones; *Poesía. Revista internacional de poesía* (1933, de Pedro Juan Vignale) en la que se museificó la renovación estética; *Contra, la revista de los francotiradores* (1933, de Raúl González Tuñón) y otras publicaciones de la izquierda local en las que se polemizó sobre los vínculos entre arte y compromiso político; la revista *Sur* (1931-1970, de Victoria Ocampo), desde donde se absorbió y dio legitimidad a géneros anteriormente considerados menores como el policial y el fantástico, especialmente en sus dos primeras décadas de existencia. Estas publicaciones, por las que circularon algunos de los colaboradores de la *Revista Multicolor*, integrarán el análisis de esta investigación y permitirán insertar al suplemento en el campo literario concreto de la época.

En relación con los vínculos conflictivos entre vanguardia e industria cultural, la *Revista Multicolor de los Sábados* contribuyó a reformular la dicotomía en la que se sustentó el “discurso de la gran división” que, desde las revistas de vanguardia de la década de 1920, sostenía la separación entre un circuito elevado y un circuito popular-comercial. En el suplemento se evidencia una superposición y extensión de fronteras entre zonas instaladas hasta el día de hoy como separadas, explicadas e imaginadas como estables, y cuyos agentes ocuparían posiciones inamovibles. Los textos literarios publicados en este espacio presentaron una singular yuxtaposición de algunos recursos promocionados por revistas como *Martín Fierro* y otros propios de *Crítica*, articulando de manera inesperada los propósitos de la industria cultural –ofrecer entretenimiento a fin de obtener rédito económico– con algunos formulados por la vanguardia política –la

---

<sup>5</sup>El concepto de “contexto formativo” da nombre y fundamenta el proyecto de investigación y desarrollo denominado “Contextos Formativos de la Literatura Argentina: las publicaciones periódicas (1892-1976)” dirigido por Geraldine Rogers y Verónica Delgado en la Universidad Nacional de La Plata (2014-2015), del que formé parte como integrante. Dicho proyecto plantea que “Las publicaciones periódicas no fueron circunstancias secundarias sino contextos formativos y constitutivos de buena parte de la literatura argentina, muchos de cuyos actores (escritores y lectores) y prácticas letradas tuvieron espacio en revistas y periódicos antes que en los libros”.

creación de un arte comprometido— y otros de la vanguardia estética —la experimentación con el lenguaje, la renovación de géneros.

En cuanto a la función del arte y la relación de escritores y artistas con el público, el objetivo de llevar una literatura de carácter frutivo a un lectorado ampliado distanció a la *Revista Multicolor de los Sábados* tanto del perfil pedagógico propio de empresas culturales de izquierda —como la editorial Claridad de Antonio Zamora y sus revistas— como del perfil relativamente elitista de proyectos de vanguardia estética como *Martín Fierro*, *Proa* y sus sellos editoriales. La presencia de textos atractivos e imágenes a todo color promovió una llegada más directa del arte al público, para su disfrute y reflexión, sin la intervención de un discurso prescriptivo u orientador de la lectura de textos e imágenes. A causa de esto, y a diferencia de lo que ocurría en otras publicaciones periódicas de diversa índole (tanto en los suplementos de los principales diarios de la época y suplementos previos de *Crítica*, como en las “pequeñas revistas”), en la *Revista Multicolor* tendió a menguar la mediación cultural implicada por la crítica. Esta publicación estableció un marcado distanciamiento con respecto a las políticas literarias llevadas a cabo en publicaciones contemporáneas al presentarse no tanto como un suplemento *sobre* literatura sino *de* literatura.

Con respecto a las modalidades de escritura, la *Revista Multicolor* orientó a sus colaboradores hacia la prosa, género empleado en la prensa desde fines del siglo XIX, incluso a los escritores vanguardistas que poco tiempo antes habían practicado sobre todo la poesía. El suplemento de *Crítica* fue un primer espacio de difusión y de experimentación de dos modos de escritura narrativa vinculados con una poética del recorte —la fragmentación y el resumen—, y de dos géneros, el cuento policial y fantástico, que representarían una de las zonas literariamente más renovadoras promovida pocos años después por un sector del grupo *Sur* y consagrada en formato libro.

4.

Esta investigación cuenta con valiosos antecedentes en lo que respecta al análisis del diario *Crítica* y de su suplemento de literatura, la *Revista Multicolor de los Sábados*. En cuanto a los estudios en torno a la prensa sensacionalista y masiva en Argentina, un precedente fundamental es el trabajo de Sylvia Saítta (2013) sobre la incidencia del diario en la reorganización de la cultura durante la década de 1920, periodo en el que

habría logrado diseñar un programa de acción política y periodística que en los primeros años de 1930 estaba ya consolidado.

En cuanto a los estudios sobre la *Revista Multicolor de los Sábados*, esta investigación reconoce como antecedentes a las Tesis de Annick Louis y de Raquel Atena Green como los primeros trabajos sobre la participación de Jorge Luis Borges en este suplemento, en tanto director y escritor.<sup>6</sup> En ambos casos el enfoque está puesto en la escritura y publicación de los relatos que formaron parte de *Historia Universal de la Infamia* (1935), prestando una particular atención a su primera publicación en la *Revista Multicolor de los Sábados*. La investigación de Raquel Green, que comenzó con una tesis doctoral defendida en 1990 y concluyó con su libro publicado en 2010, se sustentó en la hipótesis de que la temática de los textos que conformaron el volumen de cuentos mencionado se ajustaba muy bien a la del suplemento y del diario que le dieron lugar como primer espacio de publicación en la sección “Historia Universal de la Infamia”. Identificó distintas series temáticas en el suplemento y analizó los textos de Borges en relación con ellas, a partir de la hipótesis de que las piezas literarias serían variaciones de un “macrotexto” que las sostenía: el diario *Crítica*.

Louis (1997) fue un paso más allá al analizar los dispositivos que el escritor puso en juego en el momento de traspasar los textos publicados en su primer soporte —el suplemento de *Crítica*— al libro y los efectos de sentido que generaban tales procedimientos. La investigadora encontraba en la extirpación de los textos del suplemento y la inserción en un nuevo soporte, un intento por modificar los contextos de publicación y de lectura, basado en la intención de testear los efectos que esas manipulaciones tenían sobre el texto. Louis abordó por primera vez algunas de las particularidades materiales de la *Revista Multicolor de los Sábados*, las tareas de Borges como director y como colaborador, y las distintas modalidades de firma que el autor implementó en el espacio de la prensa. Es especialmente destacable la reflexión sobre la unidad texto-imagen, un rasgo característico de este soporte que se pierde en su edición en libro. Esta investigación contrastó, además, la *Revista Multicolor* con otras

---

<sup>6</sup> Una veintena de años antes, Jorge B. Rivera (1975) proponía en un artículo publicado en la revista *Crisis* un primer estudio de las particularidades de este suplemento. Describió por primera vez algunos de sus rasgos materiales; identificó la mano de Borges en la selección de ciertos autores extranjeros y rioplatenses; mencionó, además, la publicación de algunos cuentos luego publicados en la *Antología de la Literatura Fantástica* (1940), y analizó los relatos de *Historia Universal de la Infamia* (1935).

publicaciones periódicas en las que Borges colaboró y, estudió las casas editoras en las que publicó sus libros, así como las manipulaciones que sufrieron los textos en las sucesivas ediciones: inclusión de prólogos, cambio de títulos, índices y contenidos. El análisis de las variaciones en el traspaso de los textos de Borges desde la publicación en el diario hasta el soporte libro condujo a algunos hallazgos a partir de los vínculos entre el texto y su contexto de publicación, y las diferencias entre un contexto y otro: mientras que el libro parecería garantizar la posteridad de la obra literaria, la publicación en revistas y diarios haría más fácil la pérdida en el olvido. Louis destacó la relevancia de los efectos y el impacto que tuvo en su momento la publicación de esos textos en el soporte prensa, así como la significativa presencia de los medios masivos en el desarrollo de la carrera del escritor (1997: 124), teniendo en cuenta los distintos circuitos de publicación. Esta investigación, como la de Green, pusieron un particular énfasis en la figura y el proyecto literario de Jorge Luis Borges<sup>7</sup> como el encargado de tomar la iniciativa del suplemento en detrimento de otras, como la de Ulyses Petit de Murat –codirector– y la de Natalio Botana –director del diario–, perspectiva de la que esta Tesis tomará distancia en función de su interés en el estudio de las interacciones entre la literatura y las publicaciones periódicas, y en especial, en los efectos y las transformaciones en los modos de escritura literaria.

5.

Este trabajo se divide en cuatro partes. El capítulo 1 se ocupará del modo en que la literatura resultó afectada por las particularidades materiales y discursivas específicas que imponía el medio, tales como el carácter colectivo de su producción, la visualidad y el color, la frecuencia de publicación, la orientación política del diario, los géneros periodísticos y las temáticas predominantes de *Crítica*. Se analizará la originalidad de este suplemento en relación con otros que circularon por la época y se comenzará a indagar en el modo en que la literatura trató temas y reutilizó procedimientos de la prensa.

---

<sup>7</sup> En efecto, ambos trabajos dedican una buena parte a rastrear la presencia de Borges en el suplemento, las características de sus textos, las reediciones, así como a identificar los textos firmados o con seudónimo. En lo que respecta al estado de la cuestión, estas investigaciones toman como principales antecedentes los estudios sobre el autor de *Historia Universal de la Infamia*. De la misma manera, en el año 1999 y en el marco de la Fundación Borges, Irma Zángara publicaba una compilación de los textos de la *Revista Multicolor de los Sábados* bien firmados por Borges o bien por seudónimos, destinada al público masivo. Un estudio preliminar argumentativo explica por qué en casos de seudónimos dudosos, la antóloga había optado por atribuírselos a este escritor.



Los capítulos 2 y 3 analizan las interacciones formativas entre la *Revista Multicolor de los Sábados* y las producciones artísticas y literarias de autores vinculados con la vanguardia política,<sup>8</sup> por un lado, y con la vanguardia estética por otro. El Capítulo 2 atenderá al modo en que los artistas de izquierda articularon de manera particular sus propósitos –intervenir en la escena política desde su propia experimentación literaria– con el requisito de un diario que en ese entonces era oficialista –escribir ficción para el entretenimiento. Fue en este espacio y desde su propia experimentación literaria que intentaron interceder en la escena política. Al mismo tiempo, se analizará cómo el suplemento se apropiaba de propuestas de la izquierda tales como la de volver accesible el arte a las masas y las resignificaba para su beneficio. El análisis requerirá la inclusión de *Contra. La revista de los francotiradores* (1933) al corpus de estudio, publicación por la que circularon los escritores y artistas de izquierda y donde se pueden observar algunas de las principales discusiones en torno a la función del arte, contemporáneas del suplemento. El capítulo 3 indagará en la participación de escritores de la vanguardia estética en la *Revista Multicolor* luego de varios intentos por crear distintos proyectos revisteriles pensados como una continuidad del periódico *Martín Fierro*. Se analizará especialmente el modo en que el espacio de la prensa impuso la prosa breve como género predominante, en detrimento de la poesía, y permitió la autonomización de la literatura y la exploración de recursos que en parte los vanguardistas ya habían comenzado a experimentar, tales como el trabajo sobre la visualidad de la página y la exploración con géneros y discursos no literarios. Para el estudio del declive del género poético como modalidad privilegiada de la experimentación se analizará comparativamente *Poesía. Revista internacional de poesía*, contemporánea al suplemento y en la que se puede observar la cristalización y museificación del género.

El cuarto y último capítulo indagará el surgimiento de nuevos modos de escritura –a partir de procedimientos como el recorte, la fragmentación y el resumen– y la renovación y difusión de géneros –policial y fantástico– en la *Revista Multicolor*, tomando en cuenta las complejas relaciones entre el texto, el espacio material de producción, el tipo de público al que se pretendía llegar y los distintos agentes que interfirieron en la publicación: directores, traductores, correctores. Finalmente se analizará el modo en que estas innovaciones se legitimaron más tarde en la revista *Sur* y

---

<sup>8</sup> La expresión “vanguardia política” se utiliza en esta investigación para referir a artistas y escritores que consideraron su práctica estética como una forma de activismo político.

tuvieron continuidad en el mercado editorial, principalmente desde nuevos sellos como Sudamericana y Emecé.

## Capítulo 1

### *La Revista Multicolor de los Sábados* en la cultura impresa

## Presentación

Nuestros bibliófilos se quejan del papel, del tipo empleado y de la mala tinta, que pierde vigor hasta hacer ilegible, en algunas ocasiones, el texto, a poco tiempo de publicado. Esto ocurre porque el ramo del libro es, en nuestras imprentas, accesorio. Más les preocupa y conviene imprimir revistas, volantes, carteles, folletos y publicaciones diversas.

Anónimo. “Una semana de vida literaria”. *Crítica Magazine* (1926: 14)

Basta observar el volumen de los [libros] que a diario salen de nuestras prensas para reparar de inmediato en que los tipos allí empleados son los comunes que se utilizan para la prensa diaria, que no hay sentido alguno de proporción entre el texto y los márgenes, que el papel no sirve, que el libro está mal encuadernado, que sus tapas son más que mediocres, alejando al lector, etc...

Anónimo. “Autores y libros”. *El Mundo* (1933: 6).

Pocos años antes del periodo de auge de la industria cultural argentina,<sup>9</sup> entre mediados de 1920 y comienzos de 1930, un conjunto de testimonios identificaba una “crisis en la venta del libro”, inevitablemente vinculada con el desarrollo de otros impresos.<sup>10</sup> Al mismo tiempo, distintos tipos de publicaciones proliferaban como correlato del crecimiento del público lector y la democratización de la producción, distribución y consumo culturales. Se daba en el ámbito local una situación similar a la descrita por Carlos Spoerhase (2000) para el escenario editorial de Europa a comienzos del siglo XX: el libro competía con una variopinta cultura de la impresión, de la cual la *Revista Multicolor* formaba parte, y que representaba una amenaza no sólo desde el punto de vista económico, dado que diarios y revistas tenían un precio de venta mucho

---

<sup>9</sup> Jorge B. Rivera identificó entre 1930 y 1950 un momento de “auge de la industria cultural” argentina, poniendo el énfasis en la fundación de sellos editores de libros como Losada y Sudamericana a mediados de 1930 (1998: 95).

<sup>10</sup> En publicaciones destinadas a la intelectualidad porteña como *La Gaceta de Buenos Aires* un testimonio anónimo reconocía explícitamente una “crisis en la venta del libro” que se inculpa, en este caso, a la mala calidad de los escritores (1934:2). Otro artículo sin firma publicado en el diario *Crítica* hacía referencia a una “intensa campaña realizada en favor de nuestra producción literaria” que tuvo poco éxito entre los compradores: “Las ediciones son cada día más reducidas, y de continuar las cosas como hasta aquí, no sería nada extraordinario que a la vuelta de poco tiempo sólo se tiren 50 ejemplares de cada libro, 40 para repartir entre la familia del autor y los demás para presentar al concurso municipal” (1932: 15).

más reducido, sino también estético, en tanto y en cuanto el trabajo con la tipografía, con la distribución del texto en la página y con las imágenes tenía en las publicaciones periódicas un desarrollo tecnológico superior al de los libros.

Como puede leerse en el epígrafe de este capítulo, una nota anónima publicada en la sección “Actualidades del mundo literario” de *Crítica Magazine* (29/11/1926) resaltaba la competencia dada en la cultura impresa local, denunciaba la mala calidad de los libros argentinos,<sup>11</sup> e inculpaba a dos agentes fundamentales del mercado editorial: los imprenteros, “impermeables a toda renovación estética”, y los libreros, “que se niegan a presentar en las vidrieras los libros cuyas tapas no tengan otro fin que atraer colorísticamente a los viandantes” (*Crítica Magazine*, 29/11/1926:10). Siete años después, una nota publicada en la sección literaria del diario *El Mundo* daba testimonio de un panorama en el que, como se cita en el segundo epígrafe, la calidad de impresión y de encuadernación continuaban siendo descuidadas y en el que el mercado del libro volvía a definirse en relación con la prensa periódica.<sup>12</sup> Frente a las “malas ediciones” de libros, *Crítica* implementaba la mejor tecnología de impresión en la *Revista Multicolor de los Sábados*, que se promocionaba como una “publicación moderna” consistente en “8 págs. de Gran Formato Impresas a Todo Color” gratis con el periódico, tal como anunciaba el aviso publicitario del día anterior a la salida del primer número. Estos adelantos se inscribieron en novedades técnicas que se venían desarrollando desde fines del siglo XIX, a partir del proceso de modernización de la prensa.

En este capítulo se indagarán los procesos de escritura llevados a cabo en un soporte que —a diferencia de la estructura cerrada y más tradicional del libro— fue periódico, mediático y colectivo (Thérenty- Vaillant, 2001:10). En este sentido, se adoptará el doble desplazamiento metodológico que Jesús Martín Barbero (1991) propone para el estudio de los textos en el contexto de prensa: un primer movimiento del libro al diario, que implica tener en cuenta la mediación de la escritura periodística y de los procesos tecnológicos de composición y diagramación, y un segundo movimiento

---

<sup>11</sup> Delgado y Espósito encuentran entre los factores que retrasaron el desarrollo de la industria editorial en los primeros años del siglo XX, por un lado, el elevado precio de las tasas aduaneras y las tarifas postales, que agravó el transporte de libros a la vez que restringió la distribución de publicidad impresa por correo; y por otro lado, la proliferación de ediciones clandestinas (2014: 66).

<sup>12</sup> La nota del diario identificaba como conocedores de la “estética del libro” a aquellos que consideraba editores per sé, como Evar Méndez y Samuel Glusberg, a la vez que cuestionaba los errores de los “escritores que editan”, entre los que incluía a Gleizer, Roldán, Pedro García y Estrada.

de la figura de escritor-autor, que pone la “materia prima”, a la del editor-productor, que dirige el proyecto periodístico (1991: 138-139). Sin embargo, esto último no significa que este capítulo atenderá exclusivamente a las prerrogativas de Natalio Botana, ni a la figura de Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat como directores del suplemento, sino que tendrá en cuenta las relaciones entre los múltiples agentes que incidieron en la publicación de relatos en el contexto de la prensa.

En relación con el mundo editorial, y en particular con el mercado periodístico, se indagarán los modos en que el suplemento de *Crítica* se insertó en la cultura impresa. Los textos publicados en sus páginas establecieron complejas interacciones formativas con el diario junto al cual se distribuían; los rasgos materiales y discursivos hicieron de él una publicación diferenciada con respecto a otros suplementos anteriores y contemporáneos, dándole una mayor especificidad literaria y una orientación hacia la fruición; y el particular vínculo entre texto e imágenes condicionó la escritura y lectura en el contexto de la prensa, intervenidas de manera compleja por diferentes actores.

En lo que respecta a otras modalidades artísticas vinculadas con la industria cultural, un medio que tuvo una importante e influyente presencia en la *Revista Multicolor de los Sábados* fue el cine, tanto en notas sobre directores relevantes<sup>13</sup> y estrellas de Hollywood como en algunos recursos en la construcción de los textos literarios y de las imágenes ilustrativas. La incidencia de este lenguaje artístico, que en Argentina se difundió a un ritmo comparable al de los países que centralizaron su industria (Sarlo, 2007a) marcó fuertemente a la literatura de comienzos del siglo XX,<sup>14</sup> y en particular, a algunos de los textos de la *Revista Multicolor*.<sup>15</sup> Esta investigación no analizará las interrelaciones entre cine y literatura, en parte porque ya han sido abordadas por otros trabajos (Cfr. Green, 2010), y en parte porque el interés central estará en las interrelaciones entre la escritura y sus soportes de publicación impresa (prensa y libro).

---

<sup>13</sup> Se destacan principalmente las notas de Nestor Ibarra en el suplemento sobre grandes directores del cine moderno tales como Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg, King Vidor y Rouben Mamoulian.

<sup>14</sup> Las relaciones entre el cine, la literatura y la prensa son analizadas en detalle por Arnold Hauser (1969) en el espacio internacional y Jorge B. Rivera (1998) en el ámbito local.

<sup>15</sup> La importante presencia del cine en el suplemento fue una impronta identificable en la posterior trayectoria de uno de sus directores, Ulyses Petit de Murat, como periodista y como guionista de cine a partir de la década de 1940.

## 1. Estética diarística y escritura ficcional: entre *Crítica* y la *Revista Multicolor*

Desde el primer título a ocho columnas que se conoció en el país, hasta el “tabloid”, el multicolor, los suplementos semanales, las firmas de alta cotización, la sección viva, el tipo de letra ajustado, la estrella, el preciso adorno, el novedoso impacto gráfico y el más simple y el más curioso detalle de estética diarística, CRÍTICA impuso normas; obligó a otros diarios –una semana después de la innovación– a adoptar el mismo sistema, a tratar de ponerse a su ritmo.

Raúl González Tuñón, “Por qué CRÍTICA es un diario magistral”  
(1932: 18)

La *Revista Multicolor* era un islote muy especial en el cuerpo de aquel diario de diez centavos [...]; que traía notas de grandes escritores, al lado de las referidas a individuos pintorescos.

Ulyses Petit de Murat *Borges, Buenos Aires* (1980: 142)

*Crítica*, primer diario sensacionalista argentino, se distribuía en 1930 por todo el territorio de la República y llegaba incluso a países limítrofes. Imponía normas a la organización de la escritura, no sólo “estéticas”, como las que menciona el laudatorio epígrafe de Raúl González Tuñón –normas que, para ser más precisos, podrían considerarse de disposición y organización visuales– sino también discursivas. El diseño de este diario era mucho más flexible que el de otros periódicos contemporáneos, más abierto a la experimentación y al cambio constante; esta particularidad no le impedía traducir y al mismo tiempo crear toda una configuración de códigos amarillistas, un “metalenguaje comunicacional” (Martín Barbero, 1991), evidenciado en un conjunto de paratextos que interpelaban al público amplio y lo diferenciaban del de la “prensa seria”.<sup>16</sup> ¿Se aplicaban estos mismos códigos en su suplemento de literatura, la *Revista Multicolor de los Sábados*, o éste último logró configurarse a partir de “normas” propias? Este apartado analizará los relatos y notas de esta publicación para sostener que el suplemento no fue equivalente a *Crítica*: al mismo tiempo que hubo una

---

<sup>16</sup> Saïtta señala a este respecto que: “Mientras *La Nación* continuó apelando [entrado el siglo XX] a la lectura de quienes estaban en la conducción de Estado y de los partidos políticos, en los altos cargos de las fuerzas armadas, entidades corporativas empresarias o sindicales, o en la dirección de instituciones culturales, los diarios y revistas culturales diseñaron formatos y géneros periodísticos acordes con los recién llegados al mundo de la cultura letrada” (2009: 246).

dependencia del primero con respecto al segundo y un conjunto de superposiciones temáticas, visuales y discursivas, existieron también otros rasgos que tendieron a su conformación como un espacio diferenciado, destinado a un público orientado a la literatura.

La *Revista Multicolor de los Sábados* es un objeto complejo que mantuvo con *Crítica* una particular relación de dependencia. En el momento de su publicación, este vínculo era análogo al de un “islote”, como lo denomina Ulyses Petit de Murat, con la tierra firme. Si otras secciones pueden analizarse como “peninsulares”, esto es, estrechamente ligadas a la empresa periodística que les daba lugar, ésta tuvo la particularidad de ser dependiente pero diferente. Esa misma diferencia es la que hace que en la actualidad se conserve y difunda como una publicación autónoma y que incluso cuente con una accesibilidad mayor a la del diario junto con el que se distribuyó semanalmente.<sup>17</sup>

Como otros suplementos antecesores, el nombre que aparece en el encabezado central de la *Revista Multicolor de los Sábados* es el de *Crítica*. A su izquierda, en un recuadro, se ubica el título con el que se conoce a esta publicación, mientras que a la derecha se lee la frase “Mayor circulación latinoamericana”. Estos rasgos, desestimados en los sucesivos análisis, son huellas en las cuales se pueden rastrear, por un lado, las estrategias implementadas por el propio diario para resaltar el carácter anexo de su suplemento y, por otro, las maniobras que ponen en evidencia un posicionamiento de la *Revista Multicolor* ante la industria del libro de la época, a partir de la promoción de un espacio de amplia circulación de la literatura que se expandía, según lo publicitado, más allá de los horizontes nacionales.

Entre el mercado periodístico y el editorial, este suplemento reunió en sus páginas las “firmas de alta cotización” que identifica González Tuñón en el epígrafe de este apartado (los “grandes escritores”, como los llama Petit de Murat) con la literatura de

---

<sup>17</sup> Si en 1933 era necesario comprar el periódico para obtener este suplemento, desde 1999 facsímiles digitales lo han puesto a disposición del investigador. El Fondo Nacional de las Artes publicó en 1999 una versión facsimilar en CD-ROM, acompañada por un libro y la edición facsimilar en papel del primer número. Más recientemente, en 2015, el portal Archivo Histórico de Revistas Argentinas publicó una versión digitalizada en formato .pdf de toda la colección. Mientras, el diario y la mayoría de los anexos que éste brindó a su lectorado a lo largo de sus casi cincuenta años de existencia —aún no analizados— han quedado reclusos en los archivos microfilmados de la Biblioteca de la Nación Mariano Moreno y la Biblioteca del Congreso. Debido a las condiciones de conservación, el acceso a éstos sólo es posible, en ambos casos, mediante su visualización en microfilm, aún no se encuentran disponibles en la red los archivos digitales. En este caso, al igual que ocurre en la prensa francesa como ha señalado Jean Pierre Bacot (2012), cuanto más populares fueran los lectores, menos se conservó lo que leían.



consumo popular enmarcada en el mundo del delito. El discurso de la “gran división” (Huyssen, 2006), presente en muchos agentes del campo literario argentino de comienzos del siglo XX, afirmaba que era posible identificar dos circuitos claramente delimitados, con dos tipos de escritores, lectores y estéticas distintos vinculados con soportes impresos diferentes. Por un lado, la incipiente industria cultural, comercial o de masas con sede material en la prensa, los semanarios ilustrados y la “literatura de kiosco” y, por otro, el circuito “culto” o “alto”, con el libro como medio privilegiado de la “alta literatura” (Sarlo, 1995). Sin embargo, las interrelaciones que tuvieron lugar en la *Revista Multicolor de los Sábados* desarticulan los preconceptos rígidos, poniendo en evidencia las porosidades entre ambos. En este sentido, el análisis de los textos literarios de esta investigación no se enfocará en una distinción entre “alta literatura” y “literatura popular”, sino en el modo en que ambas se vinculaban y resultaban igualmente afectadas por lo mediático en tres aspectos: el predominio de numerosas marcas de diseño que actuaban como señales indicadoras, el carácter colectivo de la escritura y el trabajo con géneros y temas propios del diario (la estructura del reportaje, el *fait divers*, los perfiles de autores; la temática del crimen y de lo asombroso).

### 1.1 Las señales indicadoras y el uso de la visualidad de la página

Como señala el epígrafe de Raúl González Tuñón, *Crítica* tenía normas para la organización de la información. Al igual que otros periódicos de la época, el diario contaba con una proliferación de paratextos que operaban como “señales indicadoras”.<sup>18</sup> Esas marcas jerarquizaban las notas en el espacio de la página, atraían la atención del ojo lector a fin de que la noticia fuera percibida con la mayor eficacia comunicativa en un breve lapso de tiempo. Si quienes compraban el periódico disponían de una libertad para hacer su propio recorrido, ese camino se encontraba repleto de “trampas visuales” previamente preparadas (Vilches, 1997: 55).

---

<sup>18</sup> Casi contemporáneamente a la publicación de *la Revista Multicolor*, Walter Benjamin identificaba esta señalización en *La obra de arte en la era de la reproducción técnica* (1936): “Los periódicos ilustrados empiezan a presentarle [al lector] señales indicadoras. Por primera vez son en esos periódicos obligados los pies de las fotografías. Y claro está que estos tienen un carácter muy distinto al del título de un cuadro. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes” (1991: 32-33).

De este modo, el diario de Botana se caracterizaba por una copiosa presencia de elementos que mediaban entre la noticia y el lector. Algunas de las notas contaban con antetítulos, títulos expresivos y apelativos, subtítulos, copetes, fotografías e ilustraciones que representaban los hechos, pies de fotos y pies de ilustraciones, frases breves entre párrafos. Incluso la literatura que se publicaba en el cuerpo del periódico se encontraba intervenida por señales indicadoras.<sup>19</sup> Los textos del suplemento, en cambio, carecieron de una parte de este aparato de organización visual.

Estas particularidades se vinculan con uno de los cambios más revolucionarios de la prensa moderna que afectó de manera decisiva el modo de leer los textos publicados en su interior: la posibilidad de manipular la disposición del espacio. En *Crítica* lo visual cobró gran protagonismo durante toda la semana; tanto en sus páginas de noticias nacionales e internacionales como en las crónicas policiales, los lectores podían encontrar fotografías o representaciones gráficas de los acontecimientos y de los personajes implicados en ellos. Además, un conjunto de historietas conformaba la sección “Crítica a través del humorismo mundial”, suplemento de los jueves integrado por seis hojas repletas de comics.

Algunas de esas características provenían de una tradición conformada por publicaciones de circulación popular y masiva, y tenían su antecedente en la conformación de una cultura de lo visible cuyos orígenes se remontaban en Argentina a la prensa satírica de mediados del siglo XIX (Romano, 2004; Szir, 2010; Román, 2017). Desde la década de 1870, cuando comenzó a modernizarse la prensa diarística, la visualidad se convirtió en un recurso imprescindible para la ampliación del público lector. Se produjo una modificación sustancial de la retórica visual de los diarios que llevó al despliegue de nuevos componentes de diagramación orientados a ordenar la información, a incorporar avisos publicitarios y a otorgar funciones informativas a las imágenes que comenzaban a acompañar las noticias. Si bien este proceso se llevó a cabo de manera paulatina,<sup>20</sup> la irrupción de la imagen generó transformaciones tanto en los

---

<sup>19</sup> De este modo, cada entrega del folletín “El enigma de la calle Arcos”, publicado en el cuerpo de *Crítica* entre octubre y noviembre de 1932 bajo la firma de Sauli Lostal, se encontraba acompañado, además del título y el nombre del autor, por una ilustración con epígrafe explicativo, por el antetítulo “Folletines de *Crítica*”, por el número de entrega (que en ocasiones no coincidía con el número de capítulo) y por un breve resumen de lo publicado anteriormente.

<sup>20</sup> En este sentido, Ojeda identifica un recorrido cronológico en la incorporación de los distintos tipos de ilustraciones entre los periódicos *Nación Argentina* (1862-1869) y *La Nación* (1870-actual): “1°) Elementos organizativos: líneas, recuadros, orlas y clisés, llegados con los paquetes de tipos (desde 1862); 2°)

modos de producción del material escrito como en la lectura de los textos literarios publicados en el contexto de la prensa.

En el diario y en el suplemento se multiplicaban las columnas y los blancos intercalados entre ellas, la página se volvía un espacio bidimensional, preparado para distintos tipos de diseño que lo organizaban, dentro de los límites que asignaba la tipografía.<sup>21</sup>El trabajo con la puesta en página se hacía evidente en diarios sensacionalistas como *Crítica* dado que, en comparación con medios más tradicionales como *La Nación* y *La Prensa*, el periódico de Botana se encontraba abierto a una mayor flexibilidad y experimentación: la compaginación combinaba la verticalidad de las columnas con la horizontalidad de titulares expresivos y de grandes imágenes que se explayaban, en ocasiones, a un espacio mayor del que le correspondía al texto al que acompañaban.<sup>22</sup>

La *Revista Multicolor* retomó de *Crítica* la modificación de la diagramación de página que implicaba la conversión del encolumnado en un mosaico en el que los textos literarios se superponían con materiales de otra índole. La lectura era guiada por los títulos de las secciones, aspecto que tenía su antecedente no sólo en los orígenes de la prensa sensacionalista sino también en las revistas satíricas ya mencionadas (Mangone 2006: 71). Esta conformación respondió a un proceso de modernización de la prensa argentina en el que, a medida que se iba imponiendo un perfil más noticioso, las portadas dejaban de lado la publicación de avisos clasificados para convertirse en “mapas de noticias” del país y del mundo (Mangone), a la vez que adquiría un mayor peso la información proveniente de agencias de noticias extranjeras y agencias de publicidad, así como la innovación en los procedimientos gráficos (Rivera, 1998: 71), de manera tal que el contenido se organizaba a partir de un orden que comenzaba a

---

Mapas (1865); 3º). Croquis y planos (1876); 4º) Esquemas ilustrativos de movimientos, razonamientos y estructuras (1885); 5º) Ilustraciones imitativas en las unidades redaccionales (Dibujos 1894 y luego fotos en 1902); 6º) Caricaturas (1902) y 7º) Historietas (1920)” (2009: 123, subrayado en el original).

<sup>21</sup> Este aspecto es similar al que Vaillant señala en la prensa francesa del siglo XIX: “Dans les cultures occidentales et méditerranéennes (celles qui constituent l’horizon familier de l’homme du XIXe siècle) la lecture favorise fondamentalement l’axe horizontal et tend à l’unidimensionnalité; au contraire, la multiplication des colonnes dans la page du journal, soulignées par les blancs s’intercalant entre les colonnes, en fait un espace bidimensionnel, prêt à tous les types d’organisation et d’aménagement, dans les limites imposées par la technique typographique” (2012: 867)

<sup>22</sup> Con respecto a la distribución espacial de la información en la prensa del siglo XX, Fontcuberta señala: “existen dos grandes tipos de compaginación: la vertical, propia de los periódicos anglosajones, y la horizontal, más propia de los periódicos latinos. La primera requiere titulares con un máximo de tres columnas y es propia de tamaños grandes. La segunda emplea titulares más extensos y destacados” (1993:68).

responder explícitamente al lenguaje visual. Lejos del espíritu conservador del libro, el diario y su suplemento implementaron así estrategias visuales para captar al público.



Emanuel Courter “El bárbaro crimen del tren n° 624”.  
RMS<sup>23</sup> n° 22 (6 de enero de 1934)

La comparación entre los relatos publicados en la *Revista Multicolor* y las noticias de *Crítica* deja en evidencia, no obstante, que la primera presentaba una distribución mucho menos atiborrada, con una ausencia casi total de paratextos explicativos. Así, por ejemplo, en el número 22 (6 de enero de 1934), se publicaba un cuento titulado “El bárbaro crimen del tren número 624”, firmado por Emanuel Courter. El relato ocupaba toda la extensión de una página y se encontraba acompañado por un pequeño recuadro que lo identificaba como “cuento policial”; un compartimiento un poco más grande anunciaba que los sábados siguientes se publicaría una narración del género mencionado; tres ilustraciones a cargo de Juan Sorazábal se distribuían en esquinas de

<sup>23</sup> Para los pies de fotos y los epígrafes se utilizará la abreviación *RMS* para mencionar a la *Revista Multicolor de los Sábados*.

la página: la de la arista derecha superior ocupaba dos columnas y presentaba un tamaño menor; las otras dos se ubicaban entre el margen izquierdo superior y el derecho inferior y cubrían la mitad de la página (cuatro columnas) cada una en una distribución asimétrica en cuanto a la longitud del encolumnado, estableciendo un juego de contrapunto a partir de dos formas que parecieran imitar piezas de rompecabezas que no lograban ensamblarse.

Tanto el título como una de las imágenes, aquella que muestra el cuerpo sin vida de una mujer arrojado al costado de un puente, enmarcaban la historia dentro de la dinámica sensacionalista del diario. En una mirada rápida entre el titular y los dibujos se puede identificar el caso de una persona asesinada en un viaje en tren y que, a juzgar por la ilustración de la esquina derecha inferior, fue arrojada al vacío. El lector asiduo del diario podía establecer vínculos entre este relato policial y noticias como la publicada el 23 de abril de 1933, en el cuerpo de *Crítica* bajo el título: “Está rodeada de misterio la muerte de una artista”, sobre el hallazgo del cuerpo sin vida de una joven que había caído por la ventanilla de un tren.<sup>24</sup>



Está rodeada de misterio la muerte de una artista”  
*Crítica*, 25 de abril de 1933, p. 6 [detalle]

<sup>24</sup> Imagen completa en el Anexo de este capítulo.

La ilustración que acompaña esta breve nota es muy similar a la del cuento de la *Revista Multicolor*. La historia relatada, en líneas generales, era la misma: una mujer había muerto misteriosamente en un viaje en tren. Sin embargo, diario y suplemento, noticia y cuento diferían en numerosos aspectos. El periódico empleaba diversos recursos visuales para destacar los datos provistos en la página, tales como la ubicación en el espacio central superior, la implementación de un tamaño y un espaciado de letras diferente al del resto, la extensión horizontal del título que le daba prioridad visual, el empleo de una ilustración para representar el suceso, la distribución y la cantidad de columnas implementadas, su interrelación con información de temática similar (debajo de ésta se publicaba la nota sobre otra mujer arrollada por un tren), el uso de recuadros y copetes de diferentes tamaños y tipografías, la división de la información en distintos párrafos separados por subtítulos.

El texto periodístico se encontraba, así, repleto de señales indicadoras. Lo precedía un título que hacía hincapié en el misterio del caso, apelando a la atención del lectorado “¿Se suicidó o ha sido víctima de un crimen?”. En el copete y en el primer párrafo se presentaba el núcleo fundamental de la información y en el resto de la nota se exponían distintos testimonios recolectados por el diario. El suceso quedaba abierto a la opinión del público lector, que sacaría sus propias conclusiones. La imagen que acompañaba la noticia también estaba acompañada por paratextos: un recuadro titulado “¿Fue arrojada del tren?” explicaba que el dibujo era una reconstrucción cuya finalidad residía en dar a entender al lector cómo pudo haber caído la víctima.

A diferencia de lo que podía observarse en el diario, los cuentos del suplemento se presentaron prácticamente despojados de todo paratexto, exceptuando las imágenes, los títulos, las viñetas y los subtítulos internos. Éstos últimos, propios del periodismo como una estrategia destinada a agilizar la lectura, permitieron en numerosas ocasiones la creación de un cuento a partir de un conjunto de fragmentos, a veces más o menos independientes, unidos por el mismo título, como sucede en los relatos que conformaron la sección “Historia Universal de la Infamia”, de Jorge Luis Borges.<sup>25</sup>

Por otra parte, en la *Revista Multicolor* el ritmo de publicación se relacionaba intrínsecamente con la extensión de los cuentos y artículos. Mientras que en el contexto

---

<sup>25</sup> Cfr. más adelante el capítulo 3.

de *Crítica* las noticias aparecían intercaladas entre informaciones de distinto tipo en el espacio de la página (el mayor o menor lugar ocupado por una nota así como la tipografía eran marcas mediante las cuales el lector podía detectar su relevancia), el suplemento solía dedicar toda una carilla a un cuento, algo inadmisibles en el diario. Además, tanto los textos como las imágenes poseían una autoría, en contraste con el periódico en el que la mayoría de las noticias aparecían sin firma. El seudónimo extranjerizante con el que aparecía firmado el relato “El bárbaro crimen del tren n° 624” –Emanuel Courter–, junto con el escenario foráneo donde sucedían los hechos, buscaban sugerir al lector que se trataba de un cuento extranjero y probablemente desconocido por él. Si en el diario no era necesario aclarar que lo publicado era una noticia, el texto literario aparecía en cambio clasificado con la adscripción a un género –“cuento policial”–. Estas marcas indican la voluntad de conformar una sección sobre narrativa policial breve, que puso al suplemento en competencia con colecciones populares y económicas lanzadas por diversas editoriales, tanto de la industria cultural como de la vanguardia política y que se dirigían al público ampliado con distintos intereses.<sup>26</sup>

La similitud de algunas de las señales indicadoras del suplemento con respecto al diario, tales como los titulares y las imágenes, los vincularon visualmente. La reducción en la cantidad de elementos paratextuales instauró, no obstante, a la *Revista Multicolor* como una publicación que tenía otros tiempos y otros modos de lectura, más espaciados y oxigenados.<sup>27</sup> En efecto, a diferencia de la inmediatez y rapidez del diario, su suplemento proponía al público un material para leer durante ocho días e incluso después, ya que era coleccionable.

---

<sup>26</sup> Un claro ejemplo es *La Novela Semanal* (1917-1928), una colección que difundía textos narrativos en prosa que catalogaba como “novela” por el prestigio de un género que aún conservaba una reputación mayor que el cuento. (Sarlo, 1986). Otro espacio de circulación de textos narrativos en prosa –aunque no excluía la publicación de poemas– fue la editorial Claridad y sus revistas *Los Pensadores* y *Claridad*, dirigidas por Antonio Zamora, que albergaron a los autores del denominado “grupo de Boedo”. El espíritu de divulgación de narrativa de estos proyectos fue continuado por *Leoplán*, revista de la editorial Sopena que a partir de 1934 ofreció semanalmente la publicación de una novela por ejemplar. Contemporáneamente surgieron otros sellos editores pertenecientes a revistas culturales, entre cuyos principales exponentes se encuentran las ediciones de la revista *Nosotros*, de Alfredo Bianchi y Roberto Giusti. (1907-1943); la editorial Proa de los martinfierristas y la editorial Sur, que creaba Victoria Ocampo en 1931 como una extensión de su revista.

<sup>27</sup> Víctor Goldgel señala la diferencia temporal de las revistas con respecto al libro y el diario: “en oposición al libro, entonces, la revista es una publicación rápida; en oposición al diario, es ‘tranquila’ y ‘duradera’” (2010: 285).

## 1.2 El carácter colectivo de la escritura

Al igual que *Crítica*, cada número de la *Revista Multicolor* fue producto de un conjunto de redactores, un equipo de ilustradores e incluso una dirección compartida entre Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat. Si en toda publicación periódica existe una temporalidad colectiva constituida por una superposición de ritmos acumulados (de edición, traducción, ilustración, puesta en página y lectura),<sup>28</sup> este trabajo conjunto presentó una periodicidad disímil a la de la prensa diaria, dado que se trataba de una publicación semanal. El tiempo de escritura de los colaboradores era establecido por ese ritmo: los directores del suplemento necesitaban reunir un conjunto de textos en el lapso de una semana, además de incluir, por orden del director del diario, un escrito suyo en cada uno de los números. En este sentido, como ha sucedido a partir del surgimiento de la prensa moderna, los escritores de *Crítica* y de su suplemento se constituyeron en “proveedores” de textos.<sup>29</sup>

No sólo la *Revista Multicolor* puede leerse como un gran texto de autoría múltiple sino que los relatos que llegaron a publicarse han pasado inevitablemente por distintas manos. En ocasiones se observa un trabajo de traducción colectiva, como en la versión en castellano de “Donde está marcada la cruz”, de Eugene O’Neill, firmada por Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat. En este espacio, toda palabra periodística era, desde su origen y por destinación, plural (Thérenty y Vaillant, 2001), particularidad que estaba muy presente en la memoria de ambos directores al recordar el trabajo realizado en el suplemento y que en más de una ocasión generó confusiones con respecto a las atribuciones.<sup>30</sup> Una anécdota de Bioy Casares sobre el desempeño del Borges corrector

---

<sup>28</sup> Así lo señalan Kalifa y Vaillant: “Nous entrons, au XIXe siècle, dans un temps collectif qui est fait d’un empilage de rythmes cumulés, et que le périodique a pour charge de rappeler, donc de créer. [...] le journal est collectif. Chaque numéro est l’émanation d’une collectivité de rédacteurs, animée par une personnalité remarquable: collectivité de collaborateurs, mais aussi [...] de «camarades» qui sont unis par une vraie connivence, par des liens dont la nature échappe évidemment au public, et qui sont d’ailleurs tissés à l’intérieur d’un journal, mais aussi, d’un titre à l’autre, au sein de la vaste nébuleuse des écrivains-journalistes”. (2004: 208).

<sup>29</sup> El primer diario en el que se da este fenómeno es *La Presse* de Girardin en Francia (1836). Cfr. Thérenty y Vaillant (2001: 10).

<sup>30</sup> La manipulación de los textos fue explícitamente mencionada por Ulyses Petit de Murat, quien señaló que Borges y él se encargaban de algunas correcciones: “A veces es una señorita que nos habla aparte y que necesita algún dinero porque anda sin trabajo. Le aceptamos un cuento. Borges o yo lo volvemos publicable” (1980:146).



deja al descubierto los desconciertos que producía en el autor de *Historia Universal de la Infamia* la escritura colectiva en el contexto del suplemento:

[Borges] dice que él mismo escribió un cuento de malevos para un dibujante de *Crítica*. El hombre cambió detalles, que Borges habría puesto para dar verosimilitud. Borges –Dije que el malevo bebía cerveza: esas discrepancias con lo previsible comunican alguna verosimilitud. El dibujante corrigió y su malevo bebió una caña (pausa). Yo creo que el hombre se convenció de que el cuento era suyo. (2001: 1189, ausencia de cursivas en el original)

Esta anécdota pone al descubierto el carácter colectivo de la escritura en la prensa. El director del suplemento se atribuye la autoría del cuento que estaba por publicarse, pero no del que en efecto se publicó. En éste último, titulado “La última bala” (n° 49,14 de julio de 1934), las decisiones de Borges entraron en tensión con las del dibujante Pascual Güida, que lo firmó como autor y que fue, al mismo tiempo, quien ilustró la historia.

Asimismo, estudiar los textos en el contexto de la prensa implica tener en cuenta que el lector de un diario no lo compra por un autor en particular sino por las características generales del medio. Ya el propio nombre del periódico representaba una determinada línea en la que se podía identificar un estilo, un modo de seleccionar e interpretar las fuentes y un tipo de público (Zullio, 1999: 150). En este sentido, el diario construyó una figura de “enunciador global” (1999: 150),<sup>31</sup> ante la cual el suplemento se posicionaba como parte aunque también como espacio relativamente independiente en el cual la firma individual no dejaba de funcionar como marca diferenciada.

Así como todo material textual publicado en el suplemento podía leerse como un texto colectivo, en los cuentos aparecían diversas voces que reformulaban distintas figuras sociales ya construidas por el periódico. En ocasiones los escritores recurrían a piezas pre-fabricadas, estereotipos o clichés usados antes en *Crítica*, tal es el caso de “Honor de canallas”, relato firmado por Néstor Ibarra publicado en el número 7 de la *Revista Multicolor* (23 de septiembre de 1933, p.6), en el que se reformulaba de una manera particular la estructura del reportaje a los presos en las cárceles a partir de la

---

<sup>31</sup> En el caso de *Crítica*, esta figura se identificó en las auto-representaciones como la “voz del pueblo”, el “diario moderno”, o “el tábano” (Cfr. Saïtta: 2013).

presentación ficcional del testimonio de un personaje femenino. Por un lado, un narrador en tercera persona imitaba el discurso de los reporteros, en tanto y en cuanto daba a conocer la historia de la protagonista, presentaba y contextualizaba el testimonio. Por otro, la protagonista, una mujer condenada a veinte años de prisión por haber cometido un asesinato en Oklahoma, narraba en primera persona el modo en que había llegado a cometer el acto criminal. Entre medio de ambos, una frase introducía la separación de la voz del reportero que presentaba a la mujer y la de la criminal que prestaba testimonio: “He aquí, relatada por ella misma desde la cárcel, la historia del suceso que motivó su pena” (1933: 6). Analizar este cuento de Néstor Ibarra más allá de la poética del autor y leerlo en el contexto en el que fue escrito permite identificar las interacciones formativas entre prensa y literatura así como la emergencia de varias voces en el texto.

El carácter colectivo se observa en las distintas relaciones que se establecieron entre los diferentes textos que compartían el espacio de la página en el suplemento. Como se ha podido observar, éstos no estaban dispuestos al azar como si fuera un montaje surrealista que propiciara el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección sino que, como las notas periodísticas en el cuerpo de *Crítica*, eran seleccionados especialmente para el suplemento e incluso en ocasiones intervenidos para adaptarse a las “normas” de éste: a algunos cuentos se les cambiaba el título, a otros se los recortaba, a otros se les agregaban elementos paratextuales que los inscribían en un género determinado, algunos estaban firmados y otros aparecieron con seudónimos.

### 1.3 Ficciones de actualidad e historias asombrosas<sup>32</sup>

Además de algunas particularidades materiales y visuales de *Crítica*, las ficciones de la *Revista Multicolor* rivalizaron con el material periodístico tratando temáticas preferidas del diario, como el crimen y las historias asombrosas. El suplemento publicó textos en los que la frontera entre periodismo y literatura se volvía borrosa. Algunos retomaban la estructura del reportaje e incluían historias basadas en personajes que habían cometido crímenes y contaban sus testimonios desde la cárcel; otros

---

<sup>32</sup> El concepto de “ficción de actualidad” es tomado de Marie-Ève Thériault (2007).

reformulaban el interés del periódico por temáticas como las muertes misteriosas, los milagros, la magia negra, los personajes fantasiosos y las leyendas.

En cuanto a las noticias sobre el crimen, a partir de sus primeros ejemplares, el diario de Natalio Botana dedicó un importante espacio a las crónicas policiales y las entrevistas a personas en situación de encierro. Desde la década de 1920 el periódico presentaba como ningún otro medio argentino un género propio de la prensa amarillista: los reportajes a presidiarios que humanizaban a los delincuentes ante la mirada de los lectores, y confrontaban sus relatos con las versiones que sobre ellos habían construido otros medios (Saítta, 2002). Este tipo de denuncias tiene su antecedente en la literatura periodística del siglo anterior: los primeros en revelar las malas condiciones de vida en los penales fueron Víctor Hugo y Eugène Sue en sus folletines publicados en diarios franceses (Martín Barbero 1991: 150). Décadas más tarde el reportaje tomó un mayor protagonismo en la prensa amarilla norteamericana donde se publicaron crónicas en las que los periodistas se habían hecho pasar por presos para entrar en las cárceles o por locos para registrar la vida en los asilos (1991:157), y en la prensa francesa, como cuando en 1924 el periodista francés Albert Londres, reportero de *Petit Parisien*, realizó una serie de reportajes donde revelaba las condiciones de vida de los prisioneros en la Isla del Diablo, en Guayana.

De la misma manera, en Argentina, Roberto Payró había realizado para el diario *La Nación* las notas tituladas “La Penitenciaría. Un reportaje colosal”, publicadas en cuatro entregas entre el 16 y el 27 de septiembre de 1894. Siguiendo esa tradición, los cronistas de *Crítica* iban a las cárceles y manicomios para luego ofrecer a los lectores del periódico textos que registraban sus hábitos y costumbres, generalmente desconocidos por los lectores (Saítta 2013). De este modo, entre fines de 1922 y comienzos de 1933 se publicaron varias series semanales de reportajes a presos: “Motivos de la cárcel” (1922); “¡Ushuaia! ¡Tierra maldita!” (1924, a cargo de Alberto del Sar), “Yo maté” (1926-1927, de Luis Diéguez) y “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” (1933, de Rufino Marín). Las distintas entregas fueron construyendo diferentes imágenes de los presidiarios.

A diferencia de la noticia, destinada a ser leída en un breve lapso de tiempo, el reportaje era un género periodístico que ofrecía una mayor indagación a partir del diálogo entre el periodista y el o los protagonistas de los hechos (Fontcuberta, 1993).

Este género tuvo sus orígenes en el paso de la prensa de opinión a la de información, cuando la rapidez del reportero por dar cuenta de una noticia comenzaba a ser más relevante que el estilo: frente al artículo de opinión, este tipo de nota se encontraba orientada a entretener a un público indiferente (Durand, 2012). El reportero iba a la búsqueda –a la “caza”– de información de primera mano y se presentaba discursivamente como un intermediario que la transmitía al lector.

Si el periódico es un espacio esencial para la construcción de identidades sociales y culturales (Kalifa y Vaillant, 2004), los textos del suplemento literario se crearon a partir de, pero también en tensión con, las representaciones que el propio diario *Crítica* ofrecía sobre el reportero, los presos, la cárcel. Hubo interacciones formativas complejas entre el periódico, el suplemento y cada texto en particular. Esto es lo que puede observarse en “Sus últimas dieciocho horas” de Robert Blake, publicado entre la portada y la segunda página del número 2 de la *Revista Multicolor* (19 de agosto de 1933).

En la primera página de ese segundo número se ofrecía a la mirada de los lectores una llamativa imagen en la que sobre un fondo rojo se estampaba el retrato de un hombre con una expresión de susto, detrás de éste se esbozaban otros dos rostros con una expresión exaltada. Superpuestos al retrato se presentaban, a la izquierda, el dibujo en celeste de una habitación con una silla eléctrica, y a la derecha, el título que se repetiría en la página siguiente: “Sus últimas dieciocho horas”. Por debajo de la imagen, un breve texto anunciaba lo que se iba a leer en la página siguiente: los escritos de un condenado a muerte redactados antes de ser sometido a la silla eléctrica en una cárcel estadounidense. El título apelativo y la ilustración del escenario donde sucedía la historia acercaban el texto a uno de los géneros predominantes del diario –el reportaje–, y a una de sus temáticas más conocidas: el delito.

“Sus últimas dieciocho horas” de Robert Blake, trabajaba con algunos elementos paratextuales que lo asociaban con las notas del diario, así como con aspectos discursivos que generaban un juego de tensiones y ambivalencias entre lo “auténtico” y la construcción ficcional. La historia se ubicaba temporalmente en el año 1929 y contaba las últimas horas de un preso en una penitenciaría de Hunstville, Estados Unidos, aspecto que la distanciaba de la inmediatez geográfico-cultural del ámbito nacional. El texto se acercaba al formato de una pieza teatral cuyos personajes

principales eran presidiarios. Si los reportajes se contaban entre las escasas notas de contenido informativo que habitualmente eran publicadas con firma, en la *Revista Multicolor* se construía un autor criminal y extranjero, desconocido para el público que contaba los acontecimientos de primera mano. La conjunción de todos estos aspectos (estructura de pieza teatral, construcción de un autor con características disímiles a los cronistas del diario) otorgaba a este texto aspectos ficcionales que tornaban ambigua la “autenticidad” prometida por el antetítulo –“Auténtico relato de Robert Blake”– (que, por otro lado, podría haber sido parte de cualquier nota publicada en el cuerpo de *Crítica*).

Como en muchos otros textos ficcionales del suplemento, en la historia de Blake el *métier* periodístico se encontraba incorporado a la ficción de manera explícita, en boca de uno de los presos, a propósito de un cronista que había entrado a la cárcel a pedir datos: “ese repórter quiere que yo le refiera esta noche todo el asunto. Es una idea loca que se les ha metido en la cabeza, eso me serviría para maldita cosa. No les diré ni una palabra, nadie necesita saberlo” (1933:2).<sup>33</sup>

Si *Crítica* recreaba espacios de relación personal con sus lectores, a quienes invitaba a enviar sus propios textos, a contar su historia en primera persona,<sup>34</sup> en el suplemento se ficcionalizaba el modo en que el diario daba voz a los que no la tenían, convirtiéndolos en escritores de su propia vida teatralizada. La idea de que un preso pudiera escribir literatura y que ese texto fuera publicado en un periódico masivo como “testimonio”, al que se le asignaba el carácter de “autenticidad”, remarcaba el juego entre géneros periodísticos y literarios, entre la pretendida objetividad de la prensa y la ficción. Como muchos de los textos que se publicaron en la *Revista Multicolor*, la pieza teatral “Sus últimas dieciocho horas” proponía una puesta en escena una de las historias que aparecían en los periódicos, en la que el público lector se posicionaba como espectador, una representación similar a la que hacían los ilustradores cuando recreaban un crimen. Si el diario ofrecía versiones y glosas de los hechos; como una puesta en abismo, muchos de los textos del suplemento reinterpretaban en la ficción esas construcciones discursivas, sociales e incluso visuales.

---

<sup>33</sup> La literaturización del reportaje tiene un antecedente en Gaston Leroux quien integra al reportero a la mitología de la novela popular y sus sucedáneos como la historieta (Durand, 2012: 1023).

<sup>34</sup> Cfr. Saïtta “Al margen del periodismo”, Capítulo 4 de *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*.

Por otro lado, *Crítica*, enraizado en los códigos de la prensa sensacionalista, buscaba contar historias asombrosas. El suplemento reproducía esa fuerte impronta en artículos y cuentos que tenían por tema muertes misteriosas, milagros, magia negra, personajes fantasiosos, leyendas. Esta particularidad se reforzó después, con el traslado al interior del suplemento y posteriormente a la portada, de “Visto y oído”, que desde 1932 se venía publicando habitualmente en la contratapa del diario.<sup>35</sup> Se trataba de una sección compuesta por un conjunto de notas sobre inventos y descubrimientos o noticias curiosas ilustradas por Parpagnoli, que respondía al género de las variedades, presente en la prensa periódica latinoamericana desde el siglo XIX (Goldgel, 2010). El interés por lo asombroso, que primó en el diario desde sus orígenes y se manifestaba en la presencia de textos que privilegiaban lo exótico, las antiguas civilizaciones, lo esotérico y sobrenatural, el mundo de los bajo fondos, era explotado también por editoriales contemporáneas como Sopena (tanto en los libros que publicó como en *Leoplán*, su revista) y Tor, que simultáneamente a la salida de *Crítica* y su suplemento publicaron novelas de aventura y colecciones<sup>36</sup> dirigidas a captar el interés del público lector popular, por el que compitieron. Si el periódico hacía uso de este mosaico de retazos breves de información y datos curiosos que era “Visto y oído” como un modo de rellenar un espacio ancilar que en ocasiones era reemplazado por caricaturas o por columnas editoriales, a partir del número 29 otorgaba a esta sección el lugar de la portada en color. Este aspecto afilió fuertemente a la *Revista Multicolor* con materiales de lectura para el entretenimiento.<sup>37</sup>

Las pastillas informativas sobre hechos asombrosos de “Visto y oído” no revelaban las fuentes de donde habían sido extraídos los datos, el título las insertaba en el plano de lo escuchado al pasar y aludía a la “cosa vista” –la *chose vue*–, una modalidad periodística cuyo origen estaba en las anotaciones de los reporteros sobre aspectos llamativos o interesantes encontrados en sus pesquisas y compartidos como pequeñas

---

<sup>35</sup> La contratapa del diario se analiza en el capítulo 2 de esta investigación, en el Anexo a ese capítulo se puede cotejar la sección “Visto y oído” en el diario *Crítica*.

<sup>36</sup> De acuerdo con Gutierrez y Romero, el interés por la aventura en las colecciones de Sopena y Tor se manifestó en la presencia de lo exótico, la reconstrucción histórica, el mundo de los bajo fondos y el gusto por el misterio (2007: 59).

<sup>37</sup> Con respecto a este tipo de literatura, señalan Gutierrez y Romero: “El interés por la literatura de entretenimiento y evasión registra sin duda muchas tendencias de la sociedad popular porteña: la creciente importancia del tiempo libre y de lo relativo a la recreación, el desarrollo de importantes sectores de nuevos lectores, sobre todo entre las mujeres y los jóvenes, pero también una actitud general menos ansiosa por cambiar la sociedad y más consciente de la limitación de sus posibilidades.”(2007:66).

misceláneas (Thérenty, 2012b). Sus particularidades discursivas los emparentaba asimismo con el *fait divers*, un tipo de sección de los diarios franceses que desde el siglo anterior reunía hechos curiosos, casos extraordinarios y noticias pintorescas, que aparecían ahora en la portada y en el interior del suplemento de *Crítica*. Reforzando la relevancia del asombro, numerosos cuentos y notas se construyeron en torno a fenómenos extraordinarios o inexplicables.

El interés por lo paranormal se encontraba ya muy presente en *Crítica*, que en su contratapa publicaba esporádicamente el análisis de las líneas de las manos de personajes famosos y aportaba la opinión de parapsicólogos o astrólogos como pruebas relevantes en las noticias sobre crímenes. Este aspecto se volvía protagónico en el suplemento, que sacaba provecho de un imaginario basado en creencias populares, a las que convertía en material ficcional. Algunos relatos de la *Revista Multicolor* vinculaba la magia negra con la cultura popular argentina, como se leía en “Gualicho Indio”, de Clodomiro Cordero (n° 6, 16 de septiembre de 1933), en el que una anciana aborigen le pedía a un muchacho que, si ella moría, realizara un ritual vudú para lo cual le daba instrucciones precisas;<sup>38</sup> tras efectuar el acto, el joven se enteraba del enigmático e inmediato fallecimiento de la patrona de la estancia, que atribuía a este ritual. La brujería, que en esta ficción se vinculaba con la cultura popular nacional, se extendió también a tradiciones de países con componentes africanos como Haití y Brasil.<sup>39</sup>

De este modo, se tradujo el tercer capítulo de la segunda parte del libro *The Magic Island*, de William Seabrock, publicado en 1929. El capítulo que conformaba junto con otros dos la parte del libro titulada “Black Sorcery” y tenía el título de “Toussel’s Pale Bride”, aparecía en el suplemento como “La pálida esposa de Toussel” (n° 20, 23 de diciembre de 1933) con ilustraciones de Andrés Guevara. Junto con el texto, un recuadro destacaba la fama de Haití –lugar donde sucedieron los acontecimientos que

---

<sup>38</sup>Dice la anciana: “la noche del Viernes Santo y va a encontrar una muñequita é trapo, toda llena de alfileres pinches en la cabeza: sáquelos, guarde el más largo y el sábado al mediodía, cuando las iglesias canten Gloria, clave el alfiler largo en el corazón de la muñeca” (Cordero, 1933:6).

<sup>39</sup> Se tradujeron, incluso, dos fragmentos del libro *Nos frères noirs*, de Henriette Celarie (1932) en el que se narraba en primera persona un viaje a Camerún, publicado tan sólo un año antes de la salida de la *Revista Multicolor de los Sábados*. Uno de esos textos hacía referencia a las danzas “macabras” de las tribus africanas. En otros números del suplemento, autores uruguayos como Ildefonso Pereda Valdés y Vicente Rossi vincularon la danza de los negros con el candombe, y las de Ulyses Petit de Murat las relacionaron con el Jazz. El co-director de *Crítica*, que tenía su columna sobre música negra en *Martín Fierro*, había publicado pocos años antes la nota “Las canciones del Sur” sobre los cantantes de jazz y blues en el *Magazine* de *La Nación* (31/8/1930). El interés por este imaginario se materializó pocos años antes en el libro *Cosas de negros*, de Vicente Rossi (1926).

narraba la historia— como “isla mágica”, un espacio “célebre por sus brujos negros, resucitadores de muertos”. El texto de la *Revista Multicolor* salteaba las seis primeras páginas del capítulo del libro, en las que se contextualizaba la historia con la constatación de la creencia en la brujería y en el ritual del vudú por parte de las clases altas de la zona para enfocarse en la introducción de los personajes: Camille, una joven haitiana de clase baja y Toussel, un plantador de café millonario. Tras notar actitudes extrañas en su esposo, Camille asistía a una cena de aniversario de bodas con comensales difuntos y confirmaba su sospecha de que Toussel realizaba rituales; la muchacha lograba huir y no ver más a su marido que, tras el hecho, desaparecía del país. En los párrafos finales se traducía la interpelación de Seabrock a sus lectores ante este final en el que, en el contexto del suplemento, reforzaba el interés por lo asombroso:

¿Qué siniestro, quizás criminal encantamiento, del cual su esposa iba a ser víctima, maquinaba Toussel?, ¿Qué hubiera sucedido si ella no escapaba?

No encuentro respuesta razonable a estas preguntas. Existen leyendas de lúgubres y abominables hechos llevados a cabo por ciertos hechiceros que pretendían revivir a los muertos; pero, según mis conocimientos, no pasan de ser leyendas. Y lo que ocurrió aquella noche, nos lo cuenta una mujer enloquecida. ¿Qué habrá de cierto en todo eso? Quizá pueda ser expuesto en una sola frase: Matthieu Toussel preparó para su esposa un banquete-aniversario al que concurrieron cuatro invitados. Cuando ella miró los rostros de éstos, se volvió loca. (1933:3)

La magia negra era en esta historia un espectáculo terrorífico, una representación casi teatral que sus espectadores no podían soportar. Hacerse parte de uno de estos rituales representaba, en los cuentos de la *Revista Multicolor*, participar de un espectáculo tan impactante como en los relatos policiales lo era hallar un cadáver de cuya muerte no se encontraba explicación. El horror ante la *performance* de la brujería se repetía en la nota sobre los rituales brasileños “La macumba de los brujos negros”, a cargo de Brasil Gerson (nº 11, 21 de octubre de 1933), también ilustrada por Andrés Guevara. En ésta se exponía el caso de una turista francesa que iba a Río de Janeiro a



ver una ceremonia esotérica y no pudiendo soportar lo que estaba viendo, escapaba. Se definía al ritual como una parte constitutiva de Brasil que, de acuerdo con lo que se contaba en la anécdota, Europa no podía comprender: “misteriosa, salvaje, sensual, la macumba tiene, tal vez, su justificación en las mismas condiciones en que, poco a poco, fuese formando Brasil” (Gerson, 1933:1).

En el afán por ofrecer historias entretenidas y asombrosas, en algunos artículos se observa también una ficcionalización de perfiles de escritores. “La muerte de Baudelaire”, publicado en la *Revista Multicolor* (nº 24, 2 de abril de 1934), difería de los perfiles que las secciones dominicales de *La Nación* y *La Prensa*, contemporáneas al suplemento de *Crítica* habían publicado un año antes, en 1933. El domingo 6 de agosto de 1933, *La Nación* publicó el artículo “La rehabilitación de Baudelaire”, bajo la firma de Agostinho de Campos, el texto se encontraba ilustrado por una pequeña representación de un poema, cuyo pie de imagen era, justamente, la cita en francés en la que se inspiró el dibujo. El domingo 20 de agosto de 1933, *La Prensa* publicó en su segunda sección el artículo “Un poeta maldito”, firmado por Ricardo Gutiérrez.<sup>40</sup> *La Nación* identificaba al poeta francés como un “profeta de las miserias del mundo actual”, para lo cual citaba las perspectivas de diversos escritores como Anatole France, Oscar Wilde, Josefino Peladán, Gustavo Lanzón, y transcribía pequeños párrafos de los poemas del escritor francés en su idioma original. El diario *La Prensa* se detenía en la trayectoria literaria del poeta y, como *La Nación*, citaba partes del poemario *Las flores del mal* en francés. La *Revista Multicolor*, en cambio, lo inscribía en un conjunto de perfiles de escritores extranjeros que venía publicándose en el suplemento en los que no importaban tanto los aspectos propios de sus carreras artísticas sino las circunstancias que los habían llevado a su deceso: le antecedieron las notas “El frío delirio de Lautremont” (23/09/1933), “La muerte de Poe” (28/10/1933) y “La muerte de Proust” (09/12/1933) y le precedió “La muerte de Hiuen Tsang”(03/02/1934), todos a cargo de Ulyses Petit de Murat. La biografía de un escritor conocido integraba una serie que narraba los últimos momentos de vida mediante diálogos melodramáticos más propios de una novela folletinesca que de un episodio biográfico. El texto comenzaba con la siguiente frase: “La luz ha sido apagada en una pequeña habitación de la calle Douai. En

---

<sup>40</sup> Esta nota se acompañaba por cuatro pequeñas ilustraciones: un retrato de Juana Duval, realizado por el mismo Baudelaire, un retrato del poeta, otro dibujo realizado también por Baudelaire y titulado “La fanfarlo” y un manuscrito del escritor.

la oscuridad hay dos hombres, Catulle Mendes, el dueño de la casa, y Baudelaire” (Petit de Murat, 1934:2). Luego, continuaba con la referencia a un viaje del poeta a Bélgica, con motivo del cual se traducían la estrofa de un poema con entonación rioplatense: “No se ha conocido jamás raza tan barroca como la de *estos* belgas” (1934:2, énfasis mío). El perfil presentaba un final claramente folletinesco de la muerte de Baudelaire, que lo alejaba por completo de aquellos publicados en la sección ilustrada de *La Nación* y *La Prensa*:

La mañana del 31 [de agosto], a las diez, su madre le habla al oído: recuerdos cariñosos, vagos proyectos. Otra mujer está en la habitación. A eso de las once dice: La comprende señora, la comprende. ¡Ha sonreído!

En su rostro, que acababa de helarse, en el que los ojos, siempre abiertos, se habían tornado vidriosos, nadie, jamás, pudo descubrir, esa extraña, horrible, inimaginable, sonrisa.” (1934:2)

Ulyses Petit de Murat, autor de estas notas, como otros escritores del suplemento, conocía y practicaba los diversos géneros del periodismo (la crónica, los reportajes, las notas de espectáculo y actualidad social, las corresponsalías extranjeras). Tanto el título de este texto como su construcción narrativa ponían en juego elementos literarios con aspectos propios del diario, como el interés por historias asombrosas que convertían al lector en espectador. El suplemento, de este modo, retomaba temáticas y modalidades discursivas del periódico junto con el cual se publicó. Al hacerlo, las reformulaba integrándolas a la ficción.

## 2. La *Revista Multicolor* entre los suplementos: especificidad ficcional y fruición

La aparición de la *Revista Multicolor* se dio en un momento de consolidación de los suplementos ilustrados de la prensa diaria. Este apartado enmarca su análisis no sólo en el periódico junto con el que se publicó sino también en el contexto del surgimiento y expansión de suplementos relativamente autónomos y coleccionables, destinados a una franja de público interesada en la literatura y la cultura, en las primeras décadas del siglo XX (Rivera, 1995). El predominio de la ficción por sobre la crítica literaria y cultural, así como el desarrollo de aspectos visuales —como la implementación del color y la desaparición de las fotografías en favor de la ilustración— convirtieron a la publicación dirigida por Borges y Petit de Murat en un espacio diferente a todo lo que circulaba en la época, especialmente orientado hacia la fruición.

Desde el *Suplemento Semanal Ilustrado* de *La Nación*, que entre 1902 y 1909 había ofrecido a los lectores la novedad gráfica de la imagen como un complemento de la palabra impresa (Rivera, 1995: 92), los principales periódicos de la época comenzaron a sacar distintos tipos de publicaciones anexas. A medio camino entre la prensa y el libro, los suplementos de los diarios brindaban a los lectores la posibilidad de acceder semanalmente a la cultura y literatura nacionales e internacionales desde un medio masivo a bajo costo monetario. Departamentalizaban así la información periodística, en distintos segmentos, con el afán de llegar a un lectorado heterogéneo, a la vez que competían con las revistas misceláneas de comienzos del siglo XX.<sup>41</sup> Mientras el periódico era desechado día a día, consecuencia de la renovación de la información, los suplementos ofrecían, como el libro, la posibilidad de coleccionarse y conservarse para volver a ser leído. En lo que concierne a los autores, escribir semanalmente en este tipo de publicaciones les permitía vivir de su trabajo intelectual al mismo tiempo que les confería el prestigio derivado de la participación en una publicación destinada al mundo de la cultura (Rivera, 1998).

---

<sup>41</sup> Geraldine Rogers (2004) analiza la competencia entre periódicos y revistas misceláneas, la copia de formatos y los espacios de superposiciones entre ambos tipos de publicaciones.

## 2.1 La Revista *Multicolor* entre los magazines de *Crítica*

Como parte de la disputa de los magazines por el público y los anunciantes, y en medio de un apogeo del periodismo cultural, entre 1926 y 1936, *Crítica* ofreció a sus lectores cuatro suplementos ilustrados, que se asemejaron entre sí en algunos aspectos y difirieron en muchos otros. Entre el 15 de noviembre de 1926 y el 30 de mayo de 1927 se publicaron 29 entregas del primer *Magazine* del diario, que salía todos los lunes con un contenido principalmente informativo, fotográfico y misceláneo. Varios años más tarde, entre el 14 de marzo de 1931 y el 13 de febrero de 1932 aparecía de manera irregular el *Magazine Multicolor* que durante la censura y clausura del diario y su publicación como *Jornada* se llamó *Jornada Multicolor*. El 12 de agosto de 1933 *Crítica* volvía a apostar a los suplementos ilustrados con la publicación de la *Revista Multicolor de los Sábados*, que salió hasta el 6 de octubre de 1934. Tan sólo un mes después del cierre de este suplemento, el 3 de noviembre de 1934 el diario sacó *La revista para los hogares argentinos*, cuyos 54 números se publicaron durante un año exacto hasta el 8 noviembre de 1935.

Lejos de ser una “segunda parte” del *Magazine Multicolor* –con el cual compartió similitudes técnicas–,<sup>42</sup> o una copia del *Magazine* de *La Nación* (Greco, 2016) o de su suplemento literario dominical (Rivera, 1998) –publicados éstos entre la salida de *Crítica Magazine* y el *Magazine Multicolor* (la revista de *La Nación* apareció entre julio de 1929 y marzo de 1931, el suplemento cultural tuvo distintas etapas)– un conjunto de estrategias contribuyeron a la diferenciación de la *Revista Multicolor de los Sábados* con respecto a los suplementos anteriores, así como un interés por competir con el mercado del libro por el público lector. En el suplemento dirigido por Borges y Petit de Murat hubo una preeminencia del dibujo por sobre la fotografía. Además de las diferencias materiales, el principal rasgo que lo identificaba y lo diferenciaba de otros era la publicación de una multitud de textos ficcionales breves. Entre los artículos periodísticos de temáticas variadas que ofrecieron los magazines previos se intercalaban

---

<sup>42</sup> La identificación del *Magazine* con la *Revista Multicolor* ha sido mencionada en estudios como el de Eduardo Romano (2012) y en textos de difusión como los de Abós (2013) y Cuervo (2016). La confusión entre un suplemento y otro ha sido utilizada, asimismo, como estrategia para la venta de algunos ejemplares del *Magazine* en la plataforma Mercadolibre que en 2015 ofrecía a la venta ejemplares del *Magazine Multicolor* como si fueran la *Revista Multicolor de los Sábados*, con datos erróneos sobre sus directores, sus fechas y sus tiradas.

notas sobre literatura y un promedio de tres poemas y de uno a dos relatos. En la *Revista* la ficción predominó sobre el discurso periodístico.

Las particularidades visuales de la *Revista* y el *Magazine Multicolor* que la precedió se asemejaron en varios aspectos: gran formato, profusión de grandes ilustraciones coloreadas que en muchas ocasiones predominaron sobre el contenido textual. Si el primero sufrió una irregularidad en la cantidad de páginas, mantuvo un orden en el diseño de columnas con el que la *Revista* rompería luego, innovando visualmente en este sentido: en ella, varios textos se distribuyeron en el mismo espacio mediante distintos tipos de columnas, de manera tal que el lector podía identificar dónde terminaba un texto y empezaba otro por las diferencias en el encolumnado.

Un primer aspecto que diferenciaba a la *Revista Multicolor* de los suplementos precedentes fue el trabajo con la visualidad y las ilustraciones. *Crítica Magazine* comenzó a publicarse el lunes 15 de noviembre de 1926. Dos días antes se promocionaba en la portada con un anuncio que destacaba, principalmente, su abundante contenido gráfico: se advertía que esta publicación tendría un formato tabloide diferente al del diario, y se la caracterizaba como un objeto “profusamente ilustrado”, lo que se podía constatar leyendo la enumeración del material visual que aparecería en sus páginas, así como la lista de los ilustradores, los títulos de las historietas y las identificación de las notas que aparecerían acompañadas por fotografías. Efectivamente, la imagen predominó en este suplemento de diversas formas (dibujos, fotografías e historietas) y llegó a ocupar en promedio un total de tres hojas completas. Cada ilustración aparecía en el espacio de la página prolijamente enmarcada y obedeciendo a la estructura del encolumnado, aspecto que no prevaleció en los suplementos posteriores de *Crítica*, en los que la visualidad invadiría el espacio textual. El primer magazine no era todavía multicolor, solamente su cubierta se encontraba ilustrada en colores con imágenes realizadas por ilustradores del diario o bien con fotografías en formato póster, que la asemejaban a las revistas ilustradas de amplia circulación.

Muchos de estos aspectos (tamaño, formato, ilustraciones), con excepción de la cantidad de páginas que en el suplemento de 1927 se limitó a 16, fueron retomados por el *Magazine* semanal de *La Nación*, publicado pocos años después, entre 1929 y 1931, y que se anticipaba en un día a la revista de *Crítica*: los domingos aparecía en formato

*tableaux* con 42 páginas en blanco y negro (o sepia para las fotografías sociales). Como el de *Crítica*, el *Magazine* de *La Nación* contaba con una portada ilustrada a color en formato póster y su principal contenido era periodístico y fotográfico. En ambos casos, la fotografía predominaba por sobre las imágenes realizadas por los ilustradores. En efecto, tanto en *Crítica Magazine* (1926-1927) como en el *Magazine* de *La Nación* (1929-1931) había una página en ilustración en sepia dedicada a las fotos sociales, aspecto que no se repitió en los dos suplementos multicolores de *Crítica*, donde se privilegió la tarea de los ilustradores.

En 1931 *Crítica* ofrecía el *Magazine Multicolor*, de menor cantidad de páginas y de gran formato, cuya principal novedad fue el color en la totalidad de la publicación. Si *La Nación* ofrecía su revista los domingos, el diario de Botana cambiaba los lunes (día en que había salido *Crítica Magazine*) por los sábados. El nuevo suplemento difería en muchos aspectos del que había salido entre 1926 y 1927, en primer lugar debido a la irregular continuidad de su salida. Durante los primeros números se publicaron ocho páginas a todo color en cuyas portadas aparecía una ilustración y un relato. Las imágenes realizadas por ilustradores profesionales empezaban a ganar espacio por sobre las fotografías, que tenían un tamaño menor.

Poco tiempo después del golpe militar que el 6 de septiembre de 1930 encabezó el general José F. Uriburu y que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen, *Crítica* dejó de publicarse debido a la clausura de los talleres y a la detención de Natalio Botana, de su esposa Salvadora Medina Onrubia y de varios miembros de la redacción. El diario cerró sus puertas en mayo de 1931. En agosto de ese mismo año, pocos días antes del exilio del director, apareció un nuevo periódico con el nombre de *Jornada*, bajo la dirección de Alberto Cordone, que años antes se había desempeñado como redactor de *Crítica*. Esta nueva publicación mantuvo las particularidades físicas y la línea periodística de su predecesora hasta febrero de 1932, momento en el que asumida la presidencia de Agustín P. Justo, se levantó la proscripción de Natalio Botana y, al poco tiempo, se inició la segunda época de *Crítica*. El diario dirigido por Cordone publicó un suplemento similar al *Magazine Multicolor* que se compartimentó en dos: *Jornada Multicolor*, de tan sólo 4 páginas, presentado como la “1° sección multicolor”, y un suplemento infantil de ocho páginas, que conformó la segunda sección sabatina a colores.

El predominio del color y de la ilustración fue de igual manera protagonista en la *Revista Multicolor de los Sábados* que, a diferencia de las publicaciones previas, careció de fotografías, aspecto que contribuyó al pasaje de un suplemento de información –dado el carácter testimonial y documental de la fotografía de prensa– a la fruición. Este traspaso de la difusión de noticias literarias y culturales al entretenimiento se dio progresivamente y tuvo como instancia fundamental la salida de *Jornada Multicolor*. A diferencia de su predecesor, este nuevo emprendimiento periodístico eludía la referencia explícita a cuestiones políticas.<sup>43</sup> La censura había generado cambios en la manera de comunicar del diario y de sus suplementos. Si *Crítica Magazine* (1926-1927) y el *Magazine Multicolor* (1931-1932) se promocionaron en el cuerpo del periódico como espacios signados por la novedad técnica de la ilustración y del color respectivamente, en el contexto político de 1932, marcado por la ausencia de libertad de expresión, distintos anuncios promocionaron el nuevo suplemento destacando fundamentalmente su carácter frutivo. Así lo expresa el texto que se publicaba en el cuerpo del diario el sábado 30 de enero de 1932: “sección Magazine de JORNADA MULTICOLOR para toda la República, con *vasto y ameno* material de lectura, notas *de interés universal*, páginas de *alta valía literaria*, especialmente seleccionadas para el público argentino” (1932:1, énfasis mío).

Al igual que en ésta, en la nota promocional que salió en la misma semana se identificaron las nuevas secciones multicolor como: “Dos verdaderos *motivos de distracción* para usted y para sus chicos” (1932: 3). Pese a esto, el suplemento no dejó de publicar artículos sobre política internacional, aspecto que menguó en la *Revista Multicolor de los Sábados*. En *Jornada Multicolor* se redujo la cantidad de notas así como la diversidad temática del *Magazine*: cada ejemplar presentaba un máximo de tres textos sobre temas que se relacionaban entre sí. Dada la cantidad de páginas dedicadas a cada sección, el entretenimiento infantil se privilegiaba por sobre la promoción de literatura para adultos.

Desde *Crítica Magazine* a la *Revista Multicolor de los Sábados* hubo asimismo un camino marcado por una mayor especificidad ficcional. En el suplemento de 1927 resaltaba la información variada sobre deporte, espectáculos, saberes diversos,

---

<sup>43</sup> Sylva Saítta analiza las particularidades de *Jornada* en relación con *Crítica*, la dirección de Cordone y su posterior traslado a *Noticias Gráficas* en: “La intervención política”, Capítulo 7 de *Regueros de Tinta. El diario Crítica en la década de 1920* (2007).

literatura, y se reducía el espacio de participación de los escritores a la sección sobre vida literaria, publicada desde el número 2, en principio bajo el título de “Una semana de vida literaria” y luego “Actualidades del mundo literario”. Como su nombre lo indica, en esta página *Crítica Magazine* no sólo incluía recuerdos de la vida literaria, presentes en las pequeñas autobiografías de autores jóvenes de cada número, sino también información sobre aspectos del mundo del libro. Así, por un lado, aparecían noticias estadísticas sobre la edad en que los autores habían escrito sus principales textos literarios, los viajes realizados, y sus últimos libros publicados, consignando la editorial, opiniones sobre la obra y una pequeña columna con reseñas. Estas notas iban acompañadas por retratos de los escritores o imágenes de las tapas de libros. Junto con los textos críticos sobre literatura aparecieron notas sobre arte a cargo del pintor Emilio Pettorutti. Por su parte, el *Magazine Multicolor* de 1931 ofrecía a los lectores un suplemento con textos informativos orientados a intereses variados como el deporte, el arte, la arquitectura, los cambios urbanos, junto con textos literarios y críticos.

La *Revista Multicolor*, en cambio, redujo el espacio dedicado a notas sobre deportes, careció de artículos sobre arte y limitó la publicación de reseñas a una pequeña sección esporádica, a la dedicaba dos de sus ocho columnas. Junto con los textos ficcionales, que predominaban en el suplemento, se publicaron artículos sobre curiosidades históricas (una sección llamada “El mundo naciente” ofreció en tres entregas, el relato sobre los primeros habitantes de la tierra, a cargo de Sergio Aranda), notas sobre la vida en lugares desconocidos, danzas, música y cine, orientados todos al entretenimiento. Asimismo, el suplemento de 1933 aumentó el espacio destinado a las historietas, que años anteriores aparecían en otra sección especial de *Crítica*.

El *Magazine* y la *Revista* difirieron también en el tipo de relación que se establecía entre la lógica periodística y la lógica ficcional. Si, como se constató en el apartado anterior, en el suplemento dirigido por Borges y Petit de Murat se publicaban textos literarios que ponían en juego algunas representaciones sociales y algunos géneros propios del periodismo, si la literatura se realizaba en él a partir de una reelaboración de géneros como el reportaje, el *Magazine Multicolor* de *Crítica* —y el de *Jornada*— realizaba un trabajo inverso mediante el cual el periodismo iba en busca de las “personas reales” detrás de los personajes reconocidos de la literatura argentina. Esto sucedió en un conjunto de diez y seis notas tituladas “Charlas de Don Segundo Sombra.



Crónicas camperas”, a cargo de Luis Francisco Diéguez, publicadas semanalmente en enero de 1932 entre *Jornada* y *Jornada Multicolor*. En ellas, el reportero entrevista al gaucho “real” que, de acuerdo con las investigaciones realizadas por el periódico, había inspirado la novela de Ricardo Güiraldes, según prometía el anuncio y remarcaban las distintas entregas: “Lea usted una serie de crónicas camperas en las que el personaje de Güiraldes aparece tal cual es en la realidad y en su ambiente” (1932:1). Mientras el texto de Güiraldes construía una ficción mitificadora del gaucho como un tipo social que a comienzos del siglo XX ya no existía, el *Magazine*, en cambio, proponía la existencia real de personaje ficcional, ahora habitante concreto de San Antonio de Areco. Como era habitual en los reportajes del diario, las entrevistas eran ilustradas por fotografías y dibujos en los que se veía a este Don Segundo Sombra “real”. Junto con la primera nota, que cubría las tres páginas disponibles para la lectura en *Jornada Multicolor* del sábado 23 de enero, aparecía el índice con el título de las próximas entregas.<sup>44</sup>

Un último rasgo que distinguió a la *Revista Multicolor de los Sábados* de los suplementos que la precedieron fue la casi total ausencia de publicidad, que se redujo a la inclusión esporádica de un solo anuncio del tamaño de media página. En los magazines de *Crítica* (1926-27 y 1931-32), en cambio, los textos iban acompañados por varios anuncios de artículos de consumo alimenticio o farmacéutico (aceite, cigarrillos, jarabe para la tos, queso) que llegaban a ocupar el espacio de una o dos páginas enteras y de la contratapa. Este aspecto la distanció también del *Magazine* de *La Nación*, que en la cara interna de la tapa y contratapa promocionaba editoriales y librerías. Esta particularidad del suplemento dirigido por Borges y Petit de Murat permitía una lectura de los textos e imágenes sin interrupciones o distracciones provenientes de la publicidad, y daba la idea de que se trataba de un espacio que no se encontraba signado por la venta, un aspecto fundamental del sustento del mercado periodístico en general y del diario al cual suplementaba en particular. La *Revista Multicolor* parecía al margen de esas cuestiones, no ocupado en otra cosa que no fuera la difusión de literatura.

Tras el cierre, dos publicaciones retomaron algunos de sus aspectos, descartando otros. Por un lado, *Crítica* volvía a apostar a los suplementos para toda la familia con *La revista para los hogares argentinos*, que salió todos los sábados desde 1934. Esta

---

<sup>44</sup> En la página 62 de esta Tesis, en este mismo capítulo, se encuentra una reproducción de estas notas.

publicación de tamaño mucho más pequeño, ya no promocionaría su “máxima circulación latinoamericana” ni el rasgo multicolor que para entonces no era ya una novedad, sino que destacaba sus contenidos: “novelas, variedades, humorismo”, a la vez que retomaba el carácter frutivo de su predecesora. Esto se materializó en el traspaso de la sección de variedades “Visto y oído” desde la *Revista Multicolor* al interior del nuevo suplemento y la publicación en la portada de humor ilustrado a todo color. En su interior, la cantidad de cuentos publicados se redujo a uno por ejemplar y su presencia fue solapada por las historietas, las palabras cruzadas, los juegos para niños y una nueva sección firmada por el seudónimo de Animula Vagula titulada “Cortes”.

Por otro lado, casi en paralelo con el cierre de la *Revista Multicolor*, Sopena sacaba en 1934 la revista *Leoplán*. La cantidad de páginas y sus objetivos -orientados principalmente a la difusión de los libros publicados por la editorial-, diferenciaban a esta publicación del suplemento de Borges y Petit de Murat. Por otra parte, la revista de Sopena se presentaba como “todo un plan de lectura”, lo que difería del carácter eminentemente frutivo del suplemento de *Crítica*.

Ausencia de crítica literaria y predominio de la literatura, reemplazo de la fotografía por la ilustración a color, marcado interés por el entretenimiento, predominio de la narrativa por sobre otros géneros y de la ficción por sobre la crítica, ausencia de publicidades, son aspectos que distanciaron a la *Revista Multicolor* de sus predecesoras y le dieron una mayor especificidad literaria. Algunos de estos rasgos la diferenciaron también de los suplementos de otros diarios contemporáneos, como se analiza en el apartado siguiente.

## **2.2 Las secciones literarias e ilustradas contemporáneas: el color y la literatura**

Un rasgo fundamental y distintivo en la promoción de la edición dominical de los principales diarios argentinos durante los primeros años de 1920 fue el color, asociado con el entretenimiento. El de *Crítica* fue el primer suplemento argentino cuyas ocho páginas se encontraron completamente a multicolor y cuyo contenido era principalmente literario. A diferencia de éste, diarios contemporáneos publicaron secciones ilustradas los domingos tanto con fotografías como con ilustraciones y combinaron cubiertas a color con interiores en blanco y negro. En 1933, tanto *La*

*Nación* como *La Prensa* publicitaban durante la semana su edición ilustrada del próximo domingo. *La Nación* ofrecía una edición multicolor en huecograbado, compuesta por las secciones segunda, tercera y cuarta del diario. En éste, tres páginas de la segunda sección se destinaban a literatura y las artes, ilustrada en blanco y negro. Los dibujos de gran tamaño que acompañaban los textos de esta sección eran realizados por un importante equipo de profesionales como Luis Macaya, Alejandro Sirio, Bartolomé Mirabelli, Alfredo Gramajo Gutiérrez. A diferencia del suplemento de *Crítica*, las imágenes no excedían el marco que las contenía ni invadían el espacio del texto. El color quedaba reservado en *La Nación* a la cubierta de la sección “Variedades y Niños”, profusamente ilustrada, mientras que el contenido de las páginas interiores se presentaba en blanco y negro. Esta sección se encontraba compuesta por una importante cantidad de imágenes publicitarias de gran tamaño; de hecho, las dos páginas en multicolor constaban, una parcialmente y la otra completamente, de publicidades.

Por su parte, el diario *La Prensa* anunciaba durante la semana sus secciones ilustradas del domingo en huecograbado (segunda y tercera) y separaba en recuadro aquellos textos o notas que prometía en colores. Las secciones ilustradas carecían de color, exceptuando a aquellas destinadas a lecturas para niños y a las historietas. Al igual que en *La Nación*, en *La Prensa*, las imágenes aparecían prolijamente enmarcadas y separadas del texto al que acompañaban. *El Mundo*, por su parte, se auto-presentaba como un “Diario ilustrado”, aunque no contó con un suplemento o sección literaria especial con ilustraciones. Lo más cercano a este tipo de publicación fue la aparición de un cuento ilustrado en el interior del diario y la sección sobre literatura titulada “Los autores y las obras”, a cargo de Pedro Juan Vignale, en la que se comentaban novedades editoriales, en ocasiones acompañadas por imágenes de los libros o retratos de los autores. Los domingos, *El Mundo* publicaba un “suplemento en colores para niños”, que consistía en un pliego doblado al medio con cubiertas ilustradas a dos colores e interior en blanco y negro.

Desde el punto de vista escriturario también la *Revista Multicolor* presentaba diferencias con respecto a las secciones dominicales de los diarios contemporáneos. La sección “Letras y Artes” de *La Nación* presentaba principalmente artículos de crítica literaria, pictórica y musical, junto con ellos un cuento y un promedio de tres poemas por ejemplar. Entre los escritores que colaboraban en sus páginas se contaban Sixto

Pondal Ríos, Horacio Rega Molina, Horacio Quiroga, Margarita Arsamasseva, José de España, José Gabriel, Leopoldo Lugones. De manera similar, la segunda sección dominical de *La Prensa* se destinaba a la crítica artística, al turismo y de manera menos frecuente a la crítica literaria. La tercera sección, integrada por noticias variadas, generalmente incluía en sus páginas un cuento o un poema. En el suplemento de *Crítica*, en cambio, hubo una escasa presencia de artículos literarios sobre los cuales predominó la publicación de textos ficcionales. La carencia de anuncios publicitarios también contrastaba con la sección literaria de *La Nación*, que solía incluir avisos sobre librerías, diccionarios y editoriales en pequeños recuadros internos.

A diferencia de las “secciones” de *La Nación* y *La Prensa*, y de los magazines previos ofrecidos por el diario, el suplemento de *Crítica* recibió el nombre de “Revista”, término que dejaba ver una intención por separarse del diario, presentándose como algo diferente, mucho más específico que las secciones dominicales publicadas por los matutinos. Esa separación respecto del diario reforzaba la estrategia de ofrecerla como una publicación de periodicidad semanal que presentaba un material de lectura compuesto por una importante cantidad de textos ficcionales de autores argentinos y extranjeros con un promedio de un solo anuncio publicitario por ejemplar. En este último aspecto es posible advertir una competencia no sólo con los proyectos revisteriles impulsados por otros medios de la industria cultural sino también con otros proyectos editoriales. En un momento en el que numerosas publicaciones periódicas (diarios, revistas, magazines y folletos) ganaban terreno tanto en las imprentas como en los puntos de venta y se constituían como la puerta de acceso del público ampliado a la cultura letrada, y en el que la prensa gráfica se instituía como el principal sistema discursivo de la época, la publicación de un suplemento *de* literatura puede pensarse como una de las estrategias que los diarios venían implementando desde comienzos del siglo XX para competir con el mercado editorial, entre las cuales se encontraban la distribución masiva de colecciones de libros traducidas a precios económicos, tales como la Biblioteca de *La Nación* (1901-1920) y la Biblioteca de *Crítica* (1924),<sup>45</sup> ambas

---

<sup>45</sup> Para más detalles sobre estas colecciones cfr. Merbilhaá (2014), Gutierrez y Romero(2007). Patricia Willson (2004) destaca que la organización en “bibliotecas”, junto con los precios bajos y las altas tiradas, configuraba estas colecciones en torno a un plan de lectura (2004: 56) .

nacidas en el seno de periódicos y que trataban de responder tanto a la demanda de nuevos lectores (Rivera, 1998), como a sus propios intereses comerciales.<sup>46</sup>

Por otra parte, la presencia de imágenes de igual o mayor tamaño que los textos diferenciaba a la *Revista Multicolor* de publicaciones contemporáneas y de los libros que circulaban por la época, cuyas ilustraciones se limitaban al espacio de las portadas o a páginas interiores separadas. La composición visual a partir de imágenes coloreadas en un suplemento de la prensa masiva fue consecuente con dos aspectos vinculados con el desarrollo de la industria cultural durante los primeros años del siglo XX. En primer lugar, el proceso de profesionalización de compaginadores, escritores e ilustradores desde fines del siglo XIX, en gran parte gracias a su trabajo en la prensa, lo que se evidencia en las firmas de autor e ilustrador en la mayoría de las colaboraciones incluidas en la *Revista Multicolor*. En segundo lugar, un importante avance en los procesos técnicos de impresión, también asociado al desarrollo de la prensa diaria. Entre ellos se cuenta la adquisición de nuevas maquinarias, como la rotativa HOE Multicolor por parte de *Crítica* el 3 de octubre de 1932, que permite al diario publicar este tipo de suplementos<sup>47</sup> y configurar toda una serie de “normas”. Ante estas particularidades que distinguieron al suplemento con respecto a sus contemporáneos y al diario, resulta imprescindible el análisis de los textos ficcionales publicados en este espacio en relación con las imágenes con las que compartieron página, aspecto que se desarrollará en el apartado siguiente.

---

<sup>46</sup> Esta situación es señalada por Barbier y Bertho Lavenir en Francia: “La tirada de los diarios no ocupa más que algunas horas por día, de suerte que las máquinas permanecen desocupadas durante la mayor parte de la jornada. De ese modo, el equilibrio del conjunto de la rama se desplaza, y puede volverse financieramente interesante trabajar a destajo imprimiendo publicaciones no periódicas, libros, piezas diversas, etc., con grandes tiradas y a precios muy bajos, de modo de volver rentable la inversión. Es lógico pues que la industrialización de la prensa periódica facilite parcialmente, a su vez, el pasaje a la editorial industrial propiamente dicha” (1999: 185-186).

<sup>47</sup> En este periodo, editores y escritores estaban atentos a los adelantos técnicos que mejoraban las condiciones de impresión, así se observa, por ejemplo, en una nota de la revista *Martín Fierro*, titulada “Progreso de Porter Hermanos”, en el que se hace referencia a la incorporación de linotipos en la imprenta donde se imprime esta publicación y otras como *Revista de América*, los ejemplares de la editorial Babel, entre otros. En este artículo se destaca: “Con este adelanto los talleres Porter están en condiciones de atender en la forma más satisfactoria a los editores de libros y periódicos, a los escritores que imprimen por su cuenta, y responden de esta manera al favor que han merecido de unos y otros, acreditándose por méritos propios ante ellos. ‘Intertype’ facilitará la rapidez y calidad de los delicados trabajos de género y pone a la casa Porter Hermanos en situación de ofrecer los presupuestos más económicos de la plaza. Nuestros lectores están avisados y está de más toda recomendación”. (1926: 10).

### 3. Vínculos entre texto e imágenes: agentes implicados en su producción y recepción

Es imposible negar que la verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce formalmente como ‘arte’. Esa revolución fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético.

Eric Hobsbawm, *A la zaga* (1999: 34).

El análisis de la literatura en el contexto de la prensa masiva ilustrada implica pensar los textos en su estrecha y compleja relación con el lenguaje visual e identificar los distintos actores que interfirieron en el proceso de escritura, publicación y recepción: el escritor, el ilustrador (teniendo en cuenta tanto la lectura que éste hace del texto como las maniobras que realiza con la ilustración), el diagramador de página y el lector. Las novedades técnicas tales como la compra de nuevas rotativas, combinadas con el desarrollo del mercado de masas, generaron un impacto similar al que Hobsbawm describe en el epígrafe de este apartado a propósito del cine; y acostumbraban no sólo al público lector, sino también a escritores y editores, a desarrollar una nueva percepción de los textos, eminentemente visual, e incluso a tener muy presentes los aspectos materiales de la producción.

Ulyses Petit de Murat, uno de los directores de la *Revista Multicolor*, se refirió a la fascinación que le produjeron los procesos técnicos de impresión señalando: “Era una fiesta tremenda, una Boda de Camacho de la imprenta, ver [en los talleres de *Crítica*] los enormes tachos de neto colorido, pintando las matrices curvas una y otra vez, mezclando los colores en una pasada” (1980: 55). De la misma manera, Borges recordaba la redacción como un espacio compartido entre escritores, dibujantes e impresores: “Yo estaba en la misma sala en que estaban los dibujantes, y me hice amigo de todos ellos. Y además me gustaba mucho trabajar con los obreros, en el taller, con los linotipistas” (Carrizo, 1982: 218). En este sentido, es fundamental recordar, como han señalado Canitrot y Lütz-Sorg (1992), que la inclusión de la imagen en una publicación no es sencillamente un “tapa-agujeros” para paliar la falta de texto, sino que

es en sí misma portadora de sentido<sup>48</sup> y en ningún caso debería ser relegada al rango de mera decoración. El tamaño de la tipografía es un elemento visual fundamental en la composición de la página y, tanto en el suplemento como en el diario tiene una importante presencia a partir del juego entre los cambios de colores, tipos y tamaños de fuente y ornamentaciones de un título a otro. Aunque la profusión de imágenes coloridas y el predominio de textos ficcionales de orientación frutiva podrían hacer pensar que el suplemento se orientaba a un público popular con escasas lecturas previas, la inclusión de reseñas con ciertos rasgos eruditos y las novedades literarias permiten advertir un discurso dirigido a un lectorado con cierta formación y relativamente especializado.

En el suplemento de *Crítica* la oferta de imágenes era amplia: portadas ilustradas, publicidades compuestas principalmente por dibujos, guardas ornamentales, ilustraciones de textos e historietas. No existe relato, artículo o miscelánea que no se encuentre acompañado por una ilustración. Algunos de los textos llegaron a contar con hasta seis imágenes, que compartían el espacio impreso con el resto del material escrito y visual de cada número. Para su análisis, es necesario retomar la identificación de relaciones intertextuales e iconotextuales (entre imágenes y textos) de Ottmar Ette (1995), a las que puede sumarse el de las relaciones que denominamos “inter-icónicas” (entre imágenes). El concepto de “iconotexto” designa la unión existente entre imágenes (fotográficas, pictóricas) y textos para conformar un artefacto concebido como una unidad dialógica (Ette). La idea de dialogismo entre estos dos sistemas semióticos involucra una relación simétrica, sin jerarquía de uno por sobre el otro. La interpretación de lo escrito y lo visual varía si se leen al mismo tiempo o por separado. Este concepto permite unir ilustración y texto como elementos de un par donde uno puede modificar de manera significativa la percepción del otro. Aquellas imágenes de la *Revista Multicolor de los Sábados* que acompañaban a los cuentos y que no eran viñetas ornamentales, en todos los casos fueron imágenes interpretativas, dado que proponían un modo de leer con mayor o menor acercamiento a la literalidad del texto. La construcción de relaciones dialógicas entre estos dos sistemas semióticos en el contexto

---

<sup>48</sup> En una entrevista sobre la revista *Nuevos Aires*, uno de sus directores, Mario Goloboff, señala precisamente el costo monetario y las dificultades técnicas que implica la inclusión de imágenes a color en las publicaciones periódicas: “Las imágenes nos encarecían mucho la producción, sobre todo el color. Otro trabajo, además era buscarlas, tenerlas. Algunas las hemos sacado de publicaciones europeas, pero no era sencillo incluir ilustraciones” (Mascioto, 2017: 8).

de la prensa masiva involucró a múltiples agentes que intervinieron en distintas etapas y niveles de una producción y una interpretación que fueron plurales y colectivas. El análisis de estas relaciones implicando al escritor, el ilustrador, el diagramador y el lector permite identificar un trabajo de lecturas cruzadas, copias, robos, intervenciones, recortes, solapamientos y reinterpretaciones entre los distintos sistemas semióticos.<sup>49</sup>

### 3.1 El escritor

El escritor que publica en el contexto de la prensa sabe que su texto probablemente será ilustrado por una imagen -en ocasiones, de un tamaño similar e incluso mayor que el propio texto-; sabe, asimismo, que en este espacio lo visual es omnipresente. Su texto entra en una relación de complementariedad y al mismo tiempo de competencia con la imagen por lo que se muestra, se anticipa o se sugiere al lector.

Aunque no es posible saber con qué frecuencia y en qué medida los escritores que colaboraban en la *Revista Multicolor* establecían contacto con los ilustradores de sus textos, se puede afirmar que estaban afectados de uno u otro modo por la proximidad de la imagen, que los llevaba a reorientar su escritura, como ocurrió con la mayoría de los escritores que participaron en la industria cultural en una etapa de auge de lo visual (Melot, 1990: 334).<sup>50</sup> Es posible preguntarse, entonces en qué medida la modalidad fuertemente visual de la *Revista Multicolor* pudo haber condicionado la producción literaria, y si en los propios textos hay evidencias de escenas o personajes pensados para

---

<sup>49</sup> Dado el campo de investigación de esta Tesis, tanto en sus alcances teórico-metodológicos como en la cantidad de ilustraciones consideradas (un conjunto reducido que acompañó algunos textos literarios), la referencia a la visualidad será acotada a fin de relevar la existencia de aspectos complejos de la escritura y la lectura vinculados con el espacio material y visual de publicación. Se reconoce el largo desarrollo de los estudios visuales (Mitchell, Belting) aunque no prevalecerá esa línea de análisis enfocada principalmente en los significados de la imagen. Se retomará una parte de los aportes que las principales investigaciones sobre cultura impresa desarrolladas en Argentina hicieron al campo, fundamentalmente en lo que respecta al rol de la imagen en el contexto de las publicaciones periódicas (Malosetti Costa y Gené, 2009; Szir, 2010; Artundo, 2008; Dolinko, 2009) con un distanciamiento en lo que se refiere al especial foco que pusieron estas investigaciones en el análisis de los aspectos tecnológicos que permitieron distintos modos de impresión, reproducción y circulación, dado que la presente investigación no se propone ofrecer un aporte al conocimiento sobre las posibilidades de elaboración de los objetos visuales sino a las relaciones del texto con las imágenes que lo acompañan. El vínculo entre visualidad y literatura se enmarca en la línea teórica alemana de Ottmar Ette (1995), así como en las perspectivas de Ségolène Le Men (1995), y Michel Melot (1990), orientadas a los estudios de la Historia del libro y de la edición y que han intentado definir los distintos tipos de vínculos entre estos dos sistemas semióticos en relación con los soportes de publicación así como con los actores implicados en ellas.

<sup>50</sup> Melot analiza los vínculos entre texto e imagen en el contexto del surgimiento y difusión de los folletines en la prensa periódica francesa del siglo XIX.



ser ilustrados. Según Michel Melot era frecuente que los autores incluyeran dentro de su propio relato una escena particularmente llamativa o “espectacular”, capaz de inspirar al ilustrador una buena viñeta (1990: 336). La necesidad de suministrar material de trabajo al dibujante explica en muchos casos la creación de personajes pintorescos y la proliferación de descripciones detalladas dentro de la historia narrada (Melot 1990: 336).

Esta primera perspectiva en torno al escritor está orientada a identificar elementos narrativos que se podrían haber incluido en el texto con la intención de generar dibujos que el lector vería sin dudas antes de leer (dado el carácter propio de la captación de imágenes), lo que involucraba un doble riesgo: el de develar de antemano algún contenido literario y el de generar decepciones *a posteriori*. ¿Cómo ilustrar, por ejemplo, un cuento de enigma sin que nada de lo que aparecía en la imagen revelara la incógnita principal que llevaba a avanzar la lectura? Entre las imágenes que acompañaban los cuentos policiales de la *Revista Multicolor* se repitió siempre una misma escena clave que aparecía en todos ellos: el descubrimiento del cadáver de la víctima. Los escritores pusieron su empeño en la descripción de las particularidades de esta escena, en los personajes que rodeaban el cadáver y la posición que éste adoptaba. Las imágenes mostraban el cuerpo sin vida derrumbado en el piso, en muchas ocasiones rodeado por espectadores a su alrededor. En varias de ellas se ilustraba también el arma con la que había sido producido el asesinato, cuyas particularidades se describían en la narración. Aunque los escritores incluían tanto la escena del hallazgo del cuerpo sin vida como la especificación del arma con la cual se había cometido el asesinato, éstos no se contaban entre los elementos primordiales del relato policial, cuyo interés se encontraba puesto principalmente en los pasos que llevaban a la resolución del crimen. En el juego dialógico entre texto e imagen, los ilustradores añadían detalles –sangre, juegos de miradas, movimientos de los cuerpos– que en el suplemento del diario complementaban o añadían efectos de sentido a la lectura.



Jorge Luis Borges "El impostor inverosímil Tom Castro"  
RMS n°8 (30 de septiembre de 1933)

Así, "El impostor inverosímil Tom Castro" de Jorge Luis Borges, publicado en la sección "Historia Universal de la Infamia", presentaba detalladas descripciones de cada uno de los personajes que aparecerían ilustrados de manera contrapuesta –del lado derecho de la página el oficial Roger Charles Tichborne y a la izquierda, quien se hace pasar por él, Arturo Orton–, organización de imágenes que subrayaba el componente de la dualidad en una historia que narraba el reemplazo de la figura original por una copia. En el párrafo titulado "Las virtudes de la disparidad" de ese mismo cuento se daba la descripción de cada uno de los integrantes de este par, a la que respondía casi como un calco la ilustración:

Tichborne era un esbelto caballero de aire envainado, con los rasgos agudos, la tez morena, el pelo negro y lacio, los ojos vivos y la palabra de una precisión ya molesta; Orton era un palurdo desbordante, de vasto abdomen, rasgos de una

infinita vaguedad, cutis que tiraba a pecoso, pelo ensortijado castaño, ojos dormilones y conversación ausente u horrorosa (1933:.1).

Desde una segunda perspectiva puede analizarse el proceso de apropiación que algunos textos hacían de las imágenes. En este caso, la lectura sería inversa y la ilustración, anterior al relato, se volvía fuente y guía para todo el desarrollo narrativo o alguna parte de él. Tal es el caso de “La viuda Ching”, de Jorge Luis Borges, que aparecía en la sección “Historia Universal de la Infamia” (nº 3, 26 de agosto de 1933). Todo el material visual que acompañaba este texto –la imagen central que representaba una escena de combate de Ching, así como las dos figuras femeninas que la escoltaban a izquierda y derecha– fue tomado del libro *The History of Piracy* de Phillip Gosse (1932). Las estampas de dos mujeres armadas con pistolas que aparecían junto con el relato, y de rasgos muy disímiles a los de la pirata oriental, eran copias modificadas de grabados de las corsarias inglesas Anne Bonny y Mary Read tomados todos del libro de Gosse. La primera parte del texto de Jorge Luis Borges, insertaba a la viuda Ching en la “historia universal” de las mujeres piratas, inspirándose en los grabados y agregando información. La escritura del texto se basaba en información proveniente del libro y en la imagen. Ésta aportaba rasgos físicos que en el texto original no aparecían. Tal como señala Ariel de la Fuente:

Gosse dice que Anne era “An Irish lass” (“una muchacha irlandesa”), “[a]strapping... girl” (“una chica robusta”) y que era “very fair to look upon” (“de buena figura”), pero Borges la describe como “una irlandesa de senos altos y pelo fogoso” [...], detalles muy precisos que no están en el texto del historiador inglés. Sin embargo, si nos detenemos en el *grabado* que ilustra la historia de la pirata, entendemos de dónde surge la descripción que hace Borges [...]: allí están los dos atributos. En la ilustración encontramos a la mujer irlandesa con su abundante cabellera que, se puede concluir, es rubia (especialmente si se la compara con otros grabados del libro, como el de Mary Read) (2011: 30-31, énfasis mío).

Como los escritores del siglo XIX que solían hacer referencia a distintas imágenes,<sup>51</sup> Borges describía a las piratas que había visto en la ilustración impresa de un libro. La cabellera “fogosa” que el autor imaginaba, y que puede interpretarse como una hipálage de su temperamento apasionado, se replicaba de manera más literal en la coloración del grabado que pasaba a la *Revista Multicolor* con modificaciones. Pueden verse aquí, entonces, dos procesos en dos etapas distintas: uno en el que una imagen anterior al texto inspiraba parte de su escritura, aspecto difícil de advertir en la lectura en soporte libro de *Historia universal de la infamia* (1935) que no incluyó ilustraciones. Y otro proceso mediante el cual un grabado en blanco y negro era incluido para acompañar al texto después de ser recortado y coloreado en los talleres de *Crítica*: la fogosidad del cabello de la pirata se traducía en las ilustraciones. Las decisiones del autor se encontraban, así, necesariamente ligadas a las del ilustrador y el linotipista.



<sup>51</sup> Chateaubriand citaba caricaturas en sus textos, Stendhal hacía alusión a las estampas que admiraba, entre muchos otros (Melot, 1990: 335).



Imagen en color: Jorge Luis Borges “La viuda Ching”. *RMS* n° 3 (26 de agosto de 1933).  
 Imágenes en blanco y negro: grabados tomados de *The History of Piracy*, de Phillip Gosse (1932)

Por otra parte, la lectura de textos acompañados por imágenes como *The History of Piracy*, pudo haber inspirado a este y a otros autores sobre el tipo de aspectos en los que poner énfasis en sus propios relatos para dar material al ilustrador, como lo demostraba la descripción que “El impostor inverosímil Tom Castro” hacía de los personajes Tichborne y Orton con elementos que contribuían a dar una imagen precisa con rasgos bien definidos.

La interpretación de historias a partir de ilustraciones ha sido, incluso, tematizada en ficciones publicadas en el suplemento. En “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” (n° 18, 9 de diciembre de 1933), incluido también en la sección “Historia Universal de la Infamia”, se presentaba un narrador que leía signos no lingüísticos: “los tipos de fuentes se multiplican; ya no estarán exclusivamente compuestas de textos sino también de imágenes, jarrones, películas” (1933:5). La omnipresencia de la imagen en la cultura impresa en general y en el suplemento ilustrado en particular obligaba al escritor a tener presentes, y a veces incluso a anticipar, los modos posibles de relación de los textos con los componentes visuales, lo que supone tanto una competencia como una complementariedad entre lenguajes distintos, algo impensado en otros contextos de publicación.

### 3.2 El ilustrador

Un segundo rol implicado en estas relaciones dialógicas fue el del ilustrador, que manipulaba el contenido gráfico a partir de la apropiación y la interpretación de textos e imágenes. Un mismo dibujante podía tomar material visual ajeno y resemantizarlo otorgándole, no obstante, su propia impronta. En la *Revista Multicolor* es posible identificar tres tipos de ilustradores, en primer lugar, los artistas como David Alfaro Siqueiros y Guillermo Facio Hebequer; en segundo lugar, los profesionales que llevaban años trabajando en la industria cultural, como es el caso de Arístides Rechain y Ricardo Parpagnoli –que habían formado parte del magazine *Caras y Caretas*–, de Pascual Güida –que ya había participado como ilustrador del suplemento literario de *La Prensa*, tras lo cual se incorporó a *Crítica* para desempeñar la misma función–; y Pedro Rojas, jefe de arte que había diseñado el logotipo del diario. En tercer lugar, el ilustrador diagramador, como Andrés Guevara, quien había llegado a Buenos Aires muy poco tiempo antes de la salida de la *Revista Multicolor* y en seguida se incorporó al diario como diseñador de página. Del mismo modo que los escritores, los dibujantes debían realizar y entregar semanalmente un material gráfico que cumpliera con la celeridad que imponía el medio y que se adaptara a distintos géneros requeridos por un suplemento orientado a la fruición.

El trabajo creativo de ilustración se realizaba en este contexto a partir de la lectura de los textos literarios y también de otras imágenes. En lo que respecta a la relación con su campo específico, si bien la mayor parte del contenido gráfico apareció firmado, aspecto que constataría el profesionalismo y originalidad frente al problema del plagio (Szir, 2009), se identifican sin embargo, procedimientos mediante los cuales los ilustradores se apropiaban, “reescribían” o reinterpretaban imágenes ajenas. En primer lugar, se tomaron imágenes publicadas en otros soportes, que se recontextualizaron sin mencionar las fuentes. En este sentido, un aspecto particular del suplemento, que involucraba tanto a los ilustradores como a los encargados de los talleres de impresión, fue la coloración de imágenes tomadas de libros o del mismo diario, y la asignación de la firma de uno de los dibujantes. En estos casos no sólo había una adaptación sino una apropiación con plagio. Esto sucedió con las imágenes de “La viuda Ching” analizadas



anteriormente, tomadas de un libro, recortadas, coloreadas y firmadas en el nuevo contexto de publicación por Pascual Guida.



Izquierda: Luis Diéguez “Charlas de don Segundo Sombra”. *Crítica*, 25 de enero de 1932, p. 9  
Derecha: Jorge Luis Borges “Don Segundo Sombra en inglés” *RMS*<sup>52</sup> n° 53 (11 de agosto de 1934)

En segundo lugar, se reutilizaron imágenes que ya habían aparecido en suplementos anteriores o en el mismo periódico, tal como ocurre con el retrato de Don Segundo Sombra que acompaña la reseña de Borges titulada “Don Segundo Sombra en inglés”. Esta imagen había aparecido previamente junto con las notas tituladas “Charlas de Don Segundo Sombra. Crónicas camperas”, que habían salido diariamente en *Jornada* entre enero y febrero de 1932. El retrato grabado que acompañaba cada una de aquellas entregas se había hecho sobre la base de una fotografía tomada al “gaucho” que, según los cronistas del diario, habría inspirado a Ricardo Güiraldes para la escritura de su

<sup>52</sup> Para los pies de fotos y los epígrafes se utilizará la abreviación *RMS* para mencionar a la *Revista Multicolor de los Sábados*.

novela. Retomar este material visual en el suplemento de 1933 volvía a anclar al público lector en el espacio de lectura de aquellas notas del diario en las que se había realizado un proceso opuesto al de la literatura (la búsqueda de la persona “real” detrás de la vida del personaje ficcional). Al acompañar el anuncio de una traducción al inglés, la imagen remitía no tanto al libro como al reportaje publicado un año atrás en *Jornada*.

En tercer lugar, cuando se consideraba que el ilustrador era relevante, el suplemento se apropiaba de imágenes tomadas de otros soportes mencionando la fuente. Esto es lo que sucedía en ocho cuentos de Rudyard Kipling<sup>53</sup> tomados de la edición original del libro *Just so stories for Little children* (1902), ilustrados por el mismo autor. Estos relatos se publicaron en los últimos números de la *Revista Multicolor de los Sábados*, entre comienzos de agosto y finales de septiembre de 1934. Aparecieron coloreados (la edición original estaba en blanco y negro), en una sección titulada “cuentos para niños” y con la aclaración de que los dibujos eran del mismo Kipling. No se mencionaba, sin embargo, el nombre del encargado de las traducciones, Xul Solar (seudónimo de Alejandro Schultz), cuya colaboración se puede constatar en el cotejo del libro en inglés tomado de la biblioteca de Xul, en el que además se encuentran rasgos de los procedimientos de selección y recorte de las imágenes realizados para la *Revista Multicolor*. Como ha señalado Patricia Artundo: “El ejemplar [de Kipling] empleado en esa ocasión ostenta la firma ‘Jorge Luis Borges/Buenos Aires, 1934’ y se conserva en la Biblioteca del artista [Xul Solar] y de él *se cortaron las ilustraciones* de Kipling para ser reproducidas acompañando las referidas traducciones” (2005: 24, cursiva mía).<sup>54</sup> El recorte y la adaptación al diario mediante la coloración, procedimientos realizados entre

---

<sup>53</sup>Estos cuentos son: “El sonsonete de ño canguro viejo” (n° 52, 4 de agosto de 1934); “Cómo el leopardo logró sus manchas”(n° 54, 18 de agosto de 1934); “Cómo el rinoceronte obtuvo su piel” (n° 55, 23 de agosto de 1934); “Cómo el elefante logró su trompa” (n° 56, 1 de septiembre de 1934); “El cangrejo que jugaba con el mar” (n° 57, 8 de septiembre de 1934); “El gato que andaba a su antojo” (n° 58, 15 de septiembre de 1934); “La mariposa que pisó fuerte” (n°59, 22 de septiembre de 1934) y “El principio de los tatús” (n° 60, 29 de septiembre de 1934).

<sup>54</sup> Annick Louis analizó los vínculos entre Borges y Xul Solar entre los años veinte y cuarenta del siglo XX y señala con respecto a las traducciones: “En los años 30 Borges incitó a Xul a sacar la obra del espacio de lo privado, un movimiento que se comprueba hoy gracias a la exploración de la biblioteca de Xul que permitió estimar la frecuencia con la que Borges lo solicitó como traductor. En ese sentido puede decirse que, a pesar de las declaraciones admirativas del escritor respecto del talento de Xul para inventar idiomas (como el neocriollo al cual tradujo algunos aforismos de Christian Morgenstern, o la célebre panlengua), para Borges lo esencial de los idiomas es el pasaje que permiten: su traducción. La obra debe darse a la imprenta pero también debe darse a compartir. Borges reconoció a Xul como un traductor de talento, mientras se trataba de traducir al español. Y, aunque no ignoraba el placer que depara la creación de nuevos idiomas a partir de los existentes, semejantes empresas pertenecen para él al ámbito de lo privado” (Louis, 2005: 85- 86)



los editores y los compaginadores, deja en evidencia la relativa relevancia del ilustrador así como la importancia que adquiriría en el contexto de la prensa la importación y adaptación al espacio de publicación no sólo de textos sino también de imágenes. Todos estos procedimientos otorgaron nuevos sentidos a los textos junto con los cuales se publicaron. La interpretación y recepción del iconotexto se encontraba afectada por estos plagios, recortes y reinterpretaciones visuales.

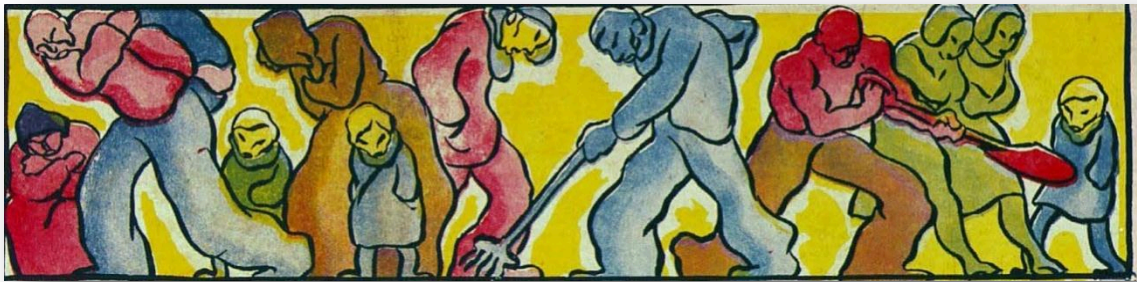
Finalmente, los ilustradores se inspiraron también en imágenes que circulaban por distintos espacios y que eran absorbidas por el diario: grabados, afiches, publicidades. Este trabajo de apropiación requirió de una versatilidad para la confección de dibujos muy diferentes entre sí. Se imitaron formas ya reconocidas por el lector, tan disímiles como la iconografía de las revistas de izquierda, difundida en el diario y en el suplemento, y los afiches cinematográficos. Esto se observa en “Viaje al fin de la noche”, versión resumida de la novela *Voyage au bout de la nuit* de Ferdinand de Céline (1933). Este relato se encontraba en la *Revista Multicolor* acompañado por dos ilustraciones: la primera copiaba el estilo de Guillermo Facio Hebequer, colaborador del suplemento que ilustró ocho textos<sup>55</sup> y cuyas litografías –especialmente aquellas que el artista expuso en 1933 bajo el título “Tu historia compañero”– se vinculaban con temáticas propias de la vanguardia política, tales como el trabajo obrero, la marginalidad y la pobreza.

La imagen que encabezaba el texto de Céline, firmada por Pascual Güida, imitaba un imaginario visual de la izquierda<sup>56</sup> que ya formaba parte de la *Revista Multicolor*, principalmente presente en las ilustraciones que el mismo Facio Hebequer había producido para el suplemento en las que se representaban trabajadores en movimiento con rasgos corporales poco marcados y con una coloración acuarelada.

---

<sup>55</sup> La participación de Facio Hebequer en el suplemento se analizará detenidamente en el capítulo siguiente.

<sup>56</sup> Este mismo tipo de imitación se encuentra también en imágenes como la ilustración que Andrés Guevara realizó de “El otro lado de la estrella”, de Raúl González Tuñón, publicada en la portada del número 17 (2 de diciembre de 1933) en el que las características físicas del personaje tenía rasgos muy similares a los que presentaba la ilustración que David Alfaro Siqueiros había hecho para el primer número del suplemento.

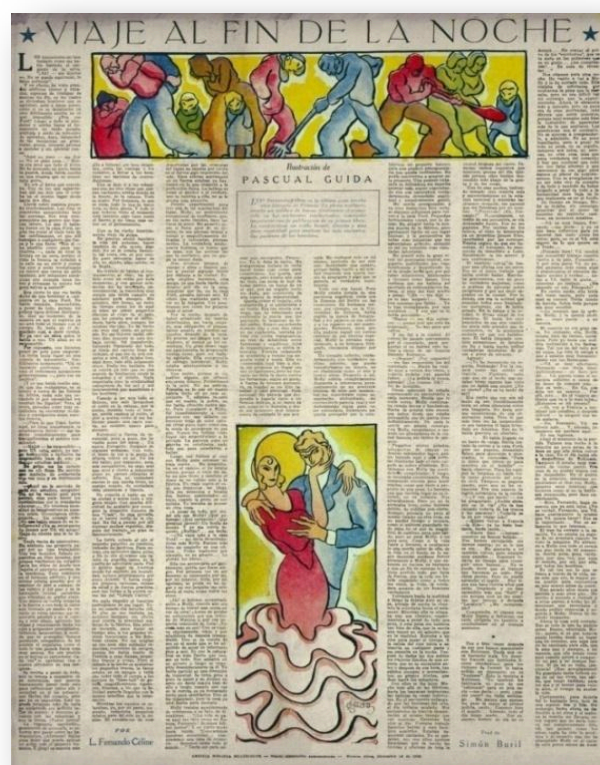


Detalle ilustración de “Viaje al fin de la noche” (Férrdinand Céline), a cargo de Pascual Güida.  
16 de diciembre de 1933



Detalle ilustración de “Un peso en villa desocupación” (Enrique Amorim), a cargo de Facio Hebequer, 16 de septiembre de 1933.

Junto con éste, en la parte inferior de la página aparecía otro dibujo que insertaba al cuento en el imaginario visual de los afiches cinematográficos y que difería completamente del anterior en los trazos, ondulados ahora, con rostros, vestimentas y manos mucho más nítidos que permitían identificar a dos personajes en una postura totalmente diferente a los de la imagen que encabezaba el texto. Ahora era el amor entre un hombre y una mujer elegantemente vestidos lo que se estaba contando. Ambas ilustraciones imitaban imágenes y las reescribían –las reinterpretaban– en el contexto del suplemento. Mediante estas modalidades, lo visual insertaba a la narración en dos universos imaginativos: el del arte social y el de la industria cinematográfica. La imitación de temas y estilos permitía al lector de un texto como el de Céline identificar *a priori* que una parte de la historia refería a la realidad social y otra al amor entre dos personajes posiblemente adinerados.



Luis Fernando Céline “Viaje al fin de la noche”. *RMS* n° 19 (16 de diciembre de 1933)

De la misma manera, se imitaban estilos artísticos como el cubismo –así sucedía en la mayoría de las ilustraciones de Andrés Guevara– y dos modalidades apropiadas por la prensa: el retrato y la fotografía espontánea. Así como los escritores construyeron textos ficcionales con narradores que observaban lo que ocurría en las calles, en las cárceles, en espacios desconocidos, imitando la retórica y las situaciones habituales del reportaje, el ilustrador también retomaba en su discurso visual los recursos de la fotografía de prensa para generar un mayor impacto en el lector, acostumbrado a leer un periódico plagado de imágenes. Si las narraciones trabajaron con recursos periodísticos, en las ilustraciones se dio la cita de imágenes con y sin comillas (Román, 2017: 90). Como en la fotografía de prensa, muchos dibujos del suplemento mostraban personajes que parecieran no saber que estaban siendo vistos, expuestos ante el lector mientras realizaban sus acciones independientemente de la mirada del otro, simulando una naturalidad propia de la toma fotográfica espontánea, recurso propio del diario.

Se dieron así no sólo procedimientos de intertextualidad sino de lo que podemos denominar como “inter-iconicidad”, propios de la prensa, como la copia, la glosa y las

citas visuales, e incluso la “copia con diferencia”, con pequeños detalles agregados o erosionados (Román, 2017: 91). Esos procedimientos mediante los cuales se manipulaban las imágenes eran afines a los procesos de apropiación, reescritura y reinterpretación de géneros y motivos periodísticos que conformaron el material textual de la *Revista Multicolor*.

### 3.3 El diagramador de página

El escritor propone, el linotipista dispone.  
Carlos Warnes, “Balas perdidas” (*RMS*,  
1933:8)

En el suplemento de *Crítica*, el escritor propone y el diagramador de página elige y ordena, selecciona las viñetas decorativas, la caligrafía y tamaño de los títulos, el espacio que se le asigna a las imágenes y a los textos, la combinación de colores y estilos en la página, la cantidad de columnas, aspectos todos que fueron acomodados por el linotipista y que modificaron la percepción del texto. En el taller de composición se unían las piezas de un collage compuesto por recortes de textos, imágenes, paratextos, juego en el que participaban también los directores del suplemento que corrían, fragmentaban, creaban nuevos títulos, reescribían historias ajenas. La técnica cubista del collage era recuperada tanto en lo que se refería a la ilustración —como se señaló, Andrés Guevara, ilustrador y diagramador de página, imitaba este estilo pictórico en sus contribuciones visuales para el suplemento— como en la relación entre los textos y entre éstos y las imágenes. Si los cubistas superponían distintos planos simultáneos, en la misma página del suplemento convivían elementos visuales y textuales de diferentes tamaños. Como observa Raúl Antelo con respecto a la materialidad de los periódicos culturales, esta disposición obligaba también a los lectores “a seleccionar y omitir, produciendo un texto, una lectura que es collage espacial o montaje temporal de fragmentos injertados en relaciones provisorias o aleatorias, que sin embargo reafirman el motor mismo de lo moderno: la experiencia de lo discontinuo” (1999: 309).

*Crítica* permitía a los diagramadores llevar a extremos el trabajo con el encolumnado y romper con la verticalidad de la página, generando la sensación de

movimiento e incluso de tridimensionalidad. De este modo, como se observa en “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” de Borges, publicado en la sección “Historia Universal de la Infamia”, el ilustrador reproducía escenas dinámicas del texto que intentaban imitar visualmente las acciones de los personajes. Movimiento y color también aportaban un dinamismo a la narración en una época en la que la pintura perdía terreno frente a nuevos espectáculos, y sobre todo el cine (Hobsbawm, 1999).



Jorge Luis Borges “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”  
RMS n° 18 (9 de diciembre de 1933)

La respuesta a la pregunta sobre cuál es la escena central de este cuento de Jorge Luis Borges depende de la lectura del texto con o sin imágenes. El ilustrador seleccionó tres escenas del relato, con base en lo que posiblemente habría sugerido el escritor – sobre todo teniendo en cuenta que en este caso, además de ser autor, fue uno de los directores del suplemento—. El diagramador por su parte era quien disponía el orden del material en la superficie de la página, otorgándole una mayor relevancia a la ilustración por sobre los bloques de texto, fraccionados por subtítulos que se encuadraban en color rojo. La unión de las piezas de este collage compuesto por recortes de textos,



imágenes, paratextos, fue un ejercicio en el que participaron ocasionalmente los directores del suplemento.

Como la mayoría de las imágenes que se publicaron en *la Revista Multicolor*, la que acompañaba a “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” salía del marco e invadía el espacio textual, al que interrumpía y desbordaba. La tipografía del nombre que daba título a la sección fue un recurso visual más, que se expandía horizontalmente sobre el territorio de la página, abarcando las ocho columnas y destacando la relevancia de ésta por sobre otras secciones, como la de “Bibliografía”. El hecho de reunir varias columnas bajo un encabezado común y de organizar la página visualmente para dar relevancia a unos textos por sobre otros, el juego con los caracteres tipográficos para resaltar determinados títulos eran novedades propias del siglo XX impensadas en la prensa decimonónica, organizada en columnas sin licencias gráficas ni artificios literarios (Barbier y Bertho Lavenir, 1999).

La competencia entre el ordenamiento vertical del material escrito y el horizontal de dibujos y titulares llegó a su punto extremo con el planteamiento de un diseño de página a partir de líneas diagonales, intentando generar una tridimensionalidad del texto. Esto es lo que ocurrió con la publicación del cuento de Demetrio Zadán “La mató y se suicidó” en el número 45 de *la Revista Multicolor*, en cuya diagramación se imitaba una superposición de diarios mediante la distribución del texto alrededor de una imagen que representaba la portada de un medio muy similar a *Crítica* –aunque su título fuera *Brújula*–, colocada transversalmente en el centro de la página. La coloración del cuento en amarillo, en contraste con el blanco y negro de la imagen, le daba prioridad visual a la segunda por sobre el primero. La distribución en cuatro columnas, en lugar de ocho, al mismo tiempo, producía una mayor comodidad en la lectura. La ilustración de la portada de *Brújula*, a cargo de Güida y Rojas, incluía el título de la historia escrita por Zadán y parodiaba el modo en que se representaban los crímenes en el periodismo masivo. Al igual que los textos literarios, la ilustración retomaba la retórica del diario y se la apropiaba. En una puesta en abismo, el periódico se encontraba dentro y fuera del texto ficcional y del suplemento mismo.



Demetrio Zadán "La mató y se suicidó"  
RMS n° 45 (16 de junio de 1934)

La ficción y la imagen retomaban sus efectos de realidad, estableciendo una zona de porosidades. El collage compuesto por texto e ilustración en el relato de Zadán planteaba al mismo tiempo una superposición entre la literatura y la prensa donde la primera aparecía como tema –la escritura retomaba lo que se había leído en la prensa– y como marco –el iconotexto que refería al diario masivo se publicaba en el interior de éste mismo. La superposición de elementos disímiles formaba parte de los textos literarios que se publicaron en la *Revista Multicolor* y puede considerarse como una de las operaciones inherentes de *Crítica*. Los directores del suplemento disponían de una cierta cantidad de textos para publicar, algunos originales y otros que se traducían: se quitaban de su primer soporte –un volumen de cuentos, una novela, una revista o periódico– y se los recontextualizaba en el nuevo espacio.

El modo en que el diagramador disponía las imágenes suscitaba en ocasiones nuevas lecturas del texto, anticipaba o generaba expectativas. Esto puede observarse en cuentos como "El incrédulo frente a la cartomante", traducción del relato "A

cartomante”, de Joaquim Machado de Assis, publicado por primera vez en diario brasileño *Gazeta de Noticias*, sin ilustración alguna (Río de Janeiro, 1884). La historia en la que un joven mantenía una relación secreta con la esposa de su amigo y, sospechando que éste último sabía la verdad, visitaba a una tarotista para despejar sus dudas, y en la que la adivina erraba en su pronóstico, generando la confianza del amante y la consecuente muerte por asesinato en manos del marido y amigo al llegar a la casa, se publicaba en la *Revista Multicolor* junto con seis ilustraciones de Andrés Guevara en las que se mostraban distintas partes de la trama. En el centro de la página se ubicaban las escenas centrales: el llanto de Rita –la mujer con la que el joven tenía una relación secreta– a causa de sus malos presentimientos, la lectura de la tarotista, la entrada a la casa y el crimen. Las dos imágenes laterales mostraban otra perspectiva, la de la izquierda se posaba por detrás a una muchacha que podía ser Rita desde adentro de una casa mirando por una ventana. El dibujo de la derecha enfocaba desde arriba al carruaje con el que el joven enamorado se dirigía a enfrentarse con su oponente.

En la organización del material visual, el trabajo del ilustrador-diagramado posicionaba al lector en el lugar de espectador. Como si se tratara de un vecino, éste último observaba lo que ocurría en las imágenes centrales a través de la ventana, de hecho la escena del crimen, presente en la esquina inferior derecha de la ilustración central aparece semi-tapada por una cortina roja. El diagramador reforzaba esa construcción juntando las imágenes en un recuadro dividido por cuatro cortes que en la parte inferior se volvían ondulados, como si se tratara de una gran ventana desde donde se podía observar la historia. En efecto, el dibujo que se encuentra en la esquina derecha superior se fracciona en seis, dando la sensación de estar en presencia de un ventanal de vidrio a través del cual se puede ver lo que ocurre adentro de la casa de la tarotista.

Pese a ser imágenes narrativas, la sucesión visual no se corresponde con la de la trama del cuento. En efecto, el lector puede suponer que la ilustración presentada en la última columna, siguiendo la progresión del relato, es la que da cierre a la historia. Ésta tiene un tamaño mayor a la ilustración de la escena del crimen y, en la organización visual de la lectura (de arriba hacia abajo y de izquierda hacia la derecha), aparece como posterior a ella. La sucesión de escenas visuales no coincide pues con la de la historia narrada. La organización de las ilustraciones en la página engañaban al lector ofreciendo a la derecha un dibujo que no anticipaba el desenlace trágico –en efecto, esta

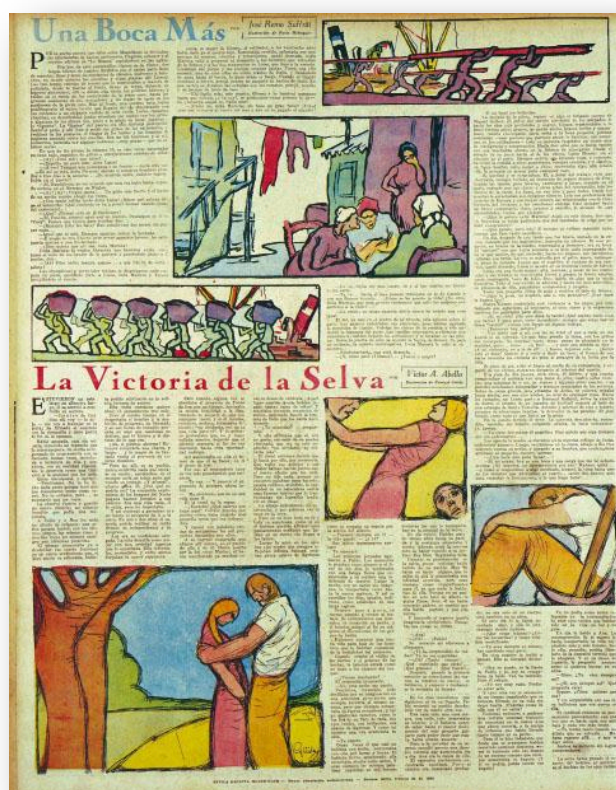


imagen aparece en la sucesión como posterior a la escena del crimen representada en el centro— dando una sensación tranquilizadora y resolutive que no condecía con el final del texto.



Machado de Assis, “El incrédulo frente a la cartomante”  
RMS n° 31 (10 de marzo de 1934)

Finalmente, el modo de disponer el material en la página no sólo nos permite analizar el vínculo entre el texto y los elementos visuales sino también entre las distintas imágenes que ilustran el relato y las que comparten el espacio impreso. Es lo que ocurría, por ejemplo en la disposición de los cuentos “Una boca más”, de Raúl Riveiro Olazábal y “La victoria de la selva”, de Victor A. Abello que compartieron la página. El primero estuvo ilustrado por Facio Hebequer, el segundo por Pascual Guida. En la tercer columna puede observarse que la ilustración de Guida, por su estilo y su color, es uno de los elementos paratextuales que, junto con una distribución diferente del texto, permite al lector identificar que lo que sigue debajo de ella pertenece al cuento de Victor Abello.



*RMS n° 29 (24 de febrero de 1934)*

Ilustradores y diagramadores podían realizar todo este tipo de innovaciones técnicas e ilustrativas en el espacio de la página, dado que en el mismo cuerpo del diario trabajaban con la superposición de noticias e imágenes para generar un mayor impacto visual en el lector. La idea del collage propia de la vanguardia, donde distintos elementos compositivos se mezclan y yuxtaponen, pareciera encontrar su lugar en la prensa sensacionalista y especialmente en su suplemento, destinado a ofrecer una literatura frutiva sin mediación de la crítica. Es en este espacio por donde pasó la experiencia de la modernidad, con lo rápido y entrecortado como rasgos identificables.

### 3.4 El lector

Un último acercamiento a la relación texto-imagen se centra en el lector y supone tener en cuenta el modo en que éste percibe ese vínculo y los efectos de sentido que puede producir el iconotexto en el momento de la lectura. En cuanto a lo primero, el

espacio de la prensa otorgaba al público una mayor libertad con respecto al libro en lo que se refiere al recorrido del ojo por el espacio impreso. Se pueden identificar distintos tipos de percepciones que implicaron el acto de “ver” y el de “leer”: quien abría el suplemento podía dar una ojeada rápida a toda la publicación, empezar por las últimas páginas, ver simultáneamente todo lo que aparecía en la superficie de una hoja o bien podía enfocarse en uno de los textos y hacer una lectura consecutiva de comienzo a fin. Ambas acciones no fueron mutuamente excluyentes sino que se complementaban. Las imágenes oxigenaban y eran un elemento que contribuía a captar la atención de aquellos que hojeaban el suplemento.

¿Cómo percibía el lector un texto publicado en la prensa, cuyas páginas tenían un tamaño mayor al que le ofrecía el libro?, ¿Cómo se configuraba en este espacio la relación entre el “centro” y la “periferia” de la página, es decir, entre la justificación tipográfica y los márgenes, que en el espacio de la prensa eran escasos? (Le Men, 1995: 238). A diferencia del libro, en cuyos espacios blancos se podía intervenir con anotaciones, la materialidad de la prensa, atiborrada por imágenes y texto, habilitaba menos a la glosa que al recorte, una operación de selección de la página o retazo que se quisiera reutilizar o guardar. El lector veía la totalidad, la doble página, y seleccionaba lo que deseaba leer de todo ese material reunido; decidía, al mismo tiempo, si interpretaría en conjunto o por separado a los textos y las imágenes.

Las relaciones entre el material textual y visual en el espacio de la página generaban la necesidad de un lector activo, que encontrara en los elementos paratextuales no sólo una orientación para la lectura (Ette, 2005) sino una interpretación compleja de la que él mismo participaba. Así ocurría en el cuento de Machado de Assis, “El incrédulo frente a la cartomante” analizado anteriormente, que proponía al lector el lugar de testigo y espectador traicionado. Dada la relevancia que adquiriría la visualidad en este espacio, para leer el texto se hacía necesario mover la página, esquivar los dibujos y los paratextos, hacer un esfuerzo por evitar las múltiples distracciones y prestar la atención. En este sentido, Elisabeth Einsenstein señala un aspecto fundamental de la organización de los textos en la página que bien podría adaptarse a la percepción de las columnas en la prensa periódica, como es el caso de la *Revista Multicolor*:

La observación de McLuhan de que ojear las líneas de lo impreso influye en los procesos de pensamiento es a primera vista un tanto desconcertante, pero una mayor reflexión sugiere que *los pensamientos de los lectores son guiados por la forma en que se ordenan y presentan los contenidos de los libros*. Cambios fundamentales en el formato de los libros podrían producir cambios en los patrones de pensamiento. (2011: 84, énfasis mío)

De este modo, la lectura de “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”, en el suplemento de *Crítica*, atravesada por ilustraciones que, por su tamaño tienen una prioridad visual por sobre el texto, junto con los efectos de movimiento en los dibujos ubicados en la parte superior e inferior de la página contrastaron con la estabilidad<sup>57</sup> discursiva y desafiaron la comodidad de la lectura. La imagen central, al igual que el dibujo del diario que simulaba superponerse al texto “La mató y se suicidó” de Zadán,<sup>58</sup> interrumpía la lectura, cortaba los párrafos, que visualmente se percibían como bloques, y predominaba desde el punto de vista perceptivo por sobre el relato.

En “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” el orden del texto se subordinaba al de la imagen y el lector era interpelado por la ilustración central en torno a la cual se organizaban los bloques de escritura y el resto del contenido visual. El dibujo generaba una lectura que se contradecía en algunos aspectos con lo que proponía el relato. Si el narrador explicitaba: “Sigo la relación de A. B. Mitford, que omite las continuas distracciones que obra el color local y prefiere atender al movimiento del glorioso episodio. Esa buena ‘falta de orientalismo’ deja sospechar que se trata de una versión directa del japonés” (1933: 5), por el contrario, esas “distracciones” y ese orientalismo que explícitamente el narrador omitía contrastaban con las imágenes en las que se mostraban típicos samuráis japoneses. Los efectos de sentido de la lectura se producirían a partir de una discordancia entre las intencionalidades del escritor y las del ilustrador. Éste último podría haber optado por obedecer a las pautas del texto y evitar el color local, en cambio hacía lo contrario.

Es factible finalmente analizar las interpretaciones que generaron estas relaciones en el traspaso de un soporte a otro, es decir, los cambios que se produjeron tanto en la

---

<sup>57</sup> Estabilidad que, como ocurrirá con otros textos de Borges, es pasajera, dado que el texto cambiaba de una edición a otra.

<sup>58</sup> El texto y su imagen se encuentran citados en el párrafo “El diagramador”, de este mismo apartado.

escritura como en su paratexto y en la percepción que los lectores pudieron haber tenido de los relatos en distintos contextos de edición. Así lo analiza Annick Louis que encuentra en las ilustraciones una tendencia a generar efectos de sentido en la lectura que se pierden en el momento en el que las imágenes desaparecen en la versión en libro. Así, por ejemplo, en el suplemento de *Crítica*, el título original del cuento “La viuda Ching, pirata” había sido “La viuda Ching”. Luego, al desaparecer las ilustraciones en la edición de 1935 (a cargo del sello editorial Tor), el título original se cambió por: “La viuda Ching, pirata puntual”. De acuerdo con el trabajo de análisis de uno y otro soporte, la *Revista Multicolor* habría brindado elementos que harían innecesaria la explicitación de la infame profesión en el título del cuento dado que esa información podía leerse en el contenido visual: “toda la ‘serie’ de relatos de piratas y las ilustraciones, contribuían en la *RMS*, a una determinada *orientación* genérica de ‘La viuda Ching’” (2014:198, énfasis nuestro).<sup>59</sup>

Las características del soporte de edición y sus particularidades visuales pudieron haber afectado de manera determinante la lectura del texto. El análisis de los cuatro agentes implicados en la producción y recepción de las imágenes deja en evidencia que el lector recibía estos relatos en un medio que tenía sus propios códigos visuales, en el que era significativa la primacía de la imagen como parte de un metalenguaje comunicacional que iba más allá de las palabras, e incluía el tipo de las letras, el tamaño de los titulares y la disposición de las noticias en la página (Martín Barbero 1991: 157). En *Crítica*, como en ningún otro diario argentino contemporáneo, era posible leer parte de la información a partir del contenido visual, una característica que se trasladó al suplemento. Los lectores del diario tenían un entrenamiento en la mirada para la lectura de imágenes, propio de la prensa periódica y más específicamente vinculado con las particularidades de este diario, que les otorgaba un lugar relevante por medio de la inclusión de dibujos, la proliferación y el montaje de fotografías, la tipografía de gran cuerpo en las noticias y publicidades. Incluso en los escasos anuncios que tenía la

---

<sup>59</sup>También podemos interpretar esto de otra manera: podemos decir que si en los títulos de los textos que aparecieron en la sección “Historia Universal de la Infamia” se mencionaba el nombre de cada personaje junto con una característica que lo definía (por ejemplo: Lazarus Morel era un espantoso redentor; Eastman era un proveedor de iniquidades, Tom Castro era un impostor inverosímil, Kotsuké no Suké era un incivil maestro de ceremonias), podemos interpretar que en este suplemento el énfasis no estaba puesto en la calidad de pirata sino en la calidad de una mujer viuda –y que, en tanto tal, deja de ser de Ching, para ser una mujer sin hombre–, lo que quizás podría hacerla más temeraria y resistente ante la muerte. En el suplemento se destacaría su rasgo de mujer no subordinada y por ende más aventurera, apropiado para generar un relato interesante.

*Revista Multicolor*, el código visual no funcionaba como apoyo sino que primaba por sobre el texto.

¿Qué aportaron las imágenes a la lectura? Como ha señalado Ségolène Le Men, su presencia circunscribía la libertad de imaginación al mismo tiempo que la garantizaba. Si por un lado, los elementos visuales mediaban entre el texto y el lector, imponiendo una lectura previa, por otro insertaban a la literatura en un anclaje visual que facilitaba su llegada, permitían al lector recapitular, poner el foco en detalles, reenviar a textos ya leídos o imaginarios conocidos previamente. En términos de Le Men, las ilustraciones permiten vagar sobre un terreno que vuelve familiar lo desconocido, a la vez que emanciparse de la lectura lineal, leer más rápidamente y cazar furtivamente (Le Men, 1995).

De acuerdo con el análisis desarrollado, puede decirse que las imágenes de la *Revista Multicolor* no fueron meramente ilustrativas sino componentes de relaciones dialógicas con los textos. Entre ambos, escritores, ilustradores y diagramadores se leían e influían mutuamente, y de manera recíproca y entrecruzada orientaban a los lectores hacia efectos de sentido que afectaban la interpretación de ambos sistemas semióticos en conjunto. Las imágenes fueron un aporte fundamental al carácter frutivo de la *Revista Multicolor*, aspecto predominante en los suplementos de *Crítica* que se publicaron posteriormente a la reapertura del diario marcada por un evidente oficialismo. En el próximo capítulo se analizará el modo en que estas características –el giro político del diario y la fruición– afectaron las producciones escritas y visuales de los escritores y pintores vinculados con la vanguardia política.



## Capítulo 2

### Vanguardia política e industria cultural



## Presentación

Este diario estuvo clausurado desde el 6 de mayo de 1931 al 28 de febrero de 1932 por orden del dictador Uriburu. Prefirió morir a convivir con la tiranía. Sus talleres fueron clausurados, su director y redactores encarcelados y algunos de ellos sufrieron tormentos en los calabozos triangulares.

Anónimo. “La diaria voz de *Crítica*” (1933: 18).

La *Revista Multicolor de los Sábados* se publicó posteriormente al inicio de la segunda etapa de *Crítica*, que volvió a salir a la calle en febrero de 1932, después de un año de clausura por orden del gobierno de facto de José Félix Uriburu. Tras su reapertura, en diversas notas como aquella de la que está tomado el epígrafe de este Capítulo, el diario se auto-definía como víctima y mártir de la violencia política; a partir de este axioma, explicitaba en sus páginas un nuevo programa de acción, reorientando su identificación como representante de los trabajadores y como “la voz del pueblo” a la investigación y denuncia de las torturas ocasionadas por el régimen militar previo, y en apoyo al gobierno de Agustín P. Justo.

Junto con el insólito alineamiento oficialista hacia un nuevo gobierno de facto y la radicalización en algunas notas, aspectos que caracterizaron al diario de Botana en este segundo período, aumentó la presencia del contenido fruitivo en sus páginas. Testimonio de esta particular combinación fue su contratapa, titulada “La diaria voz de *Crítica*”,<sup>60</sup> un espacio abierto a distintas opiniones expresadas tanto en columnas a cargo de artistas vinculados con emprendimientos político-culturales provenientes de los sectores de la izquierda argentina como en viñetas orientadas al entretenimiento, tales como recuadros en los que se interpretaban las líneas de las manos de personajes reconocidos del espectáculo o la cultura, o los dedicados a las palabras cruzadas, además de columnas misceláneas –“Parece mentira”, de Raúl González Tuñón, conformada por pequeñas notas en las que se comentaban acontecimientos vinculados con las esferas política, artística y literaria nacional– y una sección de variedades ilustradas –“Visto y oído”, a cargo del ilustrador Parpagnoli.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Se muestran imágenes de esta sección en el Anexo de este capítulo.

<sup>61</sup> El mismo nombre, “La diaria voz de *Crítica*”, así como las inscripciones que escoltaban ese título a la izquierda y derecha del cabezal de página –“Editoriales” de un lado y “Opiniones” del otro– contribuían a

En este capítulo se analizará el modo en que el material visual y escrito del suplemento absorbió y reutilizó discusiones sobre la función social del arte y más precisamente sobre su llegada a las masas, un tema de debate en el que intervinieron principalmente escritores y artistas de la vanguardia política, expresión que se utiliza en esta investigación para denominar a aquellos autores cuya práctica literaria o pictórica se vinculó estrechamente con la militancia. En este espacio, las producciones ficcionales e ilustrativas de Raúl González Tuñón, Pablo Rojas Paz, Ricardo Setaro, Carlos Moog, David Alfaro Siqueiros y Guillermo Facio Hebequer articularon de manera inesperada algunos de sus propósitos –hacer el arte “accesible a las masas”, intervenir en la escena política desde sus producciones– con los de la industria cultural –entretener a los fines de obtener un beneficio económico.

La llegada del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros a Argentina el 25 de mayo de 1933 –cuatro meses antes de la salida de la *Revista Multicolor*– reforzó y encauzó la discusión sobre el rol del arte en el contexto político y social, instaurando en el ámbito intelectual local la polémica entre “arte puro” y “arte comprometido” de la que participaron no sólo pintores sino principalmente escritores. Distintas publicaciones periódicas de la época retomaron las propuestas de las conferencias que Siqueiros daría en el país, principalmente *Contra. La revista de los francotiradores*, dirigida por Raúl González Tuñón en 1933. En un contexto signado en el marco internacional por el avance y la posterior consolidación del fascismo, el ascenso de Stalin en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), y a nivel local por la persecución ideológica, el fraude electoral, el golpe de Estado, los debates en torno al trabajo femenino, *Contra* surgía junto con otras publicaciones como *Vida femenina* (1933-1937), *Mujeres de América* (1933-1936), *Actualidad. Económica-política-social. Publicación Ilustrada* (1932 - 1936), *Nervio* (1933), *Metrópolis* (1931-1932), como nuevos proyectos que se ubicaban a la vanguardia de las reflexiones políticas de la época en tanto espacios promotores de los debates sobre la función de los artistas en la causa revolucionaria. Analizar los artículos, imágenes y textos literarios referidos a cuestiones como el rol del intelectual o las relaciones entre arte y política presentes en estas publicaciones implica

---

la conformación de este espacio como un nuevo terreno en el que la exposición de distintos puntos de vista sobre temas de política y cultura nacional e internacional interactuaba con el contenido frutivos. Esta página definida como “editoriales” no se caracterizaba, pues, por la seriedad y sobriedad que le imprimían otros diarios.

reconstruir una parte de esta red de revistas para precisar intercambios de autores en un circuito diverso que los puso en relación.

En la primera parte de este capítulo se indagarán los vínculos que se establecieron entre *Contra*, *Crítica* y la *Revista Multicolor*, los directores y colaboradores que participaron en ellos, el público al que estaban dirigidos, el alcance de sus debates<sup>62</sup> y la incidencia de estos vínculos en la creación de nuevos modos de escritura. En la segunda parte se examinará la manera en que el suplemento de *Crítica* se apropió y resignificó algunas de las ideas compositivas de David Alfaro Siqueiros y Guillermo Facio Hebequer en la creación de lo que definimos como un “mural en la revista”; el análisis intentará mostrar, además, la tensión existente entre la producción literaria e ilustrativa de estos artistas de izquierda y los condicionamientos de la prensa masiva.

---

<sup>62</sup> Tal como ha observado Sarlo, los años treinta del siglo XX marcaron un período de diversificación de las preocupaciones intelectuales en el que los escritores descubrían nuevos fundamentos del valor literario, tanto desde el punto de vista ideológico como estético. Este fundamento de valor estableció “la relación del arte con la sociedad, diseña el universo de lectores, decide, dentro del marco de la lógica literaria, la función social (heterónoma) del arte o su derecho a la independencia (autonomía)” (2007a: 104).

## 1. Escritores de izquierda entre *Contra* y la *Revista Multicolor de los Sábados*

El viernes 25 del corriente [abril] aparecerá el primer número de “Contra”, la revista de los franco-tiradores (sic.) que dirige Raúl González Tuñón y en la que colaboran escritores de todas las tendencias y todas las escuelas. [...] Como una excepción dentro de lo habitual en las revistas de carácter literario, “Contra” ofrece un abundante material gráfico. Facio Hebequer ha cedido para la portada de la revista uno de los excelentes trabajos del Álbum ‘Tu historia, compañero’, del que se reproducen otras dos realizaciones en las páginas interiores”

Anónimo. “Aparecerá el viernes una gran revista” (*Crítica* 1933: 6)

*Crítica*, que desde mediados de la década de 1920 había mantenido una relación conflictiva con una de las principales publicaciones periódicas de la vanguardia política argentina –la revista *Claridad* (1926-1941), dirigida por Antonio Zamora–, mantuvo con *Contra* un vínculo completamente diferente, signado por influencias dinámicas, reutilizaciones y adaptaciones de formatos. Entre 1926 y 1927 *Claridad* se había enfrentado al diario, al que cuestionaba haber integrado a su staff escritores vinculados con la vanguardia estética, tales como Horacio Rega Molina, Pablo Rojas Paz, Enrique y Raúl González Tuñón, Conrado Nalé Roxlo, Nicolás Olivari, Carlos de la Púa y Roberto Arlt.<sup>63</sup> A partir de 1932, cuando –después del levantamiento de la proscripción y el regreso de Natalio Botana a Argentina– el diario iniciaba una nueva época en la que se constituía como un actor político a la vez que acrecentaba la publicación de contenido frutivo, algunos de los escritores –cuya participación en 1926 había sido cuestionada por *Claridad*– comenzaron a colaborar mediante artículos de opinión en “La diaria voz de *Crítica*”, un nuevo espacio que conformaba la contratapa del diario en el que la reflexión sobre la política nacional y extranjera aparecía junto con el entretenimiento.<sup>64</sup>

Si en el altercado entre *Crítica* y *Claridad* se podía percibir una disputa por la representación popular y por la influencia sobre los lectores (Rogers, 2011), la relación

---

<sup>63</sup> Los detalles de la afrenta de *Claridad* contra *Crítica* son analizados por Geraldine Rogers (2011) y Mariano Oliveto (2014).

<sup>64</sup> En esta página colaboraron Pablo Rojas Paz, Raúl González Tuñón, Conrado Nalé Roxlo, entre otros.

entre el diario masivo y *Contra* fue de complementariedad. Esto puede advertirse desde el momento en que salió la revista de Raúl González Tuñón y –como puede verse en el epígrafe del capítulo– en la promoción que el diario hacía de esta nueva publicación, celebrando la original profusión de imágenes que incorporaría –lo que identificaba como algo novedoso en el ámbito de las revistas literarias–, así como la diversidad de voces que pretendía abarcar, particularidad imposible de ser pensada en el contexto que había signado la censura al diario en los años previos. Por otro lado, se trasladaba “La diaria voz de *Crítica*” de la contratapa del periódico al espacio menos destacado de la segunda sección.

Bajo la dirección de Raúl González Tuñón, *Contra* salió a la calle en abril de 1933 y publicó cinco números mensuales hasta septiembre de ese mismo año. Entre las publicaciones periódicas de izquierda, ésta ha sido considerada como uno de los espacios más propicios para analizar el clima de confrontación del período (Viñas, 2005; Sarlo, 2007). A diferencia de proyectos como *Claridad* y *Los Pensadores*, *Contra* no pretendía educar al pueblo<sup>65</sup> sino que se enfocaba en el planteo y proposición de nuevos modos de conceptualizar y presentar el compromiso de los intelectuales (escritores y artistas) con la causa revolucionaria. Como observa David Viñas, la episódica aparición de este proyecto marcó el lugar de la izquierda intelectual más radicalizada, mientras la prolongación de *Claridad* hasta su cierre en 1941 se vinculó con una orientación más moderada (Viñas, 2005: 35).

En las páginas de *Contra* colaboraron algunos de los escritores que integraban el staff de redacción de *Crítica* entre los cuales se encontraban los hermanos González Tuñón, Ricardo Setaro, Pablo Rojas Paz, Ulyses Petit de Murat, Demetrio Zadán, Cayetano Cordova Iturburu, José Gabriel y José González Carbalho. Contemporáneamente, varios de ellos se alistaron entre las voces que dejaban atrás las disputas locales entre el periódico *Martín Fierro* –principal órgano de la vanguardia estética de los años veinte– y la revista que dirigía Zamora, a la vez que expandían su

---

<sup>65</sup> Junto con los autores promocionados en sus publicaciones periódicas (*Los Pensadores* y *Claridad*) Antonio Zamora creó la Cooperativa Editorial Claridad. De acuerdo con Graciela Montaldo, el proyecto partía del socialismo y tenía a la pedagogía como objetivo; más que formar bibliotecas, el objetivo de sus publicaciones habría sido el de circular: “ser leídos durante la semana, ‘extraer la enseñanza’ correspondiente y ponerlo en circulación nuevamente” (Montaldo, 1987: 42). El número de títulos que integraron el catálogo, el tamaño de las tiradas, el amplio contenido de sus colecciones y la distribución por el mercado hispanohablante son algunos de los factores que hicieron de ésta uno de los proyectos más importantes entre las ediciones populares que abundaron en el siglo XX (Delgado y Espósito, 2014: 76).

mirada, ahora humanista, hacia las preocupaciones que aquejaban al ámbito intelectual y político internacional entre 1933 y 1934, tal como señalaba Raúl González Tuñón:

Nosotros, lejos ya de “Martín Fierro”, hemos dejado atrás a muchos escritores, por inactuales, por fríos, por no creadores, por indiferentes, y estamos otra vez metidos en el pueblo, sin Florida y sin Boedo, sin mirar hacia la aldea, como ellos, pero mirando hacia el mundo, hacia lo universal, hacia lo realmente importante que es el destino de todos los hombres, la total dignificación de la vida. (1934: 24, comillas en el original)

En este ensayo, titulado “Los escritores argentinos y la realidad” (1934), se advierte un socavamiento de la antigua pretensión de autonomía, producto de la doble funcionalidad que pasaron a tener los textos de González Tuñón, en tanto intervención política y literaria, elementos relevantes para comprender el cambio en la poética del autor (Alle, 2017). Es posible advertir un viraje similar al de González Tuñón en otros escritores como Ricardo Setaro, Carlos Moog y Pablo Rojas Paz, motivado e impulsado principalmente por la circulación de sus textos no sólo en proyectos revisteriles vinculados con la vanguardia política como *Contra*, sino y especialmente en un medio de la industria cultural como el suplemento de *Crítica* que dio difusión a sus propuestas literarias. Este aspecto, que aún no ha sido analizado, permite identificar nuevos sentidos en la obra de estos autores en los que se evidencian estrechas relaciones entre experimentación poética, militancia política y medios masivos.

En este apartado se analizarán los vínculos complejos entre vanguardia política e industria cultural en la circulación de escritores, géneros y modalidades de escritura de *Crítica* a *Contra* y de *Contra* a la *Revista Multicolor de los Sábados*. A la vez que hubo claras diferencias entre el diario, la revista de González Tuñón y el suplemento, la permeabilidad existente entre ellos requiere de un estudio en detalle de los rasgos que compartieron. Fue en la *Revista Multicolor* donde se incorporó a los escritores y artistas de *Contra* inmediatamente después de su cierre por cuestiones políticas. A partir de la creación de este nuevo espacio, el diario dejó de publicar “La diaria voz de *Crítica*” y reorientó la producción de dichos escritores y artistas hacia el entretenimiento. Esto fue precisamente lo que sucedió con González Tuñón, quien en el suplemento abandonaría

la escritura de misceláneas políticas como las de “Parece mentira” –columna publicada en el diario que luego se trasladó a *Contra*– para producir textos narrativos orientados a la fruición en los que se contaban historias divertidas sobre personajes que circulaban por la ciudad, como los que aparecieron en la sección “El otro lado de la estrella”.<sup>66</sup>

La mirada sobre la función social del arte, que estos escritores debatían en otros espacios entraba, asimismo, en tensión con algunas de las aspiraciones comerciales de la empresa periodística. Las producciones literarias trabajaron con tópicos, imágenes y temáticas provenientes tanto de la industria cultural como de la cultura de izquierda. Estas reutilizaciones de ninguna manera fueron una mera copia de lo realizado en esos dos espacios sino que generaron una zona de porosidades entre la literatura y las particularidades del medio.

### **1.1 *Crítica*, *Contra* y la *Revista Multicolor*: reutilizaciones**

*Contra* retomó de *Crítica* la auto-identificación como espacio de opinión y debate que caracterizaba al diario y, particularmente, a su página de “editoriales”. En los cinco números que publicó la revista implementó una retórica visual cercana a la contratapa de *Crítica* en la que textos humorísticos y artículos de reflexión política se ordenaban en el mismo espacio de la página. Asimismo, la revista de González Tuñón intentaba retomar el predominio visual del diario, dentro de las limitaciones de impresión que podía tener un emprendimiento de este tipo en relación con los adelantos de las prensas rotativas.

Por un lado, esta publicación nació contra *Crítica*, como un espacio para debatir libremente sin los condicionamientos de la empresa periodística. En efecto, pocos años después del cierre de *Contra*, Ricardo Setaro se refería negativamente a política mercantil del diario<sup>67</sup> que habría impuesto ciertas limitaciones a la libertad de expresión de los colaboradores. En su cuestionamiento, el escritor incluía citas del mismo González Tuñón en las que señalaba:

---

<sup>66</sup> Esta sección será analizada en el capítulo 3 de esta investigación.

<sup>67</sup> “Para ello *Crítica* edita varias ediciones diarias; regala suplementos en colores; ofrece páginas enteras de entretenimiento [...]” (Setaro, 1936:69).

El diario [*Crítica*] va a todas partes. Avisos de los burgueses al lado de notas sobre la desocupación [...]. Mientras tanto, hay que mantener el ánimo de los redactores. Hay que decirles: “pueden ustedes escribir con total libertad”. Pero cuidado si esa libertad molesta a la Oficina de Publicidad (en Setaro, 1936: 72, comillas del original).

Raúl González Tuñón había practicado el periodismo durante muchos años. Pero un día comprendió que nunca llegaría a decir, por intermedio de la prensa llamada independiente, lo que él hubiera querido decir a sus lectores. Entonces, Raúl González Tuñón se decidió a tener su propio periódico. Apareció *Contra*” (Setaro, 1936:144).

Esas restricciones, vinculadas con las filiaciones políticas y comerciales del diario sensacionalista habrían impulsado la creación de una publicación como *Contra*. La revista fue, según Ricardo Setaro, un espacio que nucleó a “todos aquellos escritores que, privados de libertad en la prensa para expresar su pensamiento, quisieran hacerlo en una tribuna libre” (1936:144). El espíritu de enfrentamiento y debate, que la definió desde su título, se repetía una y otra vez en el poema programático “Las brigadas de choque” – publicado en el número 4–, así como se había repetido el sintagma “frente” en el manifiesto martinfierrista<sup>68</sup> varios años antes. La expresión “Contra” se reescribía, además, enfáticamente en la sección que daba título a su contratapa –“Recontra”– y en distintos artículos tales como “Cuatro contras”, de Barletta, publicado en el primer número; en las pequeñas notas que aparecieron en la segunda entrega bajo el título “Han dicho de Contra”, en las que se citaban los comentarios de *Crítica* y *El Mundo* sobre la revista. Su nombre se reprodujo también en el debate que instauró Carlos Moog desde y

---

<sup>68</sup> “Frente a la impermeabilidad hipopotámica del “honorable público”.

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que modifica cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos.

Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas.

Y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado” (*Martín Fierro*, 1924: 1, cursiva mía, mayúsculas en el original).



en torno a la misma publicación en el artículo “Contra Contra”, publicado en dos partes, entre los números 3 y 5 respectivamente.<sup>69</sup>

Si bien algunas de estas estrategias de auto-figuración eran compartidas con el diario, que se presentaba como espacio de opinión y sobre todo en 1933 como lugar de denuncia hacia el gobierno de Uriburu y de apoyo al de Justo, *Contra* retomaba también el espíritu combativo de las vanguardias, su posicionamiento mediante la negación de otros espacios, y en este sentido se alejaba de la postura conciliatoria del diario; de tal modo, en sus páginas las voces no dialogaban sino que discutían. La revista de Tuñón negaba la aceptación armónica de “todas las escuelas, todas las tendencias, todas las opiniones” –frase que la encabezaba– para ponerlas en cuestión con otros puntos de vista. En concordancia con el carácter discutidor de su título, la pugna con diversas voces involucró procedimientos como la intertextualidad, la glosa o el comentario sobre textos leídos principalmente en la prensa masiva o en otras revistas, como recurso predominante no sólo en los textos ensayísticos sino incluso en los literarios.

El traslado de la columna “Parece mentira” que publicaba Raúl González Tuñón en “La diaria voz de *Crítica*”, compuesta por misceláneas sobre temas vinculados con política internacional, arte y literatura, junto con la inclusión de otras dos secciones de temáticas similares –“Los sucesos, los hombres” y “Recontra”– ambas firmadas por su director,<sup>70</sup> constituyen una reutilización de las particularidades del periódico que, a su vez, ya había incorporado el discurso irónico y paródico de *Martín Fierro*, en virtud de lo cual una parte de la crítica pudo definir la intervención de *Contra* como un “martinfierismo de izquierda” (Sarlo, 2007). Esa relevancia que adquirirían la opinión y el comentario (ya serios, ya lúdicos) en *Crítica*, y que se retomaba en las notas misceláneas, aparecía también en los artículos extensos que escribían sus colaboradores y novedosamente en las producciones literarias. De este modo, los escritores de *Contra* trabajaron de manera compleja con el discurso periodístico, al que imitaban, glosaban y comentaban. Fue la experimentación sobre el discurso de la prensa la que les permitió producir textos en los que la militancia política se conjugaba con la experimentación estética y adelantaban una modalidad de escritura que luego sería ampliamente

---

<sup>69</sup> A esto se suma, en el último ejemplar, un artículo que incluía el sintagma en su título: “Contra un payador de pulpería”, de Manuel Alcobre, y la nota firmada por Raúl González Tuñón, titulada “La ofensiva contra CONTRA”.

<sup>70</sup> Para un análisis de estas secciones cfr. Sarlo (2007), Saítta (2005) y Dolinko(2002).

practicada en el suplemento. De este modo, los poemas de Raúl González Tuñón publicados en *Contra* –“El poema internacional” (nº 2, p.13), “Los nueve negros de Scottsboro” (nº 2, p.13) y “Las brigadas de choque” (nº 4, pp. 8-9) – retomaban las noticias, y las reutilizaban para convertirlas en poesía. Inspirado en un suceso internacional difundido en la prensa, “Los nueve negros de Scottsboro” poematizaba la detención de nueve jóvenes acusados de violar a dos chicas blancas en Alabama, Estados Unidos, y condenados a la silla eléctrica. “El poema internacional” copiaba el discurso periodístico construyendo cada verso a partir del uso de frases impersonales que imitaban a los titulares sensacionalistas del diario:

Japón envía un ultimátum a la China.  
Henry Pu-Yi tiene sangre de pescado  
–tiene sangre fría el Emperador de Manchukuo–  
Los traidores del Kuo-Ming-Tag se han vendido al oro extranjero.  
El general Flor Intrencherado trepa a las palmeras de las islas  
y el archipiélago socavado –en cada una de las cuevas las mujeres  
oh las mujeres paren niños que verán el alba de los motines” (*Contra*, nº 2: 13)

Este tipo de experimentación supuso no sólo la incorporación de las temáticas y preocupaciones de las notas internacionales sino que la conjunción entre frases nominales que imitaban titulares y frases entre guiones que añadían puntos de vista generaba un contrapunto de información y comentario, como si el discurso literario fuera también un espacio desde el cual los escritores pudieran discutir los acontecimientos locales y extranjeros. El debate, la inclusión de “todas las opiniones” se extendía, de este modo, desde los artículos políticos al interior de la producción poética. En “El poema internacional” se incluyeron, además, voces diversas, algunas más impersonales como las que se citan en el ejemplo, otras más exclamativas que parecieran gritar desde el papel, –como sucedía cuando se explicitaba que los afiches de las calles “gritaban al mundo”–, otras que comentaban los acontecimientos.

Del mismo modo, la relación entre prensa y literatura se hacía evidente en la parte VI de “Las brigadas de choque” cuando el yo lírico se presentaba como un “devorador de noticias”, tras lo cual el poema se estructuraba a partir de recursos como

la nominalización o el uso de la cita indirecta con signos de exclamación, implementados en la prensa, en contraste con los versos exclamativos:

400 obreros sepultados en un túnel [...]

Se asegura que Blucher es un genio militar y organizador de gran estilo

¡Marchan sobre el mundo los soldados rojos!

¡Queremos la repartición de la tierra!” (Nº 4, p.8).

De este modo, los poemas de *Contra* retomaban el discurso de la prensa a la vez que construían voces disímiles desde donde se intervenía: en los poemas de Raúl González Tuñón un yo lírico con rasgos performáticos opinaba, cuestionaba y proponía. Este trabajo de experimentación con los procedimientos propios de la prensa fue un antecedente inmediato de los cruces y reescrituras implementados en numerosos textos que aparecieron en la *Revista Multicolor*, en la que los escritores vinculados con la vanguardia política adoptaron una posición militante desde su propia producción literaria, al mismo tiempo que se adaptaban a —y se valían de— los condicionamientos del diario.

Por otro lado, existió una suerte de continuidad, de complementariedad y de diálogo entre algunos artículos publicados en la sección “La diaria voz de *Crítica*” y los que aparecieron en *Contra*, en función del interés por ciertos temas y los posicionamientos de los escritores respecto de ellos. Así, en los números 4 y 5 de la revista de González Tuñón (agosto y septiembre de 1933 respectivamente), Ricardo Setaro cuestionaba tanto a la policía como a los medios de comunicación por la manera en la que trataban a los trabajadores y a los desempleados. En el mismo mes en que publicaba este artículo, el escritor realizaba una denuncia similar en *Crítica*, uno de los medios masivos que la nota cuestionaba. En “La pena de muerte, el socialismo y el proletariado” (nº 4), el escritor amonestaba una reforma en el código penal, sancionada por la Cámara de Senadores, en la que se incluía la reimplantación del castigo de pena de muerte. Esto, según palabras del autor, afectaría directamente a los trabajadores, al tiempo que aseguraría “a las burguesías dominantes nuevas armas para atacar a la clase trabajadora, la cual en definitiva será la que llenará las cárceles” (1933:7). El escritor consideraba esta ley como una “lucha abierta entre la burguesía y el proletariado”, y

cuestionaba al sector socialista de la Cámara de Senadores por acatar los intereses de la burguesía.<sup>71</sup> En el número siguiente de *Contra*, Setaro publicaba su artículo “Dilema del trabajador moderno” (1933: 3), en el que nuevamente denunciaba la persecución de la fuerzas armadas, esta vez, hacia los desocupados: “tanto en el informe policial como en las crónicas de los llamados grandes diarios, la constatación de que algunos desocupados se dedicaban al corretaje de juegos de azar, ha dado motivo a que se llame poderosamente la atención sobre ello” (3). Frente a una mirada negativa hacia los desempleados, de cuya construcción se culpabilizaba al diario, desde su mismo título este artículo planteaba una imagen de los desocupados como trabajadores. Acusaba, además, el silencio de la prensa frente a la fotografía de un obrero que se había ahorcado a causa de la pérdida de empleo, imagen que Setaro decía tener en sus manos y que publicaba junto con el texto escrito para denunciar una situación extrema provocada, según él, por el hambre y la miseria que ni las fuerzas policiales, ni la prensa ni el gobierno querían ver.<sup>72</sup>

Casi en paralelo, el autor publicaba en “La diaria voz de *Crítica*” una nota titulada “El dictador y el comisario”, en la que aparecía la misma problemática desarrollada en *Contra*, pero situada en Cuba: el accionar de las fuerzas armadas cubanas se homologaba con el de la policía de Buenos Aires. El escritor realizaba una crítica a la dictadura en sí misma,<sup>73</sup> mencionando los males que ésta ocasionaba a la sociedad<sup>74</sup> para, finalmente, acudir al ejemplo de los agentes de seguridad porteños y a su accionar violento contra los desocupados. En la conclusión de su texto, denunciaba que quienes deberían velar por el orden eran los que en realidad producían el desorden. El artículo se cerraba de modo irónico: “le pido disculpas [al policía] por el parangón con el dictador de Cuba. El señor comisario ha hecho una macana, pero no es para tanto...” (1933: 8).

---

<sup>71</sup>En el mismo número, Raúl González Tuñón comenta esta sanción de manera crítica y con una orientación claramente política: “Un grupo de senadores ancianos [...] votaron la pena de muerte. Uno de ellos, creemos el más sordo, citó el caso de Rusia, ignorando que allí se está en plena construcción del socialismo y que allí la pena de muerte se emplea para barrer el país de los últimos especuladores, defraudadores del pueblo y aliados de los imperialistas”. (1933:2)

<sup>72</sup> Señala Setaro: “Quiero significar que así como aquel hombre encontró un alambre donde colgar su hambre, este otro dio con un talonario de ‘quinielas’, útil para llenar su estómago. Quiero decir que no tienen más que esos dos caminos” (1933:3).

<sup>73</sup> Dice Setaro: “indefectiblemente, pese a acercarse a los hechos a través de los diarios, uno advierte de inmediato que todo sigue igual y que como hoy otro dictador [...] ha resuelto recurrir a la violencia para reprimir la explosión de libertad que lo hace tambalear.” (1933: 8)

<sup>74</sup>Setaro señala: “Mientras tanto, la imprevisión sobre otras cosas más importantes se deja sentir: faltan alimentos en la población, los servicios públicos se interrumpen, el agua escasea, la gente siente unas ganas bárbaras de que el dictador se mande a mudar de una vez por todas”. (1933: 8)

La página de opiniones del diario, no obstante, fue un espacio más moderado que la revista. De manera que si en otro tipo de notas *Crítica* publicaba imágenes sensacionalistas que convertían al lector en espectador, en “La diaria voz...” se evitan las fotografías y las ilustraciones que no respondían al entretenimiento o a la sátira política. Con la publicación de la foto de un ahorcado, *Contra* retomaba un recurso visual propio de la prensa sensacionalista para enfatizar la denuncia misma.

## 1.2 El debate sobre arte puro y arte comprometido

Desde los primeros años de 1930, una parte de los debates literarios comenzó a girar en torno a la polémica entre arte puro y arte al servicio de la revolución. La *Revista Multicolor* reutilizó y resignificó algunos de los aportes de esta discusión respondiendo, ante todo, a la lógica del beneficio económico dominante en el diario. Esta polémica, que tuvo sus primeras manifestaciones en la respuesta de Carlos Moog a Leónidas Barletta en 1932 sobre las relaciones entre el arte y el ejercicio político,<sup>75</sup> se radicalizó con la llegada de David Alfaro Siqueiros a Argentina y principalmente a partir de la cancelación de la tercera conferencia que daría en la asociación Amigos del Arte. Elena Sansinena de Elizalde, presidente de esa sociedad, clausuró la charla y la exposición por temor a un virulento ataque por parte del sector más reaccionario de la derecha local que, no sólo cuestionó los dichos de Siqueiros desde sus publicaciones periódicas – principalmente revistas como *Crisol* y *Bandera Argentina*–,<sup>76</sup> sino que amenazó con cometer atentados contra las obras del artista mexicano expuestas en Buenos Aires.<sup>77</sup>

Las intervenciones de Siqueiros en estos dos encuentros instalaron el debate entre “arte puro” y arte comprometido tanto en la prensa masiva como en las publicaciones

---

<sup>75</sup> La polémica llevada a cabo mediante notas publicadas en dos revistas vinculadas con la izquierda, se describirá en las páginas posteriores de este mismo apartado.

<sup>76</sup> *Crisol* fue uno de los matutinos de derecha más radicales de Argentina, fue fundado por Enrique Osés y apareció entre 1932 y 1944. *Bandera Argentina. Diario Nacionalista*, dirigido por Juan Carulla y Santiago Díaz, se publicó entre 1932 y 1945.

<sup>77</sup> Así anunciaba una nota del 3 de julio de 1933 en el diario *El Mundo* el comienzo de la polémica que signó los primeros años de la década de 1930: “La llegada del pintor Siqueiros produjo cierta balumba de cosas; comenzó en drama y terminó en sainete, en *pochade*. Ya ‘Crisol’ dio la primera versión, la más borroso del caso Siqueiros-Nalé Roxlo [...]. Pero Siqueiros, pintor, dialéctico, agitador social, produjo indudablemente sanas reacciones: los pintores decidieron estudiar, porque fueron sorprendidos en un estado de inocencia casi paradisíaco. Y los escritores tuvieron el placer de comprobar que buena parte de los plásticos ignoran en absoluto las más elementales leyes de estética” (1933: 6). Como indica esta caracterización, Siqueiros no sólo era artista sino también agitador, estudioso.

periódicas de izquierda.<sup>78</sup> Desde su tercer número, *Contra* publicó diversos textos en apoyo de la figura del artista y sus propuestas pictóricas y políticas, reprodujo algunas de sus obras y el fragmento final de una conferencia pronunciada un año antes en el John Reed Club de Los Ángeles, en la que el muralista describía su propuesta de una “plástica de agitación y propaganda dialéctico-subversiva anti-burguesa” y formulaba tres instancias para la implementación de un arte comunista hasta la consolidación de una sociedad sin clases en la que finalmente se pudiera ejecutar un “arte puro”.<sup>79</sup> La revista reprodujo asimismo una variedad de opiniones en distintos artículos y pequeñas notas –un artículo del propio director, Raúl González Tuñón, a favor del artista mexicano, notas de autores extranjeros como el escritor y director de cine Seymour Stern, quien identificó al muralista como “el Einsenstein de la pintura”; e incluso pequeños fragmentos de opiniones del propio Einsenstein<sup>80</sup> y de la historiadora y periodista Anita Brenner– y lanzó una encuesta sobre la opción política entre “arte puro” y arte propagandístico.<sup>81</sup>

A partir de ese tercer número, la revista de González Tuñón hizo explícita su antipatía hacia Victoria Ocampo –postura que compartió con *Crítica*– por su filiación estrecha con Amigos del Arte y el hecho de haber avalado la decisión de la asociación respecto de la obra de Siqueiros –no tanto como directora de *Sur* que, desde sus inicios en enero de 1931, ganaba relevancia en mundo literario local. El discurso satírico con respecto a *Sur* y a su directora, presente no sólo en las notas misceláneas de *Contra* sino también en los artículos que el mismo Siqueiros publicaba en el diario de Botana, estuvo siempre acompañado por la mención a los “Enemigos del Arte”, expresión con la que diario y revista denominaron a aquella agrupación. El accionar de ésta última generó un debate que recogió la encuesta que *Contra* lanzó entre su tercer y cuarto números, en torno a uno de los ejes más fuertes del conflicto Siqueiros-Amigos del Arte, cuyo título fue “Arte, Arte Puro, Arte propaganda... ¿El arte debe estar al servicio

---

<sup>78</sup> Un primer punto de vista sobre el tema lo plantea el artículo de Cayetano Córdova Iturburu “Literatura y propaganda”, publicado en el número 1 de *Contra* donde, además, se comenta el poema “Frente Rojo” de Luis Aragón publicado posteriormente en el segundo número de la revista gracias a la traducción de Luis Weissman.

<sup>79</sup> La conferencia dada por Siqueiros en Los Ángeles se tituló “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, el texto publicado en *Contra* recibió el nombre de “Plástica dialéctico-subversiva”.

<sup>80</sup> Este fragmento es tomado de una notícula de presentación de Siqueiros publicada en la sección “Los cinco sentidos” de la revista *Signo* del 20 de mayo de 1933, dirigida por Leonardo Estarico, donde anunciaba la llegada del artista mexicano y se publicaban por primera vez las palabras de Einsenstein para presentar a Siqueiros al lector argentino.

<sup>81</sup> Más adelante en este mismo apartado se analizarán algunos aspectos de esta encuesta.

del problema social?”. La presentación en las páginas de la revista no ofreció más que la pregunta, careciendo de una introducción en la que se explicaran los motivos que habían llevado a su planteo o la elección de las voces que intervinieron en el debate. La encuesta contó con diversas opiniones de escritores provenientes de la vanguardia estética así como de la vanguardia política (Nydia Lamarque, Luis Waissman, Córdova Iturburu de un lado, Jorge Luis Borges y Oliverio Gironde del otro). En las respuestas se puede ver que los términos de la polémica no eran todavía claros para los seis participantes, quienes encontraron expresiones muy diferentes para abordarla –Nydia Lamarque pensaba la discusión en términos de una oposición entre el arte que “refleja la realidad social” y el “esteticismo puro” al que se consideraba parte de la “decadencia mental” de la clase alta y al que vinculaba con el “arte burgués”; Borges consideraba el debate a partir de términos como “arte al servicio de la política”, “arte social” (binomio que consideraba un sinsentido) y “Arte por el Arte”; Luis Waismann se refería al “arte al servicio del proletariado”, Gironde oponía un “arte puro” a otro “de carne y hueso”. La explicación de algunos términos en los que la revista había formulado esta encuesta recién se daba a conocer en la intervención de Cayetano Córdova Iturburu que, más que responder a la pregunta, criticó el punto de vista de Borges.<sup>82</sup>

*Crítica* retomó en sus páginas este debate entre “arte puro”<sup>83</sup> y arte comprometido mediante la publicación de notas sobre el artista mexicano y la difusión de sus propuestas; la *Revista Multicolor*, en cambio, anuló toda discusión para sacar provecho de la presencia de distintos escritores, temáticas y estilos que compartían el espacio impreso. Desde la portada del primer número, ésta se apropió estratégicamente del título de la recientemente desaparecida *Contra*, al titular una ilustración de David Alfaro Siqueiros de tamaño afiche publicado en la portada de ese primer número con el título

---

<sup>82</sup>En esta respuesta, Iturburu especifica y orienta la pregunta: “Cuando [a Borges] se le formuló la pregunta ¿Debe estar el arte al servicio de la revolución? Quiso decirsele –y el no pudo dejar de entenderlo– ¿No cree Ud. que esa ideología y ese sentimiento revolucionarios tienen bastante dignidad humana para engendrar un arte? ¿No creen Ud. que ese espíritu universal de revuelta, generador en el sentimiento heroico de la justicia necesaria, asume una dignidad suficiente como para que los artistas desciendan de su pedestal y presten oído al rumor amenazante de marea que sube desde las capas inferiores de la sociedad? ¿No cree Ud. que el mundo ha cambiado, que algo se ha roto para siempre, que algo para siempre ha nacido y que ese algo –sentimiento, idea– puede constituir en muchos corazones una religión nueva, una emoción universal rica de elementos artísticamente utilizables?”

<sup>83</sup> El uso de las comillas retoma la expresión utilizada en la pregunta que abrió la encuesta de *Contra*. La revista de los francotiradores, analizada en este apartado.

de “Contra la corriente”,<sup>84</sup> propiciando en los lectores de las publicaciones periódicas de izquierda –ya acostumbrados a las tapas que reproducían grabados o murales– un efecto de identificación parcial de una publicación con la otra. Quienes compraban el diario podían asociar el personaje que remaba con Siqueiros, como el artista que iba contra la marea; o con la *Revista Multicolor*, como el suplemento de un diario que iba “en contra” de los “Enemigos del Arte”, en apoyo al mexicano. Esta reutilización marcada por el contexto de enunciación en la *Revista Multicolor* y por el contexto del debate ya citado, y que implicaba una re-significación, se daba también con la inclusión de autores con distintas miradas políticas y estéticas que en otros espacios estaban discutiendo sobre las intervenciones del muralista mexicano. En estos casos en particular, no se trataba de exponer “todas las opiniones” sobre la polémica arte puro-arte comprometido, ni tampoco de reproducir un fragmento de la obra de artistas de izquierda, como había hecho *Contra* en la portada de su tercer número, sino de difundir una imagen creada por el artista y pagada por *Crítica*, que compartía el espacio material con otras ilustraciones despolitizadas realizadas por ilustradores profesionales e incluso con la reproducción de estampas tomadas de otras publicaciones.

Como parte de la industria cultural, el suplemento escenificaba y se componía a partir de una lógica de integración (Rogers, 1998), retomando “todas las voces” de *Contra* y dándoles una nueva significación mediante la inclusión de los colaboradores en un espacio en el que se articularon diversas propuestas estéticas. A diferencia de proyectos editoriales contemporáneos vinculados con la cultura de izquierda como *Claridad* y *Los Pensadores*, que se construyeron en base a un interés pedagógico respecto del público, organizando su oferta de lectura a partir de colecciones de los que consideraban clásicos literarios, la *Revista Multicolor* apostaba por “la mejor literatura”<sup>85</sup> a la que identificaba con la producción de los escritores jóvenes que habían circulado recientemente por revistas orientadas a la vanguardia estética, tales como *Martín Fierro*, por espacios de la vanguardia política, como *Contra* y por el mismo diario *Crítica*. No predominó en sus páginas la presencia de autores canónicos, ni de aquellos que desde hacía tiempo ya colaboraban como cuentistas en la prensa periódica,

---

<sup>84</sup> Esta obra sólo conserva su nombre en el contexto de la *Revista Multicolor de los Sábados*. Años después, en 1936, la litografía original fue subastada como “El botero”.

<sup>85</sup> Tal era el slogan que promocionaba al suplemento, “la mejor literatura para el más amplio público”.



como Horacio Quiroga o Roberto Payró, cuyos relatos sí aparecieron luego en *La revista de los hogares argentinos* –suplemento de *Crítica* publicado entre 1934 y 1935.

### 1.3 El compromiso, la fruición y la experimentación

El compromiso político de los artistas interactuaba con el carácter frutivo del suplemento que incidió en parte en las producciones literarias que se publicaron en sus páginas. Mientras las perspectivas encontradas en torno al debate entre “arte puro” y arte comprometido excedían las páginas de *Contra* y se expandían, incluso, a “La diaria voz de *Crítica*”,<sup>86</sup> en el suplemento los escritores no publican artículos sobre problemáticas políticas y sociales sino relatos breves. La producción literaria se encontraba en este medio determinada por ciertas condiciones que dieron relevancia al entretenimiento. Aunque los escritos incluyeran temáticas sociales, compartían el espacio de publicación junto con textos muy diversos, por lo cual éstas no ocuparon un lugar central. Al mismo tiempo, como ocurría en *Contra*, la literatura fue un espacio desde donde se evidenciaron modos de intervenir en los debates políticos.

Al integrar a los escritores que habían participado de *Contra* –incluso a aquellas voces disidentes como la de Carlos Moog–, el suplemento metabolizaba sus textos y finalidades promoviendo el reemplazo –no exento de tensiones– de la escritura ensayística por la ficcional y por un género literario en particular: el cuento. Esto no impidió que algunos de los textos ficcionales que escritores de izquierda como Raúl González Tuñón, Carlos Moog, Ricardo Setaro y Pablo Rojas Paz publicaron en la *Revista Multicolor* experimentaran sobre las modalidades de escritura de un arte comprometido. Aunque con la creación del suplemento desaparecía la sección destinada a los artículos de opinión del diario, en sus propias ficciones los escritores de la

---

<sup>86</sup> Un caso particular en este sentido es el de Pablo Rojas Paz. Cuando comenzaron las intervenciones sobre la polémica Siqueiros - Amigos del Arte en *Contra*, Rojas Paz dejó de colaborar con la revista de los francotiradores. Quizás podamos encontrar una posible explicación en la defensa que el autor tucumano hizo desde una nota editorial en *Crítica* del mes de agosto a los jóvenes pintores que iban a exponer en el Palais de Glace y que sentían pasión, principalmente, por su arte y no por la política. Desde el diario, Rojas Paz admira esta actitud y cuestiona otras: “Ahora muchos pintores creen que es necesario hacer varias cosas a la vez. Hacer política artística, enseñar y, en último caso, pintar. Pintar para no perder la mano”. El pintor, entonces, debería dedicarse a pintar y no a dar cátedra: “parece que en nuestro ambiente no basta con ser pintor, hay que enseñar la pintura que no se ha podido hacer y esto es lo malo, resulta que siempre se aprende el arte para enseñarlo y no para aprovecharse artísticamente de él” (33). Este comentario toma un punto de vista con respecto al tema expuesto en la encuesta que realizó *Contra* sobre la cuestión de si el arte debe estar al servicio del problema social.

vanguardia política trabajaron cuestiones estrechamente ligadas con las que se habían planteado en ensayos publicados en otros medios, donde se reflexionaba sobre la función del arte, el modo de actuar ante los problemas del proletariado y las formas de hacer llegar la producción literaria a un público masivo.

Un caso en el que se pueden ver estas temáticas es en los cuentos que Carlos Moog publicó en el suplemento. Este escritor afiliado al Partido Comunista Argentino y defensor de la táctica de “clase contra clase” propuesta por la Internacional Comunista en 1928, había exigido desde *Contra* un mayor compromiso de los intelectuales con la causa revolucionaria. Poco tiempo antes, había polemizado con varios intelectuales de la época sobre este tema, entre ellos, Leónidas Barletta y Pedro Juan Vignale. Al contratar a este autor ligado a la vanguardia política, el suplemento del diario masivo impuso a su escritura algunas particularidades y ritmos propios del medio. El análisis de los textos que este autor publicó en la *Revista Multicolor* pone en evidencia las adaptaciones y tensiones entre algunos postulados respecto del arte propios de cierta izquierda y la industria cultural, al mismo tiempo que permite advertir el modo en que el espacio del suplemento permitía a estos escritores llevar a cabo algunos de sus objetivos estéticos y políticos.

Simultáneamente con su participación en la *Revista Multicolor*, Moog escribía artículos y cuentos en *Claridad*, publicación en la que proponía la implementación de modalidades y temáticas escriturarias vinculadas con las preceptivas del Partido Comunista Argentino, a la vez que reflexionaba sobre la función del intelectual, de los proyectos revisteriles que le daban voz y, fundamentalmente, sobre los espacios de circulación de la literatura de izquierda. En 1932, cuando Leónidas Barletta defendía un arte desligado de los condicionamientos del ejercicio político en el artículo “El Arte y nuestras ideas sociales”, publicado en la revista *Metrópolis* —que él mismo dirigió entre 1931 y 1932—, Carlos Moog le contestaba en una nota con el mismo título desde *Actualidad. Económica-política-social. Publicación Ilustrada*, dirigida por Elías Castelnuovo. Allí señalaba que, en los tiempos que corrían, el intelectual o el artista se encontraban en una encrucijada cuyas opciones eran claras e irreconciliables: “solo

existen dos caminos a seguir: o están con el proletariado o están con la burguesía” (1932: 40/41).<sup>87</sup>

Al año siguiente, en la primera entrega de “Contra *CONTRA*”, Moog cuestionaría las “desviaciones ideológicas” de Raúl González Tuñón como director de la revista y el “eclecticismo confusionista” de la publicación, que le impedía discernir con claridad desde qué ángulo se debían enfocar “los sistemas, las teorías y las ideas”. Al poco tiempo, desde la columna “Autores y libros” del diario *El Mundo*, Pedro Juan Vignale respondió a la primera parte de “Contra *CONTRA*” proponiendo que: “la revolución estética debería hacerse dentro de los límites de la estética, y que toda revolución social se hace con bombas. Y nada de literatura. Nada de obreros enfermos de simbolismos, de cuáqueros, de poemas onomatopéyicos: cada cosa en su plano [...]” (1933: 6).<sup>88</sup> Moog cuestionó esta postura en la segunda entrega de “Contra *CONTRA*” y prometió “desmenuzar” sus afirmaciones en el siguiente número de la revista, que no logró ver la luz. En las discusiones con Barletta y Vignale aparecía incipientemente la polémica entre arte por el arte, arte comprometido y una novedosa preocupación de los escritores por una tercera arista del problema conformada por el arte para el público masivo, así como un cuestionamiento explícito a la publicación y difusión de la literatura en empresas comerciales. En las dos entregas de su artículo para *Contra*, Moog defendía una actitud anti-burguesa que debería abarcar todas las acciones de los intelectuales:

El escritor, joven o no, que en estos momentos desee luchar contra la burguesía, bajo la dirección del proletariado, debe adoptar, en primer término, una posición CLARAMENTE DEFINIDA, INSOSPECHABLE, una posición de todo punto inequívoca, sostenida consecuentemente a través de todas sus obras y de todos sus actos, sin excepción. (1933:12, mayúsculas en el original)

---

<sup>87</sup> Magalí Devés identifica esta polémica como el puntapié inicial para la constitución del Teatro Proletario, como una alternativa al Teatro del Pueblo de Barletta. El grupo que conformaba este nuevo emprendimiento, compuesto por artistas como Ricardo Passano, Guillermo Facio Hebequer, Elías Castelnuovo y Abraham Vigo: “abandonó el Teatro del Pueblo al considerar que dicha empresa teatral carecía de ‘ideología’ y, en consecuencia, no podía contribuir a la revolución socialista.” (Devés, 2016:209).

<sup>88</sup> La polémica con Vignale es particularmente relevante para esta Tesis, dado que, como veremos en el Capítulo 3, Vignale creó la revista *Poesía* (1933) siguiendo las ideas que desarrollaba en esta discusión.

Desde estas intervenciones a la participación en la *Revista Multicolor* no había pasado más que un mes, cuando el suplemento publicó su primer relato, “El infeliz Isaías”, el sábado 2 de septiembre de 1933. Este militante orgánico del Partido Comunista Argentino que en otros espacios había cuestionado la participación de escritores de izquierda en empresas masivas, colaboró con un total de cuatro textos en el suplemento de *Crítica*, dos publicados en 1933 y dos en 1934. En ellos pueden observarse claramente, por un lado, las tensiones entre los intereses de la prensa y los de los escritores de izquierda; y por otro, la radicalización de una perspectiva ideológica (que va desde la defensa del proletariado en los primeros dos cuentos y promueve una perspectiva anti-imperialista y antifeudal en los dos últimos) así como una utilización del medio masivo como forma de hacer llegar sus ideas a un público ampliado. Estos dos últimos aspectos pueden observarse ya en el artículo escrito en la revista *Claridad*, titulado “Arte y revolución en América Latina” (enero de 1934). En la *Revista Multicolor*, el escritor hacía uso de los medios periodísticos para difundir su producción literaria y darle un alcance masivo, a la vez que experimentaba con el discurso de la prensa para construir sus textos ficcionales.

La utilización de un medio popular para difundir su arte distanciaba a Moog de sus planteamientos en *Actualidad* (1932) y *Contra* (1933). La lucha frente a la burguesía entraba ahora en tensión con la colaboración en el suplemento de un diario que apoyaba a las grandes empresas. Al igual que otros autores que habían participado de *Contra* y ahora colaboraban con la *Revista Multicolor*, Moog escribió para el suplemento relatos breves en los que entraban en relación la representación realista de cuestiones que preocupaban a los sectores intelectuales de la izquierda –tales como los derechos del proletariado y la desocupación– con el carácter frutivo del diario. Estas tensiones se pueden ver en su propia escritura, dado que los dos primeros cuentos que publicó en el suplemento, “El infeliz Isaías” y “Hospedaje por cuenta del Estado”, se acercaban más a los temas del diario (preocupado también por aspectos sociales de la vida del pueblo) que a las problemáticas planteadas por la Internacional Comunista, mientras en los dos que le siguieron se retomaron aspectos formulados en “Arte y revolución en América Latina” (*Claridad*, 1934).

La publicación de estos cuentos en un medio masivo y la adopción de temáticas y recursos característicos del diario permite observar la adaptación de un escritor de

ideología antiburguesa y las contradicciones de su discurso. “El infeliz Isaías” (nº 4, 2 de septiembre de 1933) cuenta la historia de un hombre de pueblo que se muda a la ciudad y se encuentra allí con un vecino de su lugar de origen que había sido testigo y partícipe de una pelea en la que casi lo matan. El título podría hacer referencia a cualquiera de los personajes que deambulaban por la ciudad y llegaban a la redacción del diario a contar su historia, y la trama descubría una anécdota en la que predominaban las peleas, la sangre y el tono confesional que lo aproximaban a los reportajes de *Crítica* analizados en el primer capítulo. Por su parte, “Hospedaje por cuenta del Estado” (nº 12, 28 de octubre de 1933) contaba en primera persona la historia de un preso al que le anunciaban que iba a ser liberado de la cárcel. Entre sus dilemas, antes de salir, cobraban protagonismo las preguntas acerca de qué lugar podría conseguir para dormir el día en que recobrarla la libertad y quién le daría trabajo a alguien en su condición. Como en el caso anterior, en éste se volvía a una de las principales características de los reportajes de *Crítica*: contar historias de la prisión.<sup>89</sup>

Los dos relatos posteriores, publicados ya en 1934, tuvieron una perspectiva bastante diferente a la de los anteriores y se aproximaron más a los postulados que Moog había expuesto a comienzos de ese mismo año en *Claridad*. En este caso, no habría solamente una adopción de temáticas del diario sino que el autor propondría desde los mismos textos ficcionales cuestiones más cercanas a las que pregonaba en sus artículos teóricos. La particularidad de estos dos últimos cuentos publicados en la *Revista Multicolor*, titulados “El fracaso del odio” (nº 25, 27 de enero de 1934) y “El último hachazo” (nº 36, 14 de abril de 1934), consiste en que, sin abandonar sus ideas, el escritor elaboraba una narración que se apropiaba de la voz del obrero, representada

---

<sup>89</sup> El texto no imita el formato del reportaje aunque algunos elementos como el relato en primera persona de los presos y el detallismo de la descripción que se hace de la prisión los emparentan. De este modo, el narrador de Moog describe la cárcel en un extenso párrafo como: “Un espacio amplio, inhospitalario, encajonado dentro de cuatro paredes enemigas. En la parte superior, numerosos ventanales se abren, en vano, hacia lo inaccesible. El piso, de portland, siempre frío, resume inagotable humedad por sus múltiples poros. En un extremo, a un costado, abre sus fauces el comedor, con sus largas mesas grasientas pulidas por los codos de millares de presos sociales. En el otro costado, los excusados exhalan sus agrios olores, que flotan sobre el cuadro, pesadamente. En medio de ambos, una ancha puerta de barrotes, con gigantescos cerrojos, cierra el paso a la libertad. Encima de este portalón un corredor se estira, recto, hacia una desembocadura invisible. Allí monta una bostezante guardia un mustio carcelero armado con máuser. Ha sido estratégicamente impuesto que los habitantes del cuadro se hallan, sin escapatoria, bajo el fuego graneado de sus posibles balazos. De ahí arrojan, también, los gases lacrimógenos que esconden en sus hipócritas volutas los ardores más refinados y las asfixias más perfectas” (1933:2).

ampliamente en el cuerpo de un diario que desde sus inicios se había identificado como el portavoz de los trabajadores.

Esta nueva propuesta coincidía con las ideas expresadas en “Arte y revolución en América Latina”<sup>90</sup> de producir una literatura destinada a quienes “no poseen la conciencia de la clase obrera”, que pudiera “llegar directamente hacia esa masa” y que planteara “sus propios problemas.”<sup>91</sup> En el apartado “América Latina no es Europa” de este artículo, Moog desarrollaba su propuesta, explicitando además la singularidad de Latinoamérica: “Aquí se plantean problemas y necesidades distintas [a las de Europa] y, en consecuencia, la obra debe ser otra” (1934: 24). Luego de identificar la “enorme masa campesina, a la que se descuida totalmente como elemento receptor de un arte que se ajuste a sus características” (24), reconoce a las “grandes capas de indígenas, completamente sojuzgados por los grupos feudal-burgueses de nuestros países latino-americanos” (24). En coincidencia con esta crítica, el espacio en que ubicaba a los personajes –obreros–cambiaba en los cuentos de 1934 de la ciudad de Buenos Aires al interior de Argentina e incluso de otros países de América del Sur. Ya no se trataba solamente de trabajar en las usinas o en el puerto, ahora se mencionaban las salitreras, los yerbales, las minas, los cafetales, los cauchales, escenarios por los que fueron circulando los protagonistas de “El último hachazo”, relato en el que el narrador en primera persona le detallaba a un muchacho cómo murió su hermano –amigo y compañero de trabajo–, siendo hachero y después de haber sufrido todo tipo de explotaciones laborales, también enumeradas en la historia:

Ser hachero en el Chaco, allí donde estábamos, es soportar la tortura más infame que han podido inventar los hombres para atormentarse entre sí [...]. Contado, en palabras, parece cosa de nada. Derribar los grandes árboles de la selva; talar quebrachos; tirarlos a golpe de hacha; ¡bah! Debe ser tarea fácil para cualquiera. Y

---

<sup>90</sup>Moog, Carlos. "Arte y revolución en América Latina." *Claridad* (Buenos Aires) 12, no.273 (Enero 1934): 23-27.

<sup>91</sup> Así lo señala Moog en su artículo: “Se necesita un arte anti-imperialista y anti-feudal burgués. Un arte que todas esas masas oprimidas enumeradas, que no son totalmente proletarias, que no poseen la conciencia de clase de la clase obrera, pero que deben cumplir un papel revolucionario, puedan captar y que sea para ellas un valioso elemento de agitación [...]. Un arte revolucionario que llegue directamente hacia esa masa obrera, campesina, indígena, etc., etc., y planteando sus propios problemas, aclarando sus particulares inquietudes y señalándoles el camino único de su emancipación, las ayude a combatir con éxito las influencias reaccionarias, imperialistas, que en el sector artístico se infiltran poderosamente a través de vastos medios de que disponen nuestros contrarios: la radio, el cine, el teatro, el libro, la prensa, etc., etc”. (1934: 26).

un juego de niños para tipos como éramos nosotros, tu hermano y yo, que además de ser fuertes habíamos pasado por trabajos aparentemente más terribles y duros. Porque ya habíamos estado [...] en las salitreras de Chile, en los yerbales de Misiones, en los ingenios de Tucumán y Jujuy, en las minas de estaño de Bolivia, en los cafetales de Brasil, en los cauchales de Colombia, en las estancias de la Patagonia y en mil lugares infernales más. Sin embargo, el trabajo de hacheros nos volteó, matando a tu hermano. (1934: 7)

El cuento retomaba la problemática explotación del quebracho en Chaco, que había sido noticia en el diario varios años antes cuando la compañía La Forestal, conformada en parte por capitales ingleses se expandió en una extensión aproximada de 1.760.000 hectáreas entre las provincias de Santa Fe y Chaco, ofreciendo condiciones desfavorables de trabajo y un salario excesivamente bajo. De la misma manera, en otras zonas del interior las plantaciones de yerbales y los ingenios azucareros incorporaban mano de obra precarizada, entre la que se contaba la población indígena (Cattaruzza, 2012: 95-100). Estas problemáticas sociales se tematizaron también en “El fracaso del odio”, cuento en el que una trabajadora discutía con quien iba a ser el “salvador” de los obreros que trabajaban en los ingenios de Salta, un hombre que los había instigado a sublevarse y cuando llegó el momento huyó. El espacio de trabajo era en este cuento un lugar de opresión ubicado en un “pueblecito distante” del norte argentino:

[La protagonista] Reveía, en seguida, dilatadas extensiones de campo, plantadas con gráciles cañas de azúcar. Un sol candente, al rojo, calcina con furia la plantación. A lo lejos, herméticos y hostiles como cárceles, los edificios del ingenio apresan en su interior una parte de los indígenas dedicados a la penosa faena de trabajar la caña. El resto, afuera, sucumbe gradualmente, derrengado por el calor y la fatiga de una jornada ruda e interminable. (1934:7)

En los relatos se tematizaba, así, una parte de la propuesta de Moog en *Claridad*, en relación con las posibilidades de una revolución en el continente americano que, según el autor, debía ser agraria y anti-imperialista, lo cual significaba: “la revolución de todas las masas explotadas y oprimidas –obreros, campesinos, negros, indígenas, pequeñas

burguesías, estudiantes pobres, etc.—”(25); el objetivo de la revolución era la destrucción de aquellos a quienes se consideraba enemigos principales de los explotados: la dominación imperialista y la superioridad de los grandes terratenientes sobre la tierra. Los imperativos de luchar contra la burguesía entraban en tensión con la colaboración en el suplemento literario de un diario que, precisamente, vivía de la pauta publicitaria de otras empresas, muchas de ellas explotadoras de trabajadores, como la Standard Oil, denunciada por Ricardo Setaro (1936).<sup>92</sup>

Estas tensiones no sólo eran ideológicas sino también escriturarias, dado que los cuentos de Moog publicados en 1934, además de ser los más próximos a la perspectiva política del autor, fueron los que mayor cantidad de detalles sensacionalistas incluyeron. En “El fracaso del odio”, describía la represión a los indígenas utilizando imágenes truculentas:

Descargas ininterrumpidas, secas, inexorables. Fuego graneado, a cuyo ritmo siniestro los indígenas se derrumban con *grotescas contorsiones, como muñecos de trapo despanzurrados. Aullidos de dolor* en toda la gama del grito humano y, aún, bestial. El acre olor a pólvora desparramándose por el ambiente. Toda una visión mental de pesadilla turbulenta, mareante, dura, que le dejaba un sabor agrio y triste, indefinible (1934: 6, cursiva mía).

En “El último hachazo”, el sensacionalismo se trabajó desde el principio, en la descripción del trabajo<sup>93</sup> y de los capataces, luego en la transformación del hachero tras varias horas de labor, lo cual ocasionaba una mutación tal, que parecía haberlo convertido en una especie de monstruo.<sup>94</sup> Hacia el final del cuento, el narrador no escatimaba descripciones naturalistas de la muerte del personaje principal:

---

<sup>92</sup> La denuncia de Setaro remitía, asimismo, a la postura de apoyo que adoptó el diario hacia esta empresa petrolera estadounidense instaurada en Bolivia y que entró en tensión con la perspectiva antibelicista de González Tuñón, manifestada en las crónicas que publicó como enviado especial a la guerra del Chaco, tituladas “*Crítica en el infierno del Chaco*” y publicadas diariamente entre el 19 y el 27 de octubre de 1932, posición compartida por otros escritores vinculados con el Partido Comunista. Para un análisis detallado de estos reportajes cfr. Rogers (en prensa).

<sup>93</sup> “Hachábamos y hachábamos, minuto tras minuto, hora tras hora. El cuerpo casi desnudo bañábase en copiosa transpiración. [...] Aquello era matador, realmente matador. El capataz seguía con suma atención nuestros movimientos, sin perder un pestaño, presto a corregir con su látigo terrible cualquier falla, cortando por lo sano todo intento de cesar el trabajo por un solo segundo”. (1934:7)

<sup>94</sup> “Los ojos hundidos en ojeras profundísimas, brillaban febrilmente, como en llamas, a la vez que su mirada tenía una fijeza de extravío, de comienzo de locura furiosa. Mostraba la dentadura, como excitado



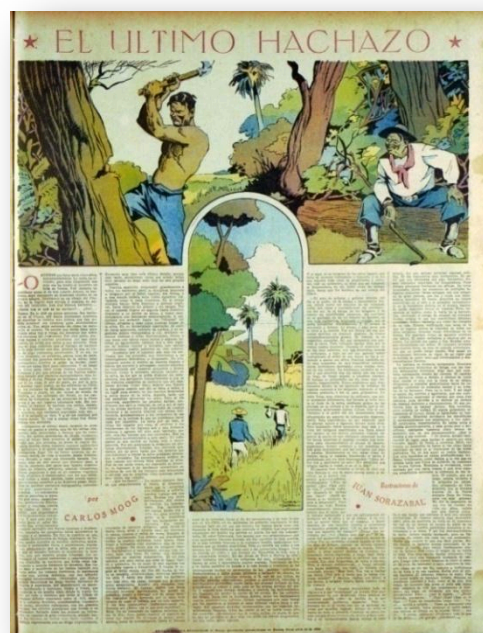
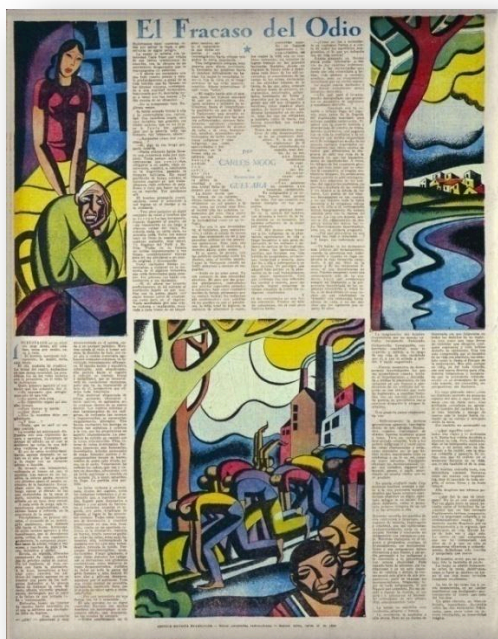
Al levantar el hacha, algo crujió fuertemente dentro de Arturo. Fue como el rasgar de un tejido de seda. Una cosa aguda, rápida, chirriante. Con el hacha cayó una tremenda bocanada de sangre. Luego otro chorro inmenso le vistió el cuerpo de rojo. Se tambaleó y cayó, mientras la sangre, como un río sin fin, manaba a borbotones de su boca y de sus narices. Había sido el último hachazo. El esfuerzo titánico lo mató. (1934:7)

Algo similar sucedía con “el fracaso del odio”, en el que la descripción de los violentos castigos que sufrían los obreros tras la sublevación iba *in crescendo* desde el comienzo hasta el fin del levantamiento y la represión a los indígenas.

El detalle descriptivo del sufrimiento humano a causa de la explotación y la represión que presentaron estos cuentos contrastaba con el material gráfico que se eligió para ilustrarlos. En la imagen central de “El último hachazo”, si bien se representa a un personaje robusto levantando un hacha en posición de cortar un árbol, nada parecería indicar que iría a desfallecer en tal trabajo. La actitud de esfuerzo se evidencia no tanto en los cambios físicos sino en el contraste con otro personaje, vestido de gaucho, que lo mira con una actitud distendida. De una manera similar, las ilustraciones de “El fracaso del odio” no dan indicios de la represión a los obreros; la imagen central los muestra caminando con las cabezas inclinadas, en una representación que se contrapone a la de la iconografía socialista de la época, enfocada en el trabajador fabril en lucha. Las imágenes que acompañan este cuento creaban un imaginario visual alejado del puerto y de la ciudad e insertaban el mundo del trabajo en el ambiente rural. La relevancia visual que tienen los árboles, motivo que se repite en dos de las ilustraciones de ambos cuentos, desvían el foco de atención del contenido social central del texto y lo ponen en relación con el carácter frutivo del suplemento.

---

por una rabia insana y una leve espuma amarillenta adornaba la comisura de sus labios. El cabello, que era largo, estaba revuelto y le golpeaba los párpados, enjugando su transpiración, que le brotaba copiosa de la frente, siempre llena de venas” (1934:7)



Izquierda: Carlos Moog, “El fracaso del odio”. *RMS* n° 25 (27 de enero de 1934).  
 Derecha: Carlos Moog, “El último hachazo”. *RMS* n° 36 (14 de abril de 1934)

Otros colaboradores de *Contra* como Pablo Rojas Paz también incluyeron en sus textos ficcionales una reflexión sobre los cambios en la conciencia de los trabajadores en el interior del país. En su cuento “Camino de ida y vuelta” publicado en el suplemento, se narraba el modo en que, frente al trabajo de doce horas en los ingenios de Tucumán –provincia natal del autor– se establecía un nuevo ritmo signado por una modernización que implicaba cambios estructurales llegados desde afuera, cambios que implicaban también la dimensión social, que el cuento exhibía en los reclamos de trabajadores que aspiraban a ser sindicalizados: “aquellos hombres que habían venido de lejos a hablar de las ocho horas, de las fábricas limpias, del salario mínimo y el seguro obrero”.<sup>95</sup>

Otro caso en el que se observan las tensiones y adaptaciones de los escritores entre *Contra* y la *Revista Multicolor* fue el de Ricardo Setaro, colaborador en ambas

<sup>95</sup>El narrador de Rojas Paz señala: “aquellos hombres que habían venido de lejos a hablar de las ocho horas, de las fábricas limpias, del salario mínimo y el seguro obrero. Antes nadie se había fijado en esas cosas” (1933b: 4). Además de este texto, el autor publicó otros cinco en el suplemento de *Crítica*, que respondieron a diversos géneros. Dos cuentos, dos ensayos históricos en los que se analizaba la violencia con que se impuso el gobierno aborigen de Cafulcurá en el siglo XIX, y otro es un ensayo de carácter filosófico.

publicaciones y autor de seis relatos en el suplemento de *Crítica*.<sup>96</sup> Dos de ellos aludieron a la situación de desocupación del país;<sup>97</sup> los cuentos restantes, de tono mayormente humorístico, respondieron a las temáticas propias de un suplemento de variedades orientado al entretenimiento,<sup>98</sup> donde, por primera vez, se publicaron seis de los ocho relatos que Setaro reuniría, ese mismo año, en el volumen *El degollador de fantasmas* editado por Tor.<sup>99</sup>

Unos de los últimos textos que Setaro publicó en la *Revista Multicolor*, “Bajo la ley marcial” (nº 40, 12 de mayo de 1934), aludía específicamente al Golpe de Estado de 1930. En éste, el narrador caminaba por la Avenida de Mayo en una manifestación junto con el poeta Carlos Mastronardi y una multitud de gente, el 8 de septiembre de 1930 – esto es, dos días después del Golpe de Estado en el cual los militares se apoderaron del gobierno tras el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen. En la pizarra ubicada en la puerta de un diario masivo –cuyo nombre no se mencionaba pero que el lector podía asociar con *Crítica*, dado que la redacción se encontraba sobre la mencionada avenida– figuraba el número de víctimas producidas en la “revolución” que había acontecido dos días antes; esto llevaba al narrador a recordar cómo ese día habían asesinado de la manera más absurda a un muchacho a quien él y Mastronardi conocían de vista, “un fiel cumplidor de lo establecido que aceptaba todo” (1934:4). El texto retomaba los asesinatos ocasionados en esa fecha y el accionar violento de la policía, temas que habían conformado las noticias de la época respecto de los cuales se evitaban las opiniones explícitas, puesto que se trataba de un periódico que volvía a salir a la calle luego de una clausura ocasionada por posicionarse como opositor al gobierno de facto de Uriburu. La imagen que acompañaba el escrito en este caso era explícita: dos oficiales de las fuerzas armadas le disparaban a un joven en cuyo rostro se observaba un gesto de tristeza. Los escritores encontraban, así, en la relación entre texto e imagen un modo propicio de configurar sus posicionamientos políticos y de lograr que sus cuestionamientos llegaran a un público lector ampliado.

---

<sup>96</sup> Estos relatos son: “El degollador de fantasmas” (nº 1), “El enigma de los ojos en la pared” (nº 13), “La obsesión de Rosina” (nº 23), “Explicación de una muerte” (nº 29), “Bajo la ley marcial” (nº 40) y “Una vieja biblia” (nº 47).

<sup>97</sup> Estos relatos son “La obsesión de Rosina” y “Bajo la ley marcial”.

<sup>98</sup> Éstos hacen referencia a hechos en apariencia insólitos, como dos luces reflejadas en la pared (“El enigma de los ojos en la pared”) o al misterio de un fantasma en un hotel mendocino (“El degollador de fantasmas”) o a la llamativa muerte de un hombre en un tren.

<sup>99</sup> Este libro se publicó con el mismo nombre que el autor dio al primer cuento publicado en la *Revista Multicolor*.

Los relatos que Ricardo Setaro publicó en el suplemento trataron sobre preocupaciones políticas y sociales que dialogaban asimismo con los artículos que habían aparecido en *Contra*. De este modo, si en la *Revista Multicolor* tendía a menguar la discusión política y los espacios de opinión se limitaban a las pequeñas pastillas misceláneas o a las reseñas de libros, la ficción permitía a estos escritores denunciar la explotación y el desempleo a la vez que ofrecer su perspectiva ideológica ante los acontecimientos recientes. De este modo, una situación tan desesperante como la del desocupado que se había ahorcado, producto del hambre, publicada en la nota “Dilema del trabajador moderno” de *Contra*, era la que se describía en el cuento “La obsesión de Rosina” (nº 23, 13 de enero de 1934), publicado en la *Revista Multicolor*. Este relato contaba la historia de una muchacha que, como muchos de los lectores que escribían a *Crítica* para contar su historia de vida, después de un largo tiempo durante el que había buscado trabajo infructuosamente, y, luego de endeudarse, había llegado al límite de no tener nada para comer. Tras pasar toda la mañana con el diario bajo el brazo intentando conseguir algún empleo –y de llegar a su casa, sin un centavo, con dolor de estómago y con las esperanzas desmoronadas, “como se desmorona el prestigio de los políticos cuando llegan al poder” (1934:7)-, ante la insinuación de prostituirse que le hacía un estudiante, tomaba el cuchillo y lo asesinaba. Tanto en los textos ficcionales como en los artículos periodísticos de Setaro, se denunciaba a la prensa como encubridora de las muertes que causaba el hambre, tal como señalaba el narrador del cuento: “Los diarios dijeron que el crimen de la calle Alsina era de carácter pasional y la misma Rosina Eldorado dijo que había matado a Pedro Fuentes porque él amaba a otra mujer. Yo sé la verdad y los lectores que han leído también.” (1934: 7). La preocupación por los personajes que caminan por la ciudad sin rumbo y sin empleo puede vincularse con una situación propia de una época de crisis política, económica y social, que no aparecía de manera tan explícita en el diario ahora oficialista.

La presencia en los textos ficcionales de Setaro y Moog de protagonistas mujeres que formaban parte de la vida pública y del mundo laboral, tal como se puede leer en “La obsesión de Rosina” del primero y “El fracaso del odio” del segundo, entraban en sintonía con los debates promovidos por publicaciones de izquierda feministas como

*Vida Femenina* (1933-1937) y *Mujeres de América* (1933-1936).<sup>100</sup> La construcción ficcional de la mujer como obrera, como vagabunda o incluso como criminal se instalaba en estos relatos para competir con la imagen del ser femenino como madre, esposa o actriz, profusamente difundida en los textos e ilustraciones del diario y del suplemento. En sintonía con estas problemáticas en la *Revista Multicolor* se publicaron notas como “También las mujeres se hacen vagabundas”, firmada por Reckless y profusamente ilustrada, en la que se describía la vida en las calles de Nueva York y las diferencias que imponía el género. Si, como señalan Kalifa y Vaillant (2004), los periódicos fueron espacios en los que se construyeron identidades sociales y culturales, en el suplemento de *Crítica*, los escritores vinculados con la vanguardia política convirtieron esas identidades en ficcionales a la vez que problematizaron la vida en las calles, la falta de empleo no sólo en Argentina sino también en el ámbito internacional, y el desinterés del diario que aparecía en las ficciones como un medio de información pero no de denuncia, generando así porosidades entre periodismo y literatura.

---

<sup>100</sup> Como ha estudiado Francine Masiello, el ingreso de las mujeres al espacio público y su inserción laboral son dos cuestiones concernientes a las luchas de las primeras feministas socialistas durante las décadas de 1920 y 1930.

## 2. Artistas de izquierda en la *Revista Multicolor de los Sábados*

Junto con el staff de ilustradores de *Crítica* que habían participado en el *Magazine Multicolor* y que ilustrarían también las páginas de *La revista de los hogares argentinos* (1934-1935), como se señaló al comienzo de este capítulo, la *Revista Multicolor* contó con la colaboración de dos artistas de izquierda cuyas ideas sobre el imperativo del arte de estar al servicio de la revolución se difundieron al mismo tiempo que su obra en publicaciones vinculadas con la vanguardia política: Guillermo Facio Hebequer (1889-1935) y David Alfaro Siqueiros (1896- 1974). Ninguno de los dos había ilustrado anteriores suplementos de *Crítica*, ni volvería a hacerlo. Aunque ambos tuvieron recorridos diferentes, participaron activamente del mundo cultural argentino a comienzos de la década de 1930, momento en el que coincidieron en proponer las bases para la realización de un arte próximo a los obreros, que los representara y que llegara efectivamente a ellos y a los espacios por los que circulaban.<sup>101</sup> Un arte, en resumidas cuentas, que ofreciera a las masas trabajadoras “lo que otros entregan a los museos y a los hogares burgueses”, como señala Raúl González Tuñón en su artículo “D. Alfaro Siqueiros y los próximos-pasados” (1933:6).

Después de participar del programa político y cultural muralista desarrollado por el ministro José de Vasconcelos en México, de pintar el emblemático mural “Mitín obrero” en la Chouinard Art School de Los Ángeles, Estados Unidos (1932), David Alfaro Siqueiros desembarcaba en Argentina y pronunciaba dos conferencias en Amigos del Arte: “El renacimiento mexicano” y “La pintura monumental moderna”, en las que proponía una estética revolucionaria, anti-institucional y accesible a las masas. En entrevista con *Crítica* (15 de junio de 1933) Siqueiros señalaba el estatuto que había asignado al arte en esas dos charlas:

[...] no hice más que relatar los hechos históricos concretos de los movimientos de pintura monumental en que he participado. Es evidente que esos dos movimientos [...] no se produjeron de manera accidental, sino que responden a

---

<sup>101</sup> Así lo señala Raúl González Tuñón en su columna “Parece Mentira”, de *Crítica*: “Facio Hebequer ha expuesto sus obras en la isla Maciel, en pleno barrio obrero. Debían imitarlo los pintores que sólo piensan en Florida y en los Amigos del Arte...” (1932: 18).

realidades sociales fundamentales. Ocultar esas realidades fundamentales, las causas sociales que los impulsaron, los fenómenos políticos que le dieron vida hubiera sido cometer una innobleza (sic.) frente a los deseos de la masa intelectual argentina que anhelaba conocer a fondo la verdadera naturaleza de los dos movimientos plásticos.” (1933: 7).

La tercera conferencia, en la que programaba exponer sobre la función de la plástica en la sociedad futura, fue suspendida por la presidente de la asociación por los motivos señalados en el apartado anterior.<sup>102</sup> Varias publicaciones periódicas argentinas se hicieron eco de la polémica instaurada por la llegada de Siqueiros; entre ellas, las que mayor respaldo y promoción dieron a la iniciativa del muralista mexicano fueron las revistas *Contra*, *Signo* y el diario *Crítica*. *Contra*, como se señaló, desde su tercer número publicó diversos textos de opinión sobre la figura del artista, a la vez que difundió sus propuestas visuales y políticas:<sup>103</sup> reprodujo algunas de sus obras y el fragmento final de una conferencia en la que describía su propuesta de una plástica de agitación junto con la de implementar un arte comunista que llevaría a la posterior consolidación de una sociedad sin clases en la que finalmente pudiera ejecutarse un “arte puro”. En la misma línea ideológica, la asociación *Signo* (1933) que, bajo la dirección de Leonardo Estarico, contaba con una peña y una revista, publicó notas sobre Siqueiros y organizó una charla abierta al público en la que aquel pudo, finalmente, exponer las principales ideas de la conferencia que no le permitieron dar en Amigos del Arte. En el encuentro de *Signo* participaron escritores de *Contra* y *Crítica*,<sup>104</sup> que circulaban por las tres publicaciones.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Para un análisis en detalle la polémica entre Siqueiros y Amigos del arte y sus consecuencias, Cfr. Dolinko (2002) y Rossi (2002).

<sup>103</sup> Un solo artículo cuestiona parcialmente la propuesta de Siqueiros, “Pro domo mea” de Julio Payró, publicado en el mismo número 3 de *Contra* que se distancia de la concepción del arte social como aquel que tiene por temas la miseria o la desigualdad social. Propone ir más allá de esta idea: “David Alfaro Siqueiros ignora que su pintura vale, no por sus ideas, sino por su arte. Lo que quiere ignorar es que su pintura tiene trascendencia para la humanidad —y la tendrá cuando pase este momento de su historia— no por los temas que toca [...] sino por la forma en que se manifestó su pasión individual de artista, síntesis viviente y espontánea del alma colectiva”. Pese a esta cuestión, Payró adhiere a la propuesta de hacer el arte accesible a las masas.

<sup>104</sup> Así se señalaba en *Contra*: “Siqueiros habló en ‘Signo’, mostrando una vez más su conocimiento y su coraje. Su conferencia, de “preguntas y respuestas” fue una formidable arremetida contra los pasatistas y la burguesía. Siqueiros pulverizó a sus adversarios, ¡los pulverizó!, y nadie se atrevió a seguir discutiéndole. Tenía Siqueiros las manos llenas de argumentos definitivos, de clara y terminante dialéctica. Ojalá hayan aprendido algo los pintores” (1933:2). Esta charla tuvo repercusiones también en

Los artículos del diario, por su parte, ponían el foco en la polémica entre Siqueiros y Amigos del Arte. En el periódico se publicó la noticia de este altercado con los tintes sensacionalistas que lo caracterizaban, tal como lo dejan ver los artículos “David A. Siqueiros es un caballo troyano en los Amigos del Arte: Su exposición de pintura será custodiada por el cuerpo de bomberos” (6 de junio de 1933) y “Los enemigos del arte han prohibido la segunda conferencia del profesor Siqueiros” (15 de junio). Además de difundir los acontecimientos que sucedieron en torno al debate, el diario tomó posición a favor del muralista, denostando a la asociación presidida por Elena Sansinena de Elizalde, frente a la cual daba relevancia a la palabra del artista y a su obra. El diario se ofrecía, asimismo, como un espacio abierto para que éste publicara artículos como “Un llamamiento a los plásticos argentinos” (*Crítica*, 2 de junio de 1933), en el que daba a conocer las particularidades de su propuesta y arengaba los pintores locales a tomar una posición política con respecto al arte. Invitó, asimismo, al muralista, a colaborar en la *Revista Multicolor de los Sábados* como ilustrador y como escritor.

Por su parte, Guillermo Facio Hebequer (1889 -1935), pintor, grabador y litógrafo, entre mediados de 1910 y la década de 1920 formó parte de la agrupación Artistas del Pueblo junto con José Arato, Adolfo Bellocq, Agustín Riganelli y Abraham Vigo, un grupo cuyas obras se caracterizaron por mirar la marginalidad y sus espacios desde una perspectiva cruda y realista mediante la representación de obreros, ancianos, niños humildes, madres en la lucha y manifestaciones proletarias. Como técnica principal utilizaron el grabado y, de acuerdo con su orientación hacia un público popular, buscaron “hacer circular su producción por espacios no convencionales, criticando en

---

publicaciones conservadoras como *Bandera Argentina: diario nacionalista*, en cuyo ejemplar de junio publicó la nota “La banda comunista en Signo”, en la que despectivamente de describía el éxito que había tenido la charla entre los escritores de izquierda y los colaboradores de *Crítica*: “Es inicuo y desdorado que en la Avenida de Mayo [donde se ubicaba el hotel Castelar, lugar donde se llevó a cabo la reunión] se realicen reuniones públicas de esta naturaleza comunista, de íntegra factura comunista, en la que no faltó el trapo rojo, reunión auspiciada por los plumíferos analfabetos del diario ‘Crítica’, escritorzuelos comunistas, degradados, que confesaron en ‘Signo’ en voz alta su credo siniestro” (23/06/1933).

<sup>105</sup> Contemporáneamente, en el número 26 de *Nervio. Crítica. Arte. Letras* (1931-1936), revista de orientación anarquista, también se publicó un artículo sobre la llegada del artista mexicano, “Arte y política”, firmado por A. M. F., en el que se cuestionaron algunos aspectos la puesta del arte al servicio de las masas: “Admiramos en Siqueiros el temperamento robusto, al fuerte realizador, y la concepción de su pintura monumental. Vemos en él con satisfacción a uno de los artistas verdaderos del momento, que expresa una realidad, que vive una hora. Pero rechazamos como absurdo y adventicio el intento de someter intencionalmente su arte [...] en un recinto de política específica que es insuficiente, en realidad para contenerlo. Las obras de Siqueiros sin preparación previa y sin ‘letrado’ no es posible saber que sean comunistas. Es obvio, por el contrario, que se trata de un símbolo de las fuerzas creadoras de una época nueva”. (*Nervio*, 1933: 22)



estos actos al mercado y a los circuitos de consagración” (Weschler, 1999: 90). Desde mediados de la década de 1920 sus integrantes participaron como artistas e intelectuales en varias publicaciones periódicas socialistas y anarquistas. Antes de su participación como ilustrador en la *Revista Multicolor de los Sábados*, las litografías y ensayos sobre arte de Facio Hebequer circularon por varias publicaciones periódicas de la izquierda local como *Los Pensadores* (1922-1924), *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista*, *Nervio. Crítica. Arte. Letras*, el diario *La Vanguardia* y la revista *Actualidad económica-política-social. Publicación ilustrada*.<sup>106</sup> De la misma manera, principalmente desde comienzos de 1930, algunas publicaciones situadas en el ala izquierda del pensamiento –como *Nervio*, *Metrópolis* y *Contra*– reprodujeron en sus páginas las litografías de Facio Hebequer –tal es el caso, por ejemplo, de la portada del primer número de *Contra* (abril de 1933) y la del número 23 de *Nervio* (marzo de 1933), ambas compuestas por reproducciones de litografías pertenecientes a la serie “Tu historia, compañero” (1933). En estos casos los grabados daban apoyo o anclaje visual a los planteos sostenidos en los textos (Dolinko, 2009). Fue en los primeros años de la década de 1930 cuando el grabador se identificó como “artista proletario”, lo que implicaba el anhelo de sacar el arte de las galerías y llevarlo al mundo obrero.<sup>107</sup>

¿Cómo puede pensarse la participación de estos artistas en el suplemento ilustrado de literatura, en el contexto de su obra y de sus ideas?, ¿qué significaciones político-comerciales tuvo en la coyuntura de 1930 que David Alfaro Siqueiros hubiera realizado la portada del primer número de la *Revista Multicolor* y que varios textos del suplemento hubieran sido ilustrados por Guillermo Facio Hebequer?, ¿cómo funcionaron sus producciones visuales en la sintaxis de la publicación?, ¿cómo se daba el vínculo entre imagen y texto? Es posible afirmar que las publicaciones periódicas ponen en escena determinadas políticas textuales y gráficas que llevan marcas de la coyuntura en la que su actual pasado es presente (Sarlo 1992). La participación de estos

<sup>106</sup>El recorrido de Hebequer como crítico en distintas revistas es descrito por Magalí Devés como una producción que comienza en la revista *Claridad*, donde aparece el primer artículo firmado por el artista en 1926, y que cobra una mayor relevancia por la cantidad de producción a partir de 1927 con sus contribuciones en la sección de “Artes plásticas” de la revista *Izquierda*, adonde publica asiduamente una columna. En los años posteriores participará en otras publicaciones de la izquierda local como *La Vanguardia* y *Actualidad artística-económica-social. Publicación ilustrada* (sic.)” (Devés, 2014b: 100-101). Algunos de los artículos sobre arte que Facio Hebequer publicó en estas publicaciones fueron reunidos en el libro póstumo *Sentido social del arte*, editado por La Vanguardia (1936).

<sup>107</sup> El reemplazo de la categoría “artista del pueblo” por la de “artista proletario” y la identificación en distintas revistas culturales de la época del debates en torno a el significado y los alcances esta noción que involucraron de diversos modos a Facio Hebequer es analizado por Magalí Devés (2016).

dos artistas en la *Revista Multicolor* puede leerse como casos que permiten indagar con mayor detalle un aspecto aún no suficientemente explorado pero muy presente en sus páginas: las articulaciones entre vanguardia política y prensa masiva y, más específicamente, entre compromiso y fruición.

El suplemento reutilizó algunas de las propuestas de estos artistas para articularlas con los intereses de la industria cultural. Como si se tratara de crear un mural en la revista, en cada una de sus entregas se exponía una construcción colectiva en la que se ofrecían al gran público materiales visuales y de lectura. Al igual que el fresco que el director de *Crítica* le encargaba ese mismo año a Siqueiros para el sótano de su casa,<sup>108</sup> el mural en papel se escondía en el interior de un diario que se destacaba por distribuir en la página textos e imágenes de distintos estilos y temáticas variadas.

Al mismo tiempo, la *Revista Multicolor* delimitó un tipo de participación: la publicación excluyente de ficciones e ilustraciones, que tuvo su correlato en la ausencia de textos críticos. Mediante estas decisiones, condicionaba la participación de los artistas. Al incorporar a estos pintores como colaboradores, al pagar sus producciones – Siqueiros y Hebequer pasan a ser ilustradores asalariados– y reutilizar algunas de sus proposiciones en torno a la institución “arte”, la *Revista Multicolor de los Sábados* creaba un espacio de conjunción entre profesionalización, compromiso y fruición. En las tres partes de este apartado se analizará, por un lado, el modo en que el suplemento se apropió de la idea de “sacar el arte a la calle”, presente tanto en la propuesta de Facio Hebequer como en la de Siqueiros, y la reconfiguró creativamente; por otro, intentará dar cuenta de las tensiones que generaron los condicionamientos de la prensa masiva en la propia producción de ambos artistas en este suplemento.

---

<sup>108</sup> La relación entre Natalio Botana y David Alfaro Siqueiros ha sido documentada en numerosos textos, en los que se documenta, asimismo, la elaboración de “Ejercicio plástico”, el mural que el artista mexicano realizó junto con Antonio Berni, Lino Eneas Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro en el sótano de una casa que el director del diario tenía en Don Torcuato entre agosto y noviembre de 1933.

## 2.1 La obra de arte “a la calle” y el mural en la revista

Pretendemos sacar la obra plástica de las sacristías aristocráticas, en donde se pudre hace más de cuatro siglos.

Nuestros campos de operaciones serán aquellos lugares en que concurren mayores núcleos de personas y aquellos en que el tráfico del pueblo sea más intenso.

Usaremos los procedimientos que permitan darle a nuestras obras la más amplia divulgación.

David Alfaro Siqueiros, “Un llamamiento a los plásticos argentinos”. (1933: 7)

El cuadro de caballete será suplantado por la pintura mural. Las masas, alejadas hoy de un arte decadente que no sabe interesarlas ni comprenderlas volverán a él con deseos renovados, cuando se opere la transfiguración. Esto, desde luego, se descuenta. Pero entretanto, entre que un ciclo histórico se termina y comienza otro, entre que un mundo se derrumba y otro se levanta, ¿qué hacer? [...]. El pintor, en la actualidad para vivir de su arte, debe necesariamente producir para el mercado burgués.

Guillermo Facio Hebequer, “Incitación al grabado” (1936: 80)<sup>109</sup>

“Un llamamiento a los plásticos argentinos”, publicado en el diario *Crítica*, puede considerarse el manifiesto argentino de David Alfaro Siqueiros. En ese escrito sobresale una posición compartida con otros artistas de la vanguardia política local – principalmente, el grupo nucleado en *Contra*– en cuanto a las relaciones entre arte y sociedad, fundadas en la necesidad de que la pintura incidiera en la conciencia de los obreros sobre sus condiciones laborales. Precisamente el arte muralista era concebido como una entre otras formas de “llegar a las masas”, de sacar la obra “a la calle”. En la misma época, Facio Hebequer llevaba adelante una propuesta similar mediante la realización de muestras itinerantes en plazas y fábricas, exhibiciones en bibliotecas populares y locales obreros.<sup>110</sup> Como indica una de las citas que funciona como epígrafe, perteneciente a un artículo originalmente publicado en agosto de 1933, Facio

---

<sup>109</sup> Publicado originalmente en *Actualidad* (año II, n° 3), agosto de 1933.

<sup>110</sup> Facio Hebequer señala en su autobiografía: “En 1933 salgo de nuevo a la calle. Pero ahora es la calle verdadera. Cuelgo mis grabados en los clubes, bibliotecas, locales obreros. Los llevo a las fábricas y sindicatos y organizamos en todos ellos conversaciones sobre arte y realidad, sobre el artista y el medio social [...]. Desde Isla Maciel a Mataderos, todos los barrios porteños han recibido nuestra visita” (1974: 4). Un año antes, Enrique Pichón Riviére enumeraba los distintos espacios donde se llevaron a cabo las exposiciones de Facio Hebequer, entre los que se mencionaban centros socialistas, clubes, bibliotecas barriales y locales de obreros portuarios (1932: 29-30).

teorizaba sobre el muralismo, al que consideraba descendiente del grabado y con el cual se ligaría en el punto relativo al diálogo del artista con las masas. El argentino encontraba en esta técnica beneficios como la velocidad y facilidad de ejecución, particularidades que la convertían en un buen medio de comunicación.<sup>111</sup>

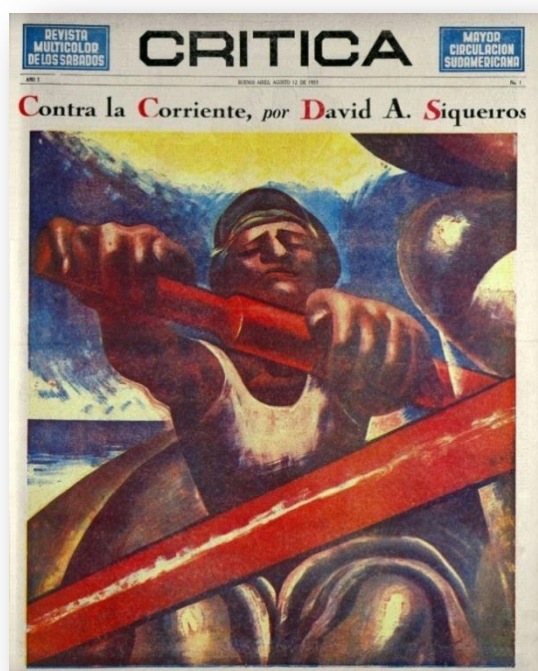
Los dos epígrafes de este apartado ponen en evidencia una serie de tensiones entre arte, mercado e instituciones vinculadas con los recursos y las condiciones de que disponían los artistas para la creación y con las posibilidades de acceso a las obras por parte del público. La presencia del grabador y el muralista en el suplemento y el tipo de colaboración con que participaron se vincularon con la politización que se produjo en el debate en torno del arte moderno, que cobraba un carácter militante tanto en los escritos sobre el oficio como en las imágenes mismas (Wechsler 2009: 312). Si para Siqueiros y Facio la obra tenía un valor por su presencia en lugares concurridos por el mayor número de personas, y, por tanto, por su más amplia divulgación, el suplemento de *Crítica* no sólo se presentaba como un espacio que contribuía a la difusión de los textos e ilustraciones de éstos y otros artistas entre un público numeroso, sino que, convertía en slogan uno de los principales postulados del manifiesto escrito por el muralista mexicano: en los ejemplares de la semana anterior a su publicación el diario promocionaba la salida de la *Revista Multicolor* como “La mejor lectura para el más numeroso público”, exaltando una política de democratización del acceso al arte y a la lectura. Esta misma política formaba parte también de la publicidad del periódico, que ya desde sus comienzos se autoproclamaba como el “diario del pueblo”.

La conocidísima primera portada de la *Revista Multicolor de los Sábados* ilustrada por Siqueiros, aparecía sin más explicación que su propio título “Contra la corriente”. Si el mural es una obra de fácil acceso al espectador, la publicación en un suplemento semanal también implicaba una distribución masiva y menos duradera que la de la obra en libro. La estridencia de los colores, el foco del título puesto en el esfuerzo de los boteros para enfrentar la ola que los amenazaba a sus espaldas, el vigor de los dos cuerpos, elemento propio del arte de Siqueiros, generan un impacto visual que convierten al lector en espectador, aspecto relevante tanto para el muralismo como para

---

<sup>111</sup> Así lo señala Facio Hebequer: [...] la facilidad de su reproducción, que la técnica moderna ha perfeccionado maravillosamente, facilita la multiplicación fantástica de la estampa, conservando lo mismo su nobleza artística y espiritual. Fue por esto, quizás, que se volcaron hacia el grabado los artistas revolucionarios que aspiraron a comunicarse con las multitudes. (Facio Hebequer, 1936: 81).

el suplemento del diario sensacionalista con un marcado interés por llamar la atención del público.



David Alfaro Siqueiros "Contra la corriente".  
RMS n° 1 (12 de agosto de 1933)

Como en los murales de Siqueiros, los textos y las imágenes de la *Revista Multicolor* llegaban al lector sin mediación de la crítica. A diferencia de lo que ocurría en publicaciones periódicas de izquierda que circularon entre 1920 y 1930, en el suplemento tendió a menguar la mediación cultural implicada por la crítica artística: la pintura no aparecía tanto como tema sobre el cual hablar sino como coprotagonista del suplemento junto con la escritura.

En contraste con la selección e inclusión de reproducciones de pinturas de caballete realizada por otros medios, aquel primer ejemplar de la *Revista Multicolor* presentaba el trabajo del reconocido muralista. Dado que no hay registros de que esta imagen haya circulado anteriormente en otras publicaciones periódicas ni en exposiciones del artista, puede inferirse que no se trataba de una reproducción sino de una ilustración realizada por Siqueiros para el suplemento. Así, si la sección ilustrada del diario *La Prensa*, por ejemplo, presentaba en toda la superficie de su portada una gran imagen en color que reproducía una obra realizada por un artista y ya conocida en

el circuito del arte, el rasgo diferencial de la *Revista Multicolor* fue exponer y consagrar un material visual por fuera del museo, actitud similar a la del muralismo. El suplemento se auto-configuraba como un espacio de exposición que contratava una pintura y le disputaba a la institución museo el lugar desde donde acceder al arte. Si el concepto “institución arte” incluye al aparato productor y distribuidor tanto como a las ideas artísticas predominantes en una época dada (Bürger, 1974:31), el suplemento adoptaba una postura anti-institucional mediante la inversión del circuito: su difusión no iba del museo o la galería a los medios sino que un concepto artístico diferente aparecía en el espacio de llegada masiva mediante técnicas que, como había propuesto el pintor mexicano, permitían dar a las obras la más amplia propagación (Siqueiros, 1933).

Este tipo de inclusión y difusión de ilustraciones realizadas por artistas vinculados con la vanguardia política en el suplemento reelaboraba la propuesta de Raúl González Tuñón en su defensa a Siqueiros desde *Contra* y la recontextualizaba en un diario que se autoidentificaba como representante del mundo obrero: “entreguemos al pueblo, al pueblo de la calle, nuestra obra, una obra que tenga relación con la realidad social, que interprete el anhelo de los trabajadores, que son los que construyen el mundo y que son los que más derecho tienen a disponer del mundo” (González Tuñón, 1933: 6). No obstante la presencia evidente de estas temáticas encarnadas en ese tipo de ilustraciones, al lado de las imágenes de mástiles, chimeneas, usinas, puertos, y de los altos muros de la ciudad que trabajaba y sufría, en la página siguiente o en la misma página, aparecía en la *Revista Multicolor* un universo visual muy amplio y vinculado principalmente con la fruición.

La propuesta de Siqueiros, que generó gran impacto tanto en los intelectuales que conformaban la vanguardia política porteña de los primeros años treinta como en *Crítica* y su suplemento, tenían su antecedente y una larga tradición en el arte monumental mexicano, en una política pedagógica gubernamental.<sup>112</sup> No obstante, si nos remitimos al contexto local, no era la primera vez que en la ciudad de Buenos Aires se proponía sacar el arte de los museos a la calle. Esta idea había sido planteada ya en 1921 por los entonces ultraístas Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan Borges y Guillermo de Torre, quienes escribieron la proclama del

---

<sup>112</sup> El muralismo, impulsado en México por el ministro José Vasconcelos planteaba un arte que transmitiera mensajes políticos, culturales y sociales. Un sector de los muralistas (Rivera, Orozco, Siqueiros) le dio un contenido político y de cierto didactismo, la idea era instruir a las masas iletradas.

primer proyecto vanguardista argentino: la revista mural *Prisma*, cuyos dos únicos números de formato afiche aparecieron pegados en las paredes de Buenos Aires entre diciembre de 1921 y marzo de 1922 bajo la dirección de González Lanuza. Existió en el suplemento de *Crítica* un recorrido de reformulación de algunas estrategias de la vanguardia política vinculado con una relectura de las primeras propuestas de la vanguardia estética en las que pegar la literatura en la calle no se había vinculado tanto con una política social sino con una intención por darse a ver. A partir de ese recorrido, el suplemento reorientaba esas estrategias hacia el consumo.

Dos de los integrantes del comité editorial de *Prisma*, los primos Guillermo Juan y Jorge Luis Borges, participarían, doce años después de la fundación de esta publicación, en el suplemento de *Crítica* en el que colaboraban Siqueiros y Hebequer. Aquella revista mural había sido, en el campo literario local, el primer intento de cuestionamiento de las instituciones, por una parte, y de las formas artísticas tradicionales, por otra.<sup>113</sup> La propuesta de Siqueiros coincidía en varios aspectos con la de aquella publicación, fundamentalmente en su talante más vanguardista: el anti-institucionalismo, el carácter colectivo de la producción artística y la ausencia de mediaciones entre la obra y el público.<sup>114</sup> En el espacio mediático de la *Revista Multicolor* reaparecía la burla a las instituciones y el carácter colectivo de la producción, propuestas que en los años treinta provenían de la vanguardia política y que además ya existían en la memoria de Jorge Luis y Guillermo Juan Borges.

En los vanguardistas de *Prisma* se evidenciaba la relevancia que tenía la mirada del lector, poniendo el foco en la espectacularidad del arte. Pese al carácter elitista de su creación, estos escritores exigían un reconocimiento público condicionado por un deseo de fama (Masiello, 1986: 51). Así se observa en la Proclama del segundo número de la revista mural:

---

<sup>113</sup> Así anunciaba Borges en una carta a Jacobo Sureda los preparativos de la intervención en las calles de Prisma: Ya tenemos listo el engrudo, la brocha y demás implementos y quizás terminemos [de pegar las revistas] en dos noches, a quinientos carteles por noche. Somos unos cinco muchachos y hay entusiasmo [...]. Ya ves: el yo no existe [...], el Arte (concedámosle la mayúscula al pobre) debe ser impar y tener vida propia. Lo autobiográfico hay que ahogarlo para tener mayor felicidad propia y ajena.” (J 1999: 207-208)

<sup>114</sup> Algunos de estos aspectos se fueron moderando luego en el periódico *Martín Fierro* (Cfr. Sarlo, 1997: 223).

Por segunda vez, ante la numerosa indiferencia de los muchos, la voluntaria comprensión de pocos y el gozo espiritual de los únicos, alegramos con versos las paredes. Volvemos a crucificar nuestros poemas sobre el acoso de las miradas. Esta manera de manifestar nuestra labor ha sorprendido; pero la verdad es que ello – quijotada, burla contra los vendedores del arte, atajo hacia el renombre, lo que queráis– es aquí lo de menos. Nuestros versos son lo importante (1922:1).

Por su parte, en “Un llamamiento a las plásticos argentino”, publicado en *Crítica* (2 de junio de 1933), Siqueiros proponía sacar las obras de arte pictórico y escultórico “de las sacristías aristocráticas”, de los “museos –cementorios – y de las manos privadas”, para hacerlas accesibles a las “grandes masas populares”. La manera de hacerlo, proponía, consistía en tener como “campo de operaciones” los lugares con mayor visibilidad. Estas ideas de las que se hicieron eco los escritores y artistas de la vanguardia política porteña de los primeros años treinta, fueron un tópico de la primera vanguardia estética ya en la “Proclama” que publicó *Prisma* en su primer número:

[...] los rincones i los museos para el arte viejo i tradicional, pintarrajeado de colorines i embarazados de postizos, harapiientos de imágenes i mendicante o ladrón de motivos. Para nosotros, la vida entusiasmada i simultánea de las calles [...] el apretón de los otros carteles i el dolor de las desgarraduras de los pilluelos (De Torre, 1921:1).

El anti-institucionalismo inicial, no obstante, fue apaciguándose en las publicaciones que posteriormente nuclearon a los integrantes de la vanguardia estética argentina. Así pues, *Martín Fierro* que empleaba la palabra “cementorio” para hablar no ya de las instituciones sino de los artistas y las estéticas en desuso, aunque tuvo una postura anti-institucional con respecto al Museo de Bellas Artes, celebró no obstante la creación de la Asociación Amigos del Arte<sup>115</sup> y promocionó en sus páginas los eventos

---

<sup>115</sup> Así se mencionaba en el número 7 de *Martín Fierro*: “La nueva institución, que ha evidenciado ya su simpatía por la gente joven, trata de crear ese clima propicio de las sociedades cultas que recogen con fina percepción la obra de sus artistas.” “Hasta hoy nuestros artistas y nuestros escritores han trabajado aplastados por el anonimato, o por la indiferencia del país que ignoraba la existencia de muchos valores positivos. La ‘Asociación de amigos del Arte’ quiere conocerles y que se les conozca y por eso la ‘Casa del Arte’ es nuestra casa” (1924:5).



y exposiciones que allí se realizaban. Asimismo, este periódico literario se auto-legitimó con sus propias notas, e incluso disponía de un grupo de críticos que escribían sobre arte y literatura. *Prisma*, en cambio, había adoptado la propuesta de salir a la calle a la búsqueda de lectores como un nuevo modo de imponer y pensar el arte moderno, aspecto que fue cuestionado por revistas ya institucionalizadas como *Nosotros* que publicaba a los escritores consagrados y que se afirmaba, por tanto, marcando su distancia claramente respecto de las propuestas de vanguardia:

¿Qué significa pegar revistas murales, como me dicen que van a hacer algunos jóvenes de Montevideo, a imitación de lo que hicieron algunos de Buenos Aires, supongo que a imitación de algunos de París? ¿Pretenden hacer *arte para el pueblo*? Ellos son los primeros en rechazar mi absurda hipótesis; que si no, la rechazo yo; y no siendo así, ¿qué significa, a quién va dirigido ese *affiche*? [...] ¿Pero eso es literatura? ¡Puah! (1926:162).<sup>116</sup>

De la vanguardia estética juzgada por la pretensión de interpelar al “pueblo” mediante una clase de publicación que, desde la perspectiva de Giusti, no estaría destinada al público masivo ni sería “literatura”, a la propuesta efectiva de las producciones provenientes de artistas vinculados con órganos de la vanguardia política de 1933 –que insistieron en la democratización del acceso al arte con una posición marcadamente anti-institucional– y de éstas a la *Revista Multicolor de los Sábados*, se produjo una resignificación que incluyó y conjugó aspectos precisos de esas posiciones: las voces de Siqueiros y Facio Hebequer (arte para las masas), y las de los primos Borges, integrantes del primer órgano de la vanguardia estética de Buenos Aires que habían empleado la revista mural para darse a conocer.

Si Siqueiros y Facio Hebequer planteaban sacar la pintura del museo, si *Prisma* mudaba a la literatura de los espacios clásicos de legitimación, en la *Revista Multicolor* el libro como obra cerrada, concluida y autosuficiente era desencuadrado para participar de la creación de un mural en la revista, conformado por fragmentos de textos que se arrancaban de obras mayores e imágenes amputadas y coloreadas; publicaba

---

<sup>116</sup> Este comentario forma parte de la reproducción de un reportaje que el diario El Día de Montevideo le hizo a Roberto Giusti el 10 de enero de 1926 en la sección sin firma “Notas y comentarios” de la revista *Nosotros*.

asimismo textos que en principio no estuvieron pensados como partes de libros orgánicos y que años después conformarían colecciones antológicas; se constituía como un espacio en el que muchos escritores –hasta hacía poco tiempo poetas– experimentarían con la narrativa breve y con los géneros de la prensa.

La actitud desmuseificadora de la *Revista Multicolor de los Sábados* se manifestó no sólo en la difusión y exhibición de arte en sus páginas sino también en una crítica al museo a través de su ridiculización. En este sentido, la única sección fija del suplemento estuvo destinada a burlarse de los espacios que museificaban la literatura y el arte –las academias, formas de sociabilidad como los banquetes, el sector editorial.<sup>117</sup> “Museo de la confusión”, a cargo de Guillermo Juan Borges, quien se escondía bajo el seudónimo latino de Animula Vagula, fue una sección considerada como la más “martinfierrista” de la *Revista Multicolor* por su carácter risible y la burla hacia determinadas figuras literarias y culturales de comienzos de los años 1930 (Louis, 1997). Sin embargo, la idea de pensar un arte anti-institucional, que saliera de los “museos-cementerios”, de las manos privadas, que llegara al más amplio público volvía a la ruptura original de *Prisma*.

Por otra parte, aunque Guillermo Facio Hebequer y David A. Siqueiros escribían notas críticas sobre el arte en publicaciones contemporáneas, y más allá de que numerosas revistas de izquierda replicaban sus litografías o sus murales, la *Revista Multicolor de los Sábados* ofrecía a los lectores ilustraciones realizadas especialmente por estos artistas para ser publicadas en ese soporte en función de los textos que acompañaban. Como se verá a continuación, ya no podrían *leerse* las litografías solas sino que el contenido gráfico debía ser pensado en conjunción con la narración con la que se relacionaban. No sólo era el texto el que explicaba la imagen sino que se generaban complejas interrelaciones entre ellos. Mientras en las revistas de izquierda el material visual se había creado independientemente del escrito al que acompañaba, en el suplemento de *Crítica* la imagen se complementaba con el texto como una unidad dialógica. La participación de ambos artistas difirió la que había tenido Emilio Pettorutti –incorporado en la década de 1920 al periódico *Martín Fierro*, al igual que Xul Solar, como “pintores escritores” que se ocupaban de la crítica artística (Artundo, 1996: 26-35). El artista platense había participado de *Crítica Magazine* (1926- 1927), en un

---

<sup>117</sup> El modo en que publicaciones periódicas contemporáneas museificaron el arte se analizará en el primer apartado del capítulo siguiente.

espacio específicamente reservado para la publicación de notas sobre pintura y escultura local y extranjera, artículos que muchas veces aparecían sin firma o con seudónimos.<sup>118</sup> En contraste con esta forma de contribución, ninguno de los ilustradores de la *Revista Multicolor*, que colaboraron también como escritores de relatos ficcionales, publicó textos críticos en el suplemento. Ni siquiera Siqueiros, cuya trayectoria como artista comprometido era más que evidente en sus intervenciones en otros diarios y revistas argentinos de la misma época. Tampoco Xul Solar escribió notas críticas en la *Revista Multicolor* donde, como se mencionó anteriormente, participó en calidad de traductor. Esto diferenciaba asimismo al suplemento de las secciones ilustradas dominicales de *La Prensa* y *La Nación* que sí presentaron artículos críticos sobre pintura y pintores.

Si bien el periódico mismo fue un tipo de mediación, las particularidades señaladas se vinculaban con una tendencia del suplemento a reducir la mediación cultural implicada por la crítica artística y literaria: cercana a la idea que proponía el arte muralista, textos e imágenes llegaban a los lectores sin intervenciones. El espacio de la crítica se reducía a la esporádica sección de reseñas literarias, por momentos titulada “Bibliografía”, a cargo exclusivamente de los directores del suplemento. Las obras visuales, de este modo, ya no sólo se encontraban en los espacios de consagración como los museos –o los libros– sino en las calles y en una publicación mucho más dinámica, al servicio del público, al alcance de la mano.

## **2.2 David Alfaro Siqueiros: el pintor que deviene escritor**

En este espacio de difusión masiva Siqueiros participó como productor, en concordancia con su propuesta en el “Llamamiento a los plásticos argentinos”. El suplemento delimitó, no obstante, un original tipo de participación del muralista en sus páginas, vinculando los intereses políticos del artista con el carácter eminentemente fructífero del medio. De este modo, en lugar de escribir artículos teóricos sobre el arte como en otras publicaciones periódicas contemporáneas, por primera vez, el pintor produjo textos ficcionales que, como su obra pictórica, llegaban al público sin mediaciones críticas.

---

<sup>118</sup>May Lorenzo Alcalá y Sergio A. Baur rastrearon dieciséis notas publicadas por Pettorutti en el suplemento de los lunes *Crítica Magazine*, entre el 31 de enero y el 30 de mayo de 1927.

Un antecedente inmediato de esta práctica puede encontrarse en la muestra llevada a cabo en abril de 1933, titulada “El violín de Ingres”, promovida por la revista *Signo* y el grupo que le daba nombre, coordinados ambos por Leonardo Estarico. En esta exhibición participaron pintores que escribieron literatura y escritores que expusieron obras pictóricas. Entre los poetas que presentaron sus obras se encontraban Norah Lange, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Oliverio Girondo, Alfonsina Storni, Leónidas Barletta, Alvaro Yunque, Peyrou, Luis Cané, Nalé Roxlo, Ulyses Petit de Murat, Pedro Juan Vignale, Cayetano Córdova Iturburu, Pablo Rojas Paz, Clodomiro Cordero; entre los pintores expusieron Xul Solar, Emilio Pettorutti, Roberto Rossi, Horacio March, Marcos Viberti, Augusto Merediz.<sup>119</sup> Como se explicaba en *Crítica*:

Los que han enviado obras a ella [a la exposición] son escritores y poetas y, hasta el momento de participar en la muestra de Signo, no habían empuñado el pincel. Al mismo tiempo, la dirección de Signo, había solicitado poemas a los pintores, que se repartieron impresos anoche (los poemas, no los pintores). Para que el acto no saliera de estas singulares características se resolvió, finalmente, otorgar premios a los mejores cuadros y poemas, de acuerdo al veredicto inapelable de un jurado compuesto exclusivamente de músicos. (1933: 6, ausencia de cursivas en el original)

Las repercusiones de este intercambio pictórico-literario se hicieron presentes en la prensa periódica; *Crítica* comentó la noticia el 23 de abril bajo el título “Pintan cuadros los literatos, componen sonetos los pintores”. Y el periódico *El Mundo* publicó una breve nota titulada “Dibujos de escritores” en el día 24 del mismo mes. Fiel a su estilo, el diario de Botana no se limitó a dar a conocer en sus páginas esta novedosa muestra sino que hizo suya la idea y ensayó esa práctica en el suplemento. Es así como además de la presencia de imágenes de reconocidos artistas y trabajadores de la ilustración argentina, uno de los aspectos más llamativos de la *Revista Multicolor* radicó en la

---

<sup>119</sup> Algunos de estos escritores ya habían sido convocados siete años antes, en agosto de 1926, por la revista vanguardista *Valoraciones* para realizar una tarea similar. El artista plástico Guillermo Korn promovió el “Primer Salón de Escritores” del que participaron Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Córdova Iturburu, Jorge Luis Borges, José Gabriel, Ricardo Güiraldes, Francisco López Merino, González Carbalho, Francisco Luis Bernárdez, entre otros. La novedad en 1933 era la interrelación entre escritores y pintores, que ahora escribían poesía.

publicación de relatos ficcionales a cargo de los mismos ilustradores. Esto sucedió con Parpagnoli, que publicó el breve texto “Niños” –que, junto con una profusión de imágenes apareció en la portada del número 3– y el relato “El hombre providencial”; con Pedro Rojas, que escribió los relatos “Un pleito nocturno” y “Una mirada vidriosa”; con Pascual Güida, que firmó el cuento “La última bala”; e incluso con David Alfaro Siqueiros, de quien se publicaron tres textos ficcionales. Todos los dibujantes a excepción del mexicano ilustraron sus propios textos, datos a partir de los cuales se puede interpretar el tipo de participación del muralista y caracterizar el modo en que los ilustradores concebían el vínculo entre texto e imagen.

Con respecto a Siqueiros, puede deducirse que había sido contratado no como ilustrador sino como figura relevante: su trabajo era producir un contenido original propio ya fuera pictórico o ficcional. A diferencia de las imágenes del mexicano, las de los ilustradores no tenían existencia por fuera del relato con el que se relacionaban, eran creadas a partir de él. Por otra parte, las ilustraciones de los relatos parecían incluir indicaciones sobre los aspectos textuales a los que estos ilustradores-autores finalmente daban relevancia y seleccionaban en el momento de producir el material visual. Los dibujos de Pedro Rojas reproducían las escenas más sensacionalistas de sus propios textos ficcionales –expresadas en la muerte de dos personajes y el descubrimiento de rasgos físicos monstruosos–; Güida ponía el foco en la fisonomía de los personajes que protagonizaban el cuento que había escrito; Parpagnoli, en cambio, elegía escenas más generales y descriptivas –niños jugando en una plaza, gente esperando un colectivo–, que se enfocaban más en el contexto de las historias que en los acontecimientos narrados.

Mientras en el cuerpo del diario se difundían los textos teóricos y se ponían en evidencia las relevantes redes intelectuales forjadas entre el artista mexicano y sus pares argentinos, el suplemento pretendió acercar su arte al público masivo sin mediaciones críticas pero con los condicionamientos propios de una empresa periodística. Siqueiros publicó dos textos narrativos, “Siete Filos” (19/08/1933), ilustrado por Rechain y “El derrumbe del coraje”, con dibujos de Pedro Rojas (30/09/1933) y un poema en prosa, “Trópicos”, con imágenes a cargo de Andrés Guevara (09/12/1933). En relación con estas colaboraciones se vuelve relevante indagar qué características tuvieron estos textos en el contexto del suplemento, principalmente si mantuvieron algún vínculo con las

temáticas del diario, qué relaciones establecieron con las ideas expuestas por el artista en sus conferencias, qué rol jugaron las imágenes que los acompañaron.

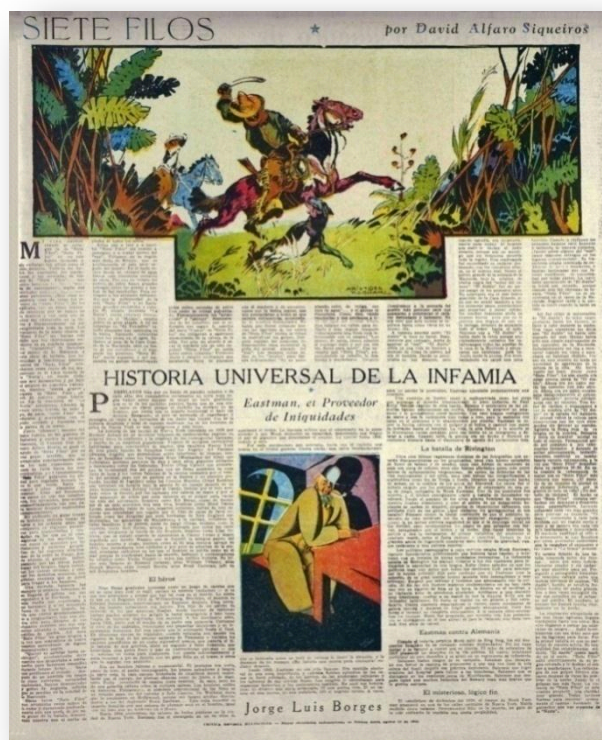
La *Revista Multicolor de los Sábados* difundía, al mismo tiempo que condicionaba, la obra del autor, de acuerdo con sus particularidades de publicación: por primera vez el artista escribía textos literarios ilustrados a todo color. En éstos se retomaban algunas de las temáticas de sus obras tales como la violencia, la exposición y tortura del cuerpo, así como la presencia del color como elemento fundamental en la construcción y en la descripción de las escenas, que vinculaba los relatos con los recursos propios de su poética pictórica. En las tres producciones escritas el escenario era México, su país de origen; en todas ellas se observa un cruce entre elementos literarios, elementos propios de este diario masivo e imágenes sensoriales. Entre estos elementos se conjugaba el carácter anecdótico que tomaban las historias, la convivencia de los textos con otros de temáticas similares, la presencia del color en el interior mismo de las ficciones y en conjunción con la posibilidad técnica de la impresión, todos los cuales ponían en tensión la producción del artista y los condicionamientos de la prensa.

Un primer aspecto que puede asociarse con una insistencia de la *Revista Multicolor* fue la escritura de textos principalmente narrativos en los que el relato se construía a partir de la estructura de anécdota. Esto puede vincularse con el importante componente frutivo del suplemento, destinado al entretenimiento sabatino de la familia argentina, como lo remarcaban sus anuncios publicitarios. “Siete Filos”, que aparecía en el segundo número (19 de agosto de 1933), narraba en primera persona la anécdota de cómo, siendo niño, el pintor mexicano había presenciado la matanza de una de sus mascotas más queridas: su perro, apodado “el Diablo”. El animal, que se encontraba infectado por la rabia, había muerto en las manos de su abuelo, el coronel don Antonio Alfaro Sierra.<sup>120</sup> El relato se encontraba acompañado por una imagen central realizada por Rechain, en la que podía verse al jinete “Sietefilos” alzando su machete para pegarle al perro de la casa mientras de fondo, un muchacho en su caballo observaba la escena. La ilustración reforzaba el coraje y la violencia del jinete, su dominio por sobre otros seres vivientes. Estas dos particularidades, así como el título apelativo vinculaban temáticamente la narración con la serie “Historia Universal de la Infamia” de Borges, con uno de cuyos relatos compartió página –“Eastman, el proveedor de iniquidades”–.

---

<sup>120</sup>Dice Siqueiros al comenzar su historia: “Sietefilos [apodo que le daban a su abuelo] es mi más lejano recuerdo y sin embargo tan nítido como el más reciente” (*RMS*, 1933: 7).

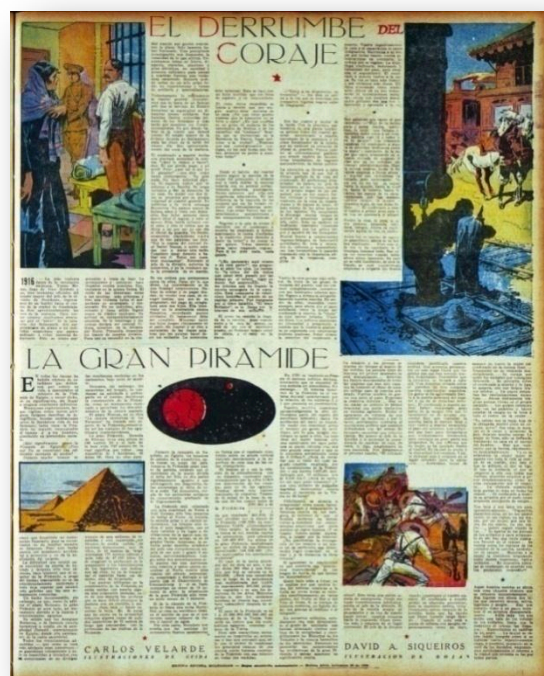
En esta imagen, que imita la estética del cómic, el dinamismo de las figuras centrales contrasta con el jinete del fondo que, en una actitud pasiva similar a la del narrador testigo del texto, observa la escena.



David Alfaro Siqueiros. "Siete Filos"  
RM S n°2 (19 de agosto de 1933)

El segundo de los relatos publicados por Siqueiros en la *Revista Multicolor* se titula "El derrumbe del coraje" y aparece en el número 8 (30 de septiembre de 1933). En él, nuevamente, hay un narrador en primera persona que, en este caso, cuenta los acontecimientos acaecidos una noche de 1916, en una época definida como "la más violenta [...] de la revolución mexicana" (1933:5). Como teniente oficial del Estado Mayor en Guadalajara, el narrador, junto con otros dos compañeros, había encontrado y detenido un individuo sospechoso, quien resultó ser el coronel villista José Isabel Izunza, miembro de la división del norte que tenía en mente dinamitar los trenes de la división a la que pertenecía quien relataba la historia. Acto seguido, encerraron a Izunza y lo condenaron al fusilamento. El texto se detenía en dos momentos: en el primero, el condenado se encontraba con su esposa en la cárcel y, en el segundo, era llevado para ser ejecutado. El narrador dejaba en claro una diferencia crucial entre esas dos

instancias relacionadas con dos estados de ánimo: el coraje del preso mientras se encontraba en la celda y la cobardía que lo asaltó antes de ser fusilado.



David Alfaro Siqueiros. “El derrumbe del coraje”.  
*RMS*, n° 8, 30 de septiembre de 1933

Este texto se encuentra acompañado por tres imágenes a cargo de Pedro Rojas que, como en otras de sus ilustraciones, representan las escenas más sensacionalistas de la historia narrada: a la izquierda, el dibujo muestra al protagonista en la cárcel donde había sido detenido. Como en la ilustración de “Siete filos”, en esta, se veía al fondo a un personaje testigo, que podemos identificar con el narrador, el coronel que contaba cómo había presenciado esa escena. A la derecha del relato, otra ilustración mostraba un momento anterior al del encuentro de la pareja: aquel en el que Izunza había sido encontrado por el narrador y sus compañeros, a punto de dinamitar un tren. Esta imagen es profusa en detalles sobre las armas y la posición de los cuerpos. Más abajo, y más pequeño, aparecía un dibujo que representaba una de las escenas más dramáticas del texto: aquella en la que el hombre que iba a ser fusilado se aferraba a su esposa y era apartado de ella a la fuerza por quienes iban a ejecutarlo. El modo en que los dibujos que acompañaron al texto ficcional mostraban a los personajes siempre de espaldas, y



especialmente esta última en la que los participantes de la escena se encontraban concentrados en su tarea, como si hubieran sido fotografiados en pleno ataque, posicionaban al lector como espectador.

Aunque en estos relatos no se hicieron presentes las ideas sobre la función social del arte que el muralista había expuesto en otros espacios, sí hacían referencia a momentos de fuerte tensión política y representaban la violencia que vivía México a comienzos del siglo XX. El pintor devenido escritor se adaptaba a los requisitos que imponía el medio publicando historias anecdóticas de un narrador testigo, cuyo principal motor era el coraje, sin dejar de lado la dimensión política. Asimismo, al recurrir a formas de representación más estilizadas y convencionales, los dibujos transformaban el sentido del texto.

Un segundo aspecto que caracterizó a los cuentos de Siqueiros fue la proliferación de descripciones, compuestas por una gran cantidad de adjetivos que les daban densidad no sólo visual sino también sensorial lo cual generaba una competencia del contenido textual con las imágenes que lo acompañaban. En algunos casos, predominaba el sentido del oído, como sucedía en “El derrumbe del coraje” donde se relataba:

El condenado a muerte vuelve a gritar, pero esta vez su voz es quebrada y sibilante, perdió la otra, la otra que era pastosa, amasada, cálida, dura, integra. Ahora inmortalmente aguda, su voz es chillona. Antes fue de macho, de caporal, de guerrillero, ahora es de hembra suplicante (1933:5).

Esta particularidad sonora aparecía, asimismo, en la voz de las mujeres indias que acompañaban al condenado, de quienes se decía que en el momento en que aquel iba a ser fusilado: “ya no sollozan sino braman compulsivamente” (5). Más adelante, la historia de Siqueiros se enfocaba en los movimientos del cuerpo: “Pero más que la voz, [al condenado] le ha cambiado la estructura humana toda. Sus ojos ya no ensartan cuando miran, ahora *miran lamiendo*. Su cuerpo está hundido, se está doblando, se está constriñendo, empiezan a colgarle los brazos” (5, cursiva mía). Al ver a su mujer por segunda vez, la escena se volvía mucho más cruel:

Hay que separarlos por la fuerza, rápidamente, despiadadamente. Ya no es solamente la mujer quien se agarra con toda la vida al cuerpo de su marido, sino éste el que se adhiere, el que se liga, el que se embarra, el que se retuerce a ella con todas sus fuerzas, mientras empieza a gemir desoladoramente. (1933:5)

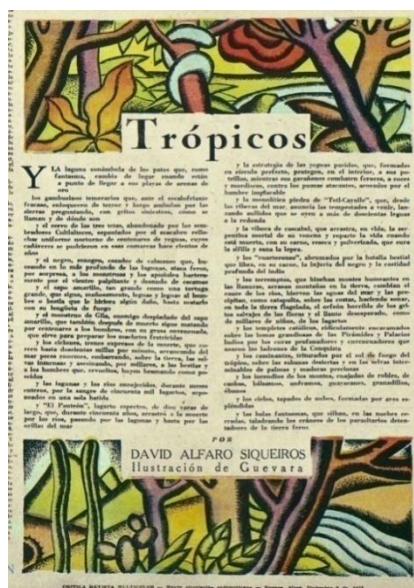
Las imágenes sensoriales evidenciadas en la proliferación de verbos y adjetivos, que generaban una representación más vívida de la historia y que ponían el foco sobre los personajes sufrientes, pueden relacionarse con los recursos que ya estaban presentes en la obra pictórica de Siqueiros y que su producción escrita retomaba: los gritos –en el mural “Un mitín obrero” (1932)–, las torturas –que conformaron la escena principal del fresco “Tropical América” (1934)–, el detalle en la representación de los cuerpos y sus movimientos, presente en numerosos murales del artista mexicano.

Las imágenes que acompañaban los textos ficcionales recuperaban también esa lucha corporal, como se observa en la pequeña ilustración que aparecía casi al final de la historia de “El derrumbe del coraje” y en la única imagen que ilustraba “Siete Filos”. Ésta última tomaba como motivación una escena presente el relato en la que se detallaba la pelea de tres cuerpos, el de un perro con rabia, el del abuelo de Siqueiros y el del caballo. La ilustración de este último cuento reproducía el movimiento que describía el texto:

El machete substituyó al rifle y la persecución se hizo frenética por entre punzantes matorrales [...]. Yo estaba frente a una batalla tremenda entre dos fuerzas, entre dos seres indudablemente crueles y sin embargo muy queridos por mí. Perseguido y perseguidor formaban un remolino salvaje entre una maleza hiriente de espinas. El diablo, herido, se revolvía frenético contra mi padre grande. [...] El machete, al romper los huesos sonaba ríspidamente en la noche [...]. Mis ojos llegaron a palpar las salpicadas de sangre. (1933:7)

Las escenas en las que los cuerpos se sacudían, se batían, se estremecían fueron las que Rechain y Rojas, los ilustradores de estos cuentos, eligieron mostrar a los lectores, decisión que otorgaba una rasgo de mayor dinamismo al relato.

Un tercer elemento fundamental fue la presencia del color en el interior mismo del texto. Tanto las narraciones como el poema en prosa hicieron referencia a tonalidades que algunas veces coincidían y otras no con las de las ilustraciones. Esto se hace evidente principalmente en el poema en prosa que se publica en el número 18 del suplemento bajo el título “Trópicos”, encajonado entre dos guardas ornamentales a cargo de Andrés Guevara, que representaban una parte del paisaje descrito.



David Alfaro Siqueiros. “Trópicos” [detalle]  
RMS, n°18, 9 de diciembre de 1933

Ésta fue la más visual de las producciones narrativas que artista mexicano publicó en la *Revista Multicolor*, en ella se presentaba una sucesión de escenas del trópico, compuesta por plantas, fenómenos naturales y animales, organizada en versos que comenzaban con el coordinante “y”, generando una cadena hilada por una sucesión de descripciones eslabonadas a partir de este nexa. En el poema predominaron las imágenes visuales de los seres que habitaban un espacio selvático en negro, rojo, amarillo, marrón, y que se repitieron en algunas partes de la ilustración. El texto afirmaba que de color “negro renegro” era el cazador de caimanes que habitaba allí, que también había un “sapo amarillo, tan grande como una tortuga grande”, y que las lagunas y los ríos se habían enrojecido durante meses enteros “por la sangre de cincuenta mil lagartos arponeados en una partida”; que los caminantes que pasaban por ahí eran “tritutados por el sol del fuego del trópico sobre las sabanas desiertas”, y que

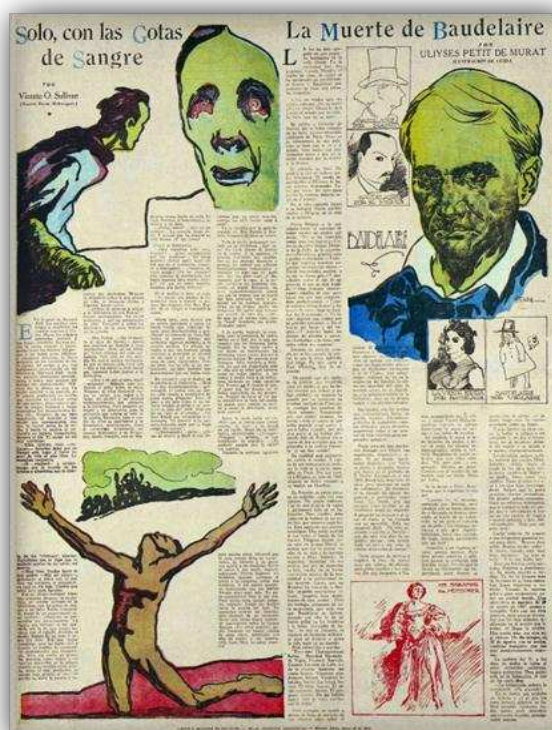
los indios de los montes tenían colores “cuajados de robles, de caobas, bálsamos, ameramos, guayacanes, granadillos, ébanos” (1933: 6). La imagen que ilustraba el texto lo enmarcaba, separándolo del resto de la página, y reproducía el paisaje selvático descrito por el poema.

Ese mismo trabajo visual con el color puede encontrarse en “Siete Filos”, donde el rojo y el negro predominaban –generando tensión dramática– como los colores del pelo del caballo que montaba el coronel Alfaro: “Mi abuelo montaba la brasa, yegua colorida, retinta, o bien el mojino, caballo prieto de gran alzada” (1933:7). De un “negro profundo hasta los dientes” era también el color del pelaje del Diablo, el perro del protagonista infestado por rabia y que, en la batalla con su abuelo, trazaba “violentamente una línea roja interminable con su sangre” (7). Del mismo modo, “El derrumbe del coraje” presentaba la imagen del condenado arrastrándose “como serpiente enrojecida de sangre”, hombre que al final del relato y ya en sus últimos minutos de vida terminaba siendo visto como “una cosa chiquita, oscura, que se retuerce asquerosamente” (1933: 6). Esta particularidad relaciona la producción escrita con la estética del artista mexicano en la que predominaban los colores saturados. La publicación de estos textos en un suplemento ilustrado completamente a color (una novedad para la época), robustecía esta característica y la orientaba hacia una lectura frutiva.

### **2.3 Guillermo Facio Hebequer ilustrador: arte proletario y prensa masiva**

Facio Hebequer no participó ocasionalmente en la *Revista Multicolor* sino que colaboró sistemáticamente. Su trabajo comenzó con la ilustración de textos en los primeros números (“Un peso en Villa Desocupación”, de Amorim, en la portada del número 6) y continuó hasta el número 54, en el que contribuyó con una litografía, publicada junto con el cuento “La pieza número 9” de Víctor Juan Guillot. Lejos de explorar visualmente distintos géneros, como hicieron otros ilustradores de la *Revista Multicolor*, en sus contribuciones gráficas para este medio el artista conservó su estilo propio y publicó imágenes visualmente muy similares a las que estaba produciendo contemporáneamente para otros espacios, tanto en lo que refiere a la técnica como a algunos de los motivos de sus series litográficas.

La publicación de nueve ilustraciones en el suplemento de un diario masivo principalmente orientado al entretenimiento supuso, no obstante, algunos cambios en la obra del artista. El más evidente fue la aparición de sus obras en color, lo que contrastaba con la mayor parte de las litografías publicadas en revistas de la izquierda local, reproducidas en blanco, negro o rojo, rasgos que las diferenciaban ideológica y técnicamente de la *Revista Multicolor*, cuyos procesos de impresión eran mucho más desarrollados. Como se analizó en el capítulo 1, el color incidía en la recepción del par texto-imagen, y lo vinculaba, en ocasiones, con otros componentes de la página.



O' Sullivan, Vicente "Solo, con las gotas de sangre".  
RMS n°24 (24 de enero de 1934)

De este modo, la ilustración que encabezaba el cuento "Sólo con las gotas de sangre" de Vincent O'Sullivan (1934:2), en la que se encontraba representado uno de los momentos más sorprendentes de la historia –la visión alucinatoria del protagonista tras la cual se desenvolvía una acción ambigua en la que el narrador oscilaba entre

interpretar que el personaje estaba vivo o muerto—<sup>121</sup> presentaba los mismos colores que el perfil de Baudelaire en la ilustración del texto con el que compartía página, de una temática similar asociada a muertes por causas misteriosas. Si los rostros y los colores de las ilustraciones ponían a los textos en una relación visual, los títulos evitaban la repetición semántica. Se traducía así el nombre original del cuento de O’Sullivan, “When I Was Dead”, cambiándolo por “Solo, con las gotas de sangre”. Algunos de los motivos de este cambio pueden haber sido el de evitar la repetición con “La muerte de Baudelaire” y posiblemente, al mismo tiempo, el de generar una intriga en el lector en relación con lo que se iba a leer.

Por otra parte, el modo en que se articularon vanguardia política y prensa masiva en las imágenes que Facio Hebequer produjo para la *Revista Multicolor* y la relación dialógica de éstas con los textos que ilustraban (Ette, 1995) son aspectos aún no explorados que es necesario analizar en relación con los cambios en la producción artística del grabador, quien en los años treinta consolidó su vínculo con la cultura de izquierda. En efecto, en este período, una vez disuelto el grupo de los Artistas del Pueblo, el discurso de Facio Hebequer adquiriría un tono combativo que se iría incrementando en el transcurso del primer lustro de la década, al tiempo que se radicalizaban sus intervenciones en el campo cultural (Dolinko, 2011: 99). En las litografías de ésta época también se observa un mayor compromiso político, evidenciado en las que conformaron la serie “Tu historia, compañero” (1933). Ésta denunciaba la explotación del capitalismo mediante la representación de la clase trabajadora en imágenes que transmitían el padecimiento sufrido tras una jornada laboral sin descanso (Devés 2014a).<sup>122</sup> En esta serie se dio, además, una transición entre el “miserabilismo” característico de las obras de Facio Hebequer en los años veinte y un arte militante que se consolidaría en la zincografía a color *La Internacional* (1935) (Deves, 2014a).

---

<sup>121</sup> La ilustración representa el siguiente pasaje del texto: “La figura que siempre se me aparecía era la de una mujer anciana con el cabello dividido al medio, blanco de un lado y negro del otro. Era una mujer completa; pero no tenía ojos y cuando yo trataba de construirlos mentalmente, ella desaparecía. Pero esa noche yo pensaba, y pensaba como nunca y los ojos ya aparecían en la cabeza, cuando oí un terrible ruido afuera, como el que produciría un cuerpo muy pesado, al caer” (1934:2). En la imagen se ve al protagonista observando atentamente a una persona de cabello de dos colores y con grandes ojos rojos.

<sup>122</sup> Devés encuentra este cambio ya en las litografías expuestas durante 1928 en la Asociación Amigos del Arte. En ellas, “[...] el foco de atención ya no estuvo puesto en los marginales, en los excluidos del proceso de modernización sino en la clase trabajadora” (Devés 2014a: 218).

Este artista fue convocado por la *Revista Multicolor* para ilustrar textos que presentaban escenarios muy diferentes entre sí. Dos de ellos abarcaban problemáticas sociales urbanas, y en este caso, las ilustraciones volvían al tipo de imágenes de los Artistas del Pueblo, que mayormente pueden relacionarse con las preocupaciones sociales del grabador. Las acciones de otros dos textos sucedían, en cambio, en un espacio rural, y entonces las imágenes de Facio Hebequer ya no eran descriptivas sino narrativas, como se analizará a continuación; su tamaño era, además, mayor que el de las que había realizado para los cuentos urbanos. Un tercer grupo se encontraba conformado por cuatro relatos ilustrados en los que sucedían acontecimientos extraordinarios: se describían vidas de personajes excéntricos y se narraban apariciones. En este último caso, las litografías fueron de un tamaño más pequeño que en los anteriores y se enfocaron en los personajes, en la fisonomía de los cuerpos – fundamentalmente en las manos. En las ilustraciones de ficciones rurales y de historias asombrosas fue donde Hebequer más se apartó de la denuncia y la representación de tipos urbanos propias de sus litografías realizadas en otros lugares para adaptarse a los requisitos del diario que lo convocaba en tanto ilustrador. Todos sus dibujos, no obstante, conservaban rasgos estilísticos que los hacían reconocibles en el marco del suplemento. A diferencia de las imágenes que acompañaron los cuentos que narraban historias asombrosas, las de relatos rurales tenían un mayor tamaño y no se enfocaban en los cuerpos de los personajes sino en escenas más generales.

### 2.3.1 Cuentos sociales urbanos

Según esta literatura convencional [el tango, el sainete], el arrabal no produce más que compadres y milonguitas, vigilantes enamorados, verduleros soñadores, cocheros nostálgicos, beodos sentenciosos, filósofos a la violeta, caftens y rufianes. Sin embargo el arrabal es cosa bien distinta. Sus moradores son siempre *gente de trabajo*. Allí vive la capa inferior del proletariado, los burreadores de todas las profesiones las bestias más resignadas de la sociedad. El compadrito y la bataclana son partos sietemesinos del centro. Los demás tipos, productos bastardos del teatro nacional. El arrabal, produce otra gente.

Facio Hebequer "Artistas del Pueblo: el pintor y grabador José Arato" (1936:34, énfasis mío)<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Texto originalmente publicado en *La Vanguardia*, el 1° de mayo de 1929.

La primera zona del suplemento donde se configuraron textos ficcionales e imágenes del artista de izquierda está compuesta por dos relatos de temática social: “Un peso en Villa Desocupación”, de Enrique Amorim (nº 6, 6 de septiembre de 1933) y “Una boca más”, de José Remo Suffriti (nº 29, 24 de febrero de 1934), ambos ilustrados por Facio Hebequer. La elección del ilustrador en el primer caso no fue fortuita puesto que los Artistas del Pueblo, agrupación de la que había formado parte, habían tenido durante los años veinte un estrecho vínculo con los llamados escritores de Boedo,<sup>124</sup> con quienes Amorim se vinculaba. Se trataba de la primera ilustración de Facio Hebequer en el suplemento y del primer cuento del escritor en la *Revista Multicolor*.

El argumento de los relatos de Amorim y Suffriti se desarrollaba en la ciudad de Buenos Aires y, específicamente, en dos espacios habitados por el proletariado: la villa miseria y el conventillo. Para ambos relatos, Facio produjo ilustraciones en las que se enfocaba en la “gente de trabajo”, esos personajes que, como en el epígrafe de este apartado, el artista distinguía y resaltaba entre las múltiples imágenes sociales que en la época coexistían en la prensa, en la literatura y en la música para referirse al “arrabal”. Las ilustraciones de estos cuentos publicados en la *Revista Multicolor* se acercan a una de las líneas de los Artistas del Pueblo, aquella que representaba a los obreros y a los marginados. Como en las obras de este grupo de pintores, el foco estaba puesto no tanto en el espacio sino en los hombres que lo habitaban. Este rasgo es el que diferenciaba las obras de este grupo de otras, como las de los pintores de la Boca.<sup>125</sup>

La importancia que tenía la presencia del humano por sobre el espacio en estas ilustraciones de Hebequer contrastaba con la manera en que otros ilustradores interpretaron los cuentos de esta temática en el suplemento. Así, por ejemplo, en la *Revista Multicolor* se publicaron varios textos bajo el seudónimo de José Remo Suffriti –nombre y apellido que hacían referencia a la labor y los hábitos de los trabajadores portuarios. La mayoría de estos relatos, como el que ilustró Hebequer, transcurría en el

---

<sup>124</sup>Sobre todo a partir del establecimiento del taller de Facio Hebequer en Parque Patricios, la relación con este grupo de escritores de izquierda fue cada vez más cercana, dadas las similares preocupaciones estéticas y políticas de los artistas y escritores (Muñoz, 2008). En 1932 litografías de la serie “Buenos Aires” de Facio Hebequer acompañaron los textos que Leónidas Barletta publicó en el diario *La Prensa*, notas anecdóticas que hacían referencia a espacios públicos de la ciudad de Buenos Aires (Cfr. Devés, 2016: 292).

<sup>125</sup>Diana Wechsler ha observado con respecto a la serie “Buenos Aires” de Facio Hebequer que en ella la mirada del artista: “[...] recae sobre la marginalidad y la miseria en sentido amplio. Los espacios elegidos están signados por la presencia del *hombre* más que por su representatividad arquitectónica. La multitud y el individuo son los protagonistas centrales de esta serie” (1999: 285, énfasis mío).



puerto o en zonas aledañas. Sin embargo, mientras en las imágenes de “Una boca más” (Suffriti, 1933), a cargo del artista, había una focalización en los hombres, en las de otros ilustradores el foco estuvo puesto en el lugar –el puerto– y no en los trabajadores, tal como se puede ver a continuación en comparación con la imagen de Parpagnoli que ilustra el cuento “Chicho” de Suffritti (n° 56, 1° de septiembre de 1934):



Izquierda: “Chicho”, de José Remo Suffritti, *RMS* n° 56, ilustrado por Parpagnoli [detalle];  
 Derecha: “Una boca más”, de José Remo Suffritti, *RMS* n° 29, ilustrado por G. F. Hebequer [detalle]

Si bien en la zona de problemática social urbana de la *Revista Multicolor* los cuentos tenían un importante contenido descriptivo sobre las casas de Villa Desocupación y sobre los conventillos cercanos al puerto, las ilustraciones se detenían especialmente en los personajes que habitaban esos lugares.<sup>126</sup> Las poses de los hombres que aparecían en estas imágenes coincidían con las de aquellos que el artista ilustraba en otras series. Un claro ejemplo puede observarse en la lámina de “Tu historia, compañero”, reproducida en el número 21 de *Nervio* y en la ilustración de Hebequer a “La isla del Dr. Hitler” (n° 37, 21 de abril de 1934), artículo firmado por Edmond Demaitre, que se presenta a continuación. En ambas imágenes, los cuerpos agobiados se hacían uno con la herramienta que llevaban en sus manos.

<sup>126</sup> Algo similar a lo que ocurría en la Serie Buenos Aires, de Facio Hebequer: “La serie lleva el nombre de la ciudad –Buenos Aires– pero se ocupa de sus *habitantes*, los que transitan por los suburbios, la periferia del centro y las zonas de tránsito entre el interior y la metrópolis”. (Weschler, 1999: 285, cursiva mía).



Izquierda: Portada de *Nervio*, n° 21, 2/01/1933, ilustración de Guillermo Facio Hebequer  
 Derecha: Edmond Demaitre. “La isla del Dr. Hitler” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 37,  
 Ilustración de G. F. Hebequer

En la puesta en página de los textos e imágenes que conformaban la zona de “problemática social urbana”, los relatos se encontraban acompañados por dos tipos de ilustraciones: por un lado, una imagen central en la que los personajes estaban sentados y dialogando, que ilustraba situaciones muy concretas. En “Un peso en Villa Desocupación”, cuatro inmigrantes que vivían en este asentamiento tomaban mate, de espaldas a los edificios de la ciudad modernizada. Las figuras son difusas y sólo se hacen nítidas una vez que se lee el texto:

[...] probaron mates ofrecidos por ‘el polaco’, un pobre diablo con cuatro lustros de América. A su lado estaba un muchachote de escasos veinte años, aire pensativo, cabellos rubios y modales refinados que contrastaba con los gestos de los demás [...]. Sorbió el agua tibia del mate lavado del polaco, sin alzar la vista. La luz del brasero ya le iluminaba los pies, calzados a medias en unos duros y hostiles zapatos” (Amorim, 1933: 1)

Al mismo tiempo, esta parte del relato en la que se contaba cómo cada uno de los personajes que conformaba esa ronda de mate había llegado a Villa Desocupación, era

interrumpida por la ilustración que describía la misma escena. En un doble juego, la imagen cortaba la lectura y se intercalaba en ella, a la vez que esa parte del texto permitía decodificar lo que la ilustración ofrecía. En el cuento de Suffriti ocurría algo similar: se describía un grupo de mujeres conversando en el patio de un conventillo donde una vecina, casada con un carbonero, iba a dar a luz; la parte del texto que refería a la conversación se interrumpía por la imagen que la ilustraba.



Izquierda: José Remo Suffriti "Una boca más", ilustrado por G. F.Hebequer  
 Derecha: Enrique Amorim "Un peso en Villa Desocupación", ilustrado por G.F. Hebequer

Por otro lado, un segundo tipo de ilustración enmarca estos textos. Ésta se encuentra conformada por una imagen que se expande horizontalmente a lo largo de la página en la que grandes grupos de personas se desplazan hacia la misma dirección. Así, en la parte inferior del cuento de Amorim, se ilustraba la masa de desocupados que caminaban agobiados uno detrás del otro; enmarcando el cuento de Suffriti, trabajadores portuarios realizaban su labor casi mecánicamente, trasladando vigas y contenedores con carbón. Tal como ocurría en otras litografías de Hebequer, los cuerpos y los elementos que cargaban conformaban una sola figura. De este modo, se presentaba en diálogo con los textos un contrapunto entre una imagen más estática y anecdótica (la

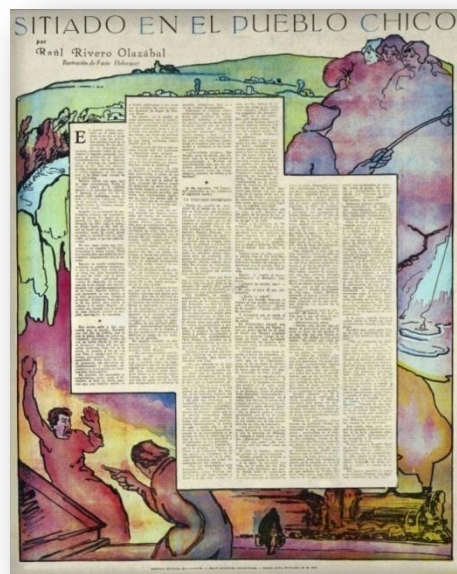
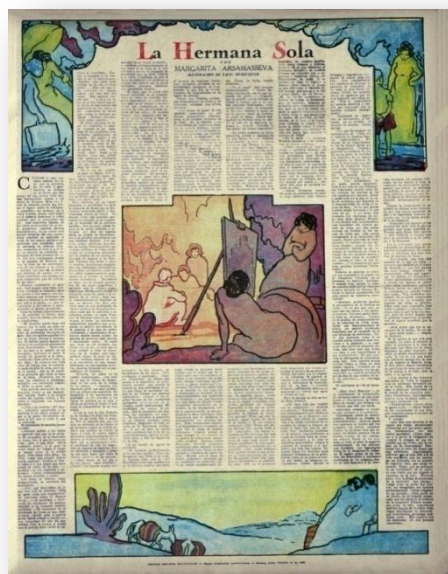
central), y otra(s) que denunciaba(n) una situación repetitiva y monótona (en la parte superior o inferior del texto). Relato e ilustraciones muestran en conjunto la situación cotidiana de trabajo duro y de pobreza en la que vivían los personajes de las zonas más carenciadas de Buenos Aires.

### 2.3.2 Cuentos rurales

Otro grupo de relatos ilustrados con imágenes producidas por Hebequer conforman lo que puede denominarse como “zona rural”. Se trata de los cuentos “La hermana sola”, de Margarita Arsamasseva (n° 10, 14 de octubre de 1933) y “Sitiado en pueblo chico”, de Raúl Riveiro Olazábal (n° 16, 25 de noviembre de 1933), que transcurren en pequeños pueblos del interior del país, adonde personajes de Buenos Aires van a trabajar. El discurso urbano de éstos últimos contrastaba con las creencias y las costumbres de los pueblerinos. Estos cuentos responden a una literatura de carácter regionalista y podrían asociarse temáticamente con una corriente artística más tradicionalista y costumbrista que la del pintor proletario. Durante las primeras décadas del siglo XX tanto escritores como artistas habían identificado las sierras con el paisaje nacional, que era el más frecuentado por la pintura expuesta en los Salones y por artistas ya consagrados en la década de 1920 (Wechsler, 1999: 280). No obstante, el suplemento de *Crítica* encomendaba a Facio Hebequer la tarea de ilustrar estos textos más ligados con una vertiente de literatura nacional de tema rural, apartando al artista de las temáticas más conocidas de sus litografías –la vida en la ciudad, el trabajo urbano.

Como las ilustraciones de los textos de “problemática social urbana”, las que se vinculan con los relatos rurales representan un paisaje intervenido por la acción de los personajes. Las imágenes de Facio que acompañaron a las ficciones rurales tuvieron una función principalmente narrativa en la que se sintetizaban las principales escenas de los cuentos. La ilustración central de “La hermana sola”, de Arsamasseva, por ejemplo, condensaba una conjunción de los principales elementos del relato. Por otra parte, las imágenes superiores mostraban dos momentos importantes que se desarrollaban en la trama: a la derecha, la conversación de la protagonista con uno de los niños retratados; a la izquierda, la charla entre aquella y su hermana, en la que se develaba una historia familiar que las interpelaba.





Izquierda: Margarita Arsamasseva. “La hermana sola”, ilustrado por G. Facio Hebequer  
 Derecha: Raúl Ribeyro Olazábal. “Sitiado en el pueblo chico”, ilustrado por G. Facio Hebequer

De la misma manera, en el relato “Sitiado en el Pueblo chico” de Ribeyro Olazábal –título que tenía una clara referencia a los cuentos de *Pago Chico*, de Roberto Payró (1908)–, el texto parecía estampado sobre una gran imagen en la que cada esquina una sucesión que va de izquierda a derecha y de arriba abajo, sigue la cronología de la historia –en la esquina izquierda superior se muestra el paisaje del pueblo al que se mudaba el protagonista, un maestro porteño; la esquina derecha superior ilustra el momento en el que el personaje principal, mientras estaba pescando, hacía un cruce de miradas con una chica que luego será su novia;<sup>127</sup> en la esquina izquierda de la parte inferior aparece otro momento clave del cuento: aquel en el que, cansado de las difamaciones sobre su persona en un diario local, el protagonista amenazaba de muerte al dueño del periódico; la última ilustración, en la esquina derecha inferior, coincide con

<sup>127</sup>Se trata de una imagen en la que se reproduce, podríamos decir, casi textualmente un párrafo del cuento: “Allí [en el río, Ramiro] eligió un lugar en el que el agua era accesible desde la costa, alistó su caña y, encendiendo un cigarrillo, se puso a pescar plácidamente. En eso, unas voces que resonaban a su espalda lo hicieron levantarse y darse vuelta. Eran dos muchachas que pasaban conversando alegremente por el camino. Ramiro se quedó mirándolas mientras se alejaban lentamente por la orilla. Aún tenía ante su vista los ojos maravillosos de una de ellas, que lo había observado con curiosidad no exenta de simpatía”. (Riveiro Olazábal, 1933:2)

el final del cuento en el que el personaje principal se volvía a Buenos Aires, en ella lo vemos con sus maletas a punto de tomar el tren.

En el material visual que rodea al texto se sintetizan los momentos más importantes de la historia a fin de llamar la atención del lector. A diferencia de las líneas rectas y repetitivas de las ilustraciones que enmarcaban los textos en la zona social urbana, las ilustraciones de las ficciones rurales brotan de un fondo sobre el que se estampa el texto, como si el diagramador de página hubiera pegado los relatos sobre una superficie acuarelada interviniendo tanto el trabajo del escritor como en el del ilustrador para crear un collage en el que texto e imagen se integraban en el espacio completo de la página.

Si bien la ilustración se inspiraba en el cuento, el contenido gráfico y textual no fueron una “traducción” el uno del otro (o viceversa) sino que se complementaron. De este modo, en “La Hermana sola”, de Margarita Arsamasseva, aparecían descripciones sobre los colores que rodeaban las escenas narradas, que la ilustración no tuvo en cuenta. En el relato se dice:

Las inmóviles figuras de los niños acurrucados en el suelo proyectan sombras breves, transparentes, de un matiz azul apenas definido. En esa concentrada claridad del mediodía el verde de los cactus palidece adquiriendo una tonalidad opalina saturada de reflejos dorados, encandila el cielo y a lo lejos se percibe la cristalina ondulación del aire trémulo de calor (1933:5).

Esta atmósfera verde, azulada y dorada se asemeja a aquella de las ilustraciones que envuelven el cuento pero se distancia de la escena central, que tiene una mayor relación con lo que se está narrando, imagen en la cual predominan los colores anaranjados y violáceos.

De esta manera, las imágenes firmadas por Guillermo Facio Hebequer emergieron entre la cantidad innumerable de ilustraciones que presentaba la *Revista Multicolor de los Sábados*, asemejándose, por un lado, en varios aspectos a las litografías que el artista había realizado por fuera del suplemento y obedeciendo, por otro, a cuestiones propias de la lógica de *Crítica* y, más específicamente, del suplemento. Si, como ha señalado Patricia Artundo (2010), de las elecciones en torno a los elementos visuales, de diseño y

de ornamentación de página se pueden desprender afirmaciones en clara relación con el discurso textual que propone cada revista, puede decirse que en esta publicación los dibujos de Facio Hebequer tuvieron una clara relación dialógica con los textos: los cuentos no eran concebidos sin la imagen correspondiente.

La zona de problemática social urbana, cercana ideológicamente a la vanguardia política, coincidió con los intereses del diario en denunciar la situación de marginalidad y en contar historias humanas. La zona de ficciones rurales compuesta por cuentos que transcurrían en el interior del país, reconocía rasgos estilísticos propios de las producciones de Hebequer en otros espacios aunque la temática se limitara a lo contenidos narrativos más relevantes de las historias. En ambos casos, así como en las imágenes del artista que ilustraron textos fantásticos y asombrosos, en las que esta Tesis no se ha detenido por resultar más eclécticas, el proyecto creador se vinculó con elementos propios de la prensa masiva, como la diagramación de la página, el color, las temáticas.

Como ha observado Sarlo (1992), la sintaxis de la revista se diseña para alinearse respecto de posiciones y, en lo posible, alterarlas, para *mostrar* los textos (y añadimos: las imágenes) en lugar de solamente publicarlos. En la primera zona las imágenes refuerzan el contenido social de los relatos, en la segunda, el discurso visual tiene la función de sintetizar los momentos más importantes a fin de llamar la atención del lector del suplemento del sábado, caracterizado éste último por ofrecer una lectura de entretenimiento. De este modo, la relación entre texto, imagen y contexto de publicación habría dado lugar a una novedosa articulación entre el arte social y la prensa masiva.

La participación de escritores y artistas en un suplemento ligado a la industria cultural involucró una adaptación mutua marcada por reutilizaciones; el espacio de la *Revista Multicolor* les permitió experimentar con modalidades propias de la prensa, a la vez que difundir masiva y semanalmente su producción. En el próximo capítulo se analizará la participación de escritores vinculados con la vanguardia estética y la implementación de nuevos procedimientos a partir de la experimentación literaria con el discurso del diario masivo.

# Anexo del Capítulo 2

"La diaria voz de Crítica", Crítica, 13 de febrero de 1932, p.18

EDITORIALES

La diaria voz de Crítica

OPINIONES

### El Frigorífico Nacional Forma Parte de un Plan de Defensa de los Ganaderos

La Comisión de Estudios y Asesoría, creada en 1928, para el estudio de la ganadería argentina, ha presentado un informe sobre el Frigorífico Nacional, que forma parte de un plan de defensa de los ganaderos. El informe es el resultado de un estudio que se ha hecho en los últimos meses, y que ha sido presentado al Poder Ejecutivo. El informe es el resultado de un estudio que se ha hecho en los últimos meses, y que ha sido presentado al Poder Ejecutivo. El informe es el resultado de un estudio que se ha hecho en los últimos meses, y que ha sido presentado al Poder Ejecutivo.

### VISTO Y OÍDO

CHAVARRIA FUE EL AUTOR DEL DECRETO QUE ORDENA LA FORMACIÓN DE OCHOAVAS EN TODAS LAS ESQUINAS DE BUENOS AIRES.

### Las Ochavas

ANTONIO ORTIZ, DE 85 AÑOS, CAECEDU DE VILLADIEGO, ES EL OCHOANO DE LOS PENITENTES BARRIOLOS, TIENE 70 AÑOS DE OFICIO, DUARTE LOS CUERPOS BARRIO A PIE PAS DE UN MILLON DE KILOMETROS.

### Es Inminente la Renuncia del

Intendente

### Es Inminente la Renuncia del

Intendente

El destino en la mano

AGA KAHN

Los escoceses empujaban hasta hace poco su palacio de Chavarría de las manos a través de un alfilerado practicado en una piedra superficial, se abre en el museo de la ciudad de Chavarría.

Los peces del lago Baticallao (Baticallao) entran en un lago de agua dulce que son usados para la pesca de los pescadores de la zona.

El edificio de Ammán, en la Transjordania, se ha convertido en un lujoso palacio, pero el no lo ha perdido aún, valiendo en su tienda de Beduino.

### La Tierra de los Argentinos

Por Raúl G. Tuñón

La tierra de los argentinos es una tierra de grandes posibilidades. Es una tierra que ha sido descubierta por los argentinos, y que ha sido descubierta por los argentinos. Es una tierra que ha sido descubierta por los argentinos, y que ha sido descubierta por los argentinos. Es una tierra que ha sido descubierta por los argentinos, y que ha sido descubierta por los argentinos.





## Capítulo 3

### Vanguardia estética e industria cultural

## Presentación

El verdadero comienzo de mi carrera de escritor se sitúa en una serie de bosquejos titulada *Historia Universal de la Infamia*, pensados como colaboraciones para las columnas de *Crítica* [...]. Los artículos iban destinados al consumo popular a través de las páginas de *Crítica* y resultaban marcadamente pintorescos. Supongo ahora que el valor estético de aquellos bosquejos –además del placer sutil que me producía escribirlos– residía en el hecho de constituir ejercicios narrativos.

Jorge Luis Borges. *Autobiografía* (1999: 101)

Como puede leerse en el epígrafe, la producción escrituraria en el espacio de la *Revista Multicolor* involucró relaciones problemáticas entre una de las principales características del medio –su “consumo popular”–, las exigencias del público al que se dirigía –que parecían excusar a Borges del “pintoresquismo” de sus relatos–, la libertad que ese espacio brindaba para practicar “ejercicios narrativos”, y el modo en que algunos escritores que habían formado parte de la vanguardia estética, como Borges, restaban valor a los textos que habían producido en medios de la cultura masiva, a los que varios años después seguían considerando “bosquejos”. Después del cierre del periódico *Martín Fierro*, los poetas que habían publicado en sus páginas circularon por diversos espacios orientados a lectorados muy diferentes. Entre 1930 y 1931, algunos de ellos colaboraron en revistas literarias de corta duración, e incluso fundaron algunas de ellas, como fue el caso de *Argentina. Periódico de Arte y Crítica*, a cargo de Cayetano Córdova Iturburu (1930-1931) y *Azul. Revista de Ciencia y Letras* (1930-1931), co-dirigida en su segundo año de existencia por Pablo Rojas Paz. Otros, como Raúl González Tuñón, crearon revistas en las que se conjugaba la experimentación literaria con la vanguardia política. Y un grupo más reducido publicó también en la entonces incipiente *Sur*, de Victoria Ocampo, orientada a un público selecto (1931). Casi al mismo tiempo, muchos se incorporaron al suplemento de *Crítica*, diario que desde sus inicios se había identificado con “lo nuevo”, y pocos años antes había promocionado la

poética de los autores nucleados alrededor de la principal revista de vanguardia argentina,<sup>128</sup> a la vez que les había dado un lugar en su redacción.<sup>129</sup>

En este capítulo se analizará la producción de los escritores vinculados con la vanguardia estética en la *Revista Multicolor* atendiendo al modo en que este suplemento orientó a sus colaboradores literarios hacia la prosa, incluso a aquellos que poco tiempo antes habían practicado principalmente la poesía; y los efectos relevantes que tuvieron estas interacciones, tanto sobre los textos del suplemento —que comenzaron a entrecruzar y combinar la escritura de prensa con la experimentación— como sobre los que simultánea y posteriormente se produjeron fuera del contexto periodístico. La existencia de una circulación entre formas literarias y formas periodísticas en el suplemento de *Crítica* deja en evidencia no una relación unidireccional en la que los escritores de la vanguardia habrían cambiado aspectos del periódico, sino una relación de doble vía que incluye también la fuerte impronta de este medio en la producción escrita de los martinfierristas.

La participación de escritores como Jorge Luis Borges, Norah Lange, Ulyses Petit de Murat, Horacio Rega Molina y Eduardo Keller Sarmiento en este suplemento de literatura hace trastabillar el “discurso de la gran división” como presupuesto explicativo dominante de la cultura literaria (Huyssen, 2006). Al escribir en este espacio, los martinfierristas produjeron ficciones en las que se yuxtaponían de manera singular recursos que ya venían implementando (el trabajo con la visualidad, el criollismo de vanguardia, la metáfora como procedimiento) con otros propios del periodismo masivo.

Si la vanguardia tendía a volver visual a la poesía,<sup>130</sup> la escritura en la *Revista Multicolor* trasladó la visualidad a la prosa. La adaptación de los martinfierristas al ritmo de publicación mediática, periódica y colectiva de la prensa, así como a los

---

<sup>128</sup> Jorge Luis Borges, Norah Lange, Guillermo Juan Borges, Alejandro Schultz (Xul Solar), Pablo Rojas Paz, Ulyses Petit de Murat, los hermanos Julio César y Santiago Dabove, Horacio Rega Molina, Ricardo Setaro, Raúl González Tuñón, Carlos de la Púa son algunos de los escritores nucleados en *Martín Fierro* que luego colaboraron en la *Revista Multicolor de los Sábados*.

<sup>129</sup> Como señala Jorge Rivera: “La iniciativa de Botana brindó una dimensión espectacular (*Crítica* tenía por entonces tirajes realmente elevados) al impulso que los muchachos de Florida destinaban a los 20 o 30 mil lectores de *Martín Fierro*” (1998: 82).

<sup>130</sup> Sobre las primeras producciones de la vanguardia latinoamericana de Vicente Huidobro dice Verani: “La poesía se hace visual: la tipografía reemplaza la sintaxis como forma de establecer relaciones entre palabras. Las mayúsculas, la ausencia de puntuación, los márgenes desplazados, los múltiples patrones sobre la página y los espacios en blanco se utilizan para conseguir un efecto visual” (2006: 144). Esta idea se puede trasladar también a algunas manifestaciones de la poesía vanguardista argentina.

aspectos materiales que otorgaban nuevos significados a los textos –los titulares sensacionales, las imágenes, la distribución a lo largo y ancho de la página– reorientaron su escritura hacia una prosa rápida que se expandía en distintas dimensiones.

El género poético se volvía serio y envejecía, perdiendo su lugar como escritura predilecta de la novedad, en la medida en que la prosa breve comenzaba a ganar terreno entre quienes pocos años antes habían colaborado en publicaciones periódicas como *Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro*.<sup>131</sup> Mientras la escritura en verso comenzaba a decaer, algunas publicaciones periódicas aspiraron a reorientar su sentido, a partir de proyectos muy diferentes imaginados por directores antaño colaboradores del periódico *Martín Fierro*: *Contra*, bajo la dirección de Raúl González Tuñón, propuso actualizar la escritura en verso orientándola hacia la revolución; *Poesía*, dirigida por Pedro Juan Vignale, planteó la conservación de una herencia poética y la ampliación de los horizontes editoriales del género al espacio internacional. El primero fue considerado un “martinfierrismo de izquierda” (Sarlo, 2003; Saítta, 2005), el segundo fue un intento por convertir al género en un objeto de museo y exposición. A esta actitud museificadora se contrapuso el carácter desmuseificador del arte del suplemento, presente en algunas orientaciones artísticas de la izquierda como el “sacar el arte a la calle” de Siqueiros, en el vitalismo de la vanguardia estética y en la *Revista Multicolor de los Sábados* en general.

En publicaciones como *Poesía*, el género poético pasaba a ser conservador, la innovación literaria ya no se encontraba en las pequeñas revistas ni en el género poético sino en la prensa masiva y el relato. Precisamente los cuentos que varios escritores conocidos hasta ese entonces por su producción en verso –como Jorge Luis Borges, Norah Lange, R. González Tuñón y el joven Juan L. Ortiz– empezaron a producir para el suplemento de *Crítica*, dejan en evidencia que la narrativa empezaba a imponerse en los ex–martinfierristas que escribían para la prensa. De ese espacio tomaron nuevos materiales y recursos para su literatura.

---

<sup>131</sup> Sin entrar en casos particulares de poéticas de autores, es posible decir que en los años treinta continuaron publicándose algunos poemarios muy relevantes como *Espantapájaros*, de Oliverio Girondo (1932), o *Todos Bailan*, de Raúl González Tuñón (1934) pero que en su momento no tuvieron la repercusión crítica que habían tenido en los años anteriores. Cfr. Muschietti (1988: 142) y Rogers (2015).

En el primer apartado de este capítulo se analizará el declive y los distintos espacios de “museificación” de la poesía en los primeros años de la década de 1930; en el segundo, las decisiones editoriales, autoriales y críticas que se conjugaron en el suplemento para la negar el género poético y promover la prosa breve; en el último, se tomará un caso para estudiar las interrelaciones entre prensa y literatura, más particularmente en la conjugación de distintas modalidades, provenientes de la vanguardia estética y de la industria cultural, que generaron nuevos modos de escritura. La conversión de un primer bosquejo de Borges publicado en *Martín Fierro* como “Leyenda policial” en el cuento “Hombres de las orillas” en la *Revista Multicolor* permite identificar maneras específicas de procesar la yuxtaposición de formatos que tuvieron cita en el diario y en el suplemento, así como el surgimiento de modalidades renovadoras de escritura que tendrían desarrollo en los años subsiguientes.

## 1. Cuando la poesía se vuelve una cosa seria

Libros de poesía, muchos libros de poesía todos los años en Buenos Aires. Dan ganas de gritar ¡a otra cosa!

Raúl González Tuñón “Parece Mentira” (1932: 20)

Se ha discurrido mucho, y más en los últimos años, acerca de poesía: de su naturaleza, de su formalismo.

Pedro J. Vignale – “Nota preliminar” (1933: 3)

La poesía es una cosa seria y una cosa muy seria la vocación poética.

Raúl González Tuñón “El arenque ahumado” (1934: 2).

Los primeros años de la década de 1930 representaron para la literatura argentina una superación del binomio Florida–Boedo y una apertura de la mirada sobre géneros, temas y modos de intervención. El debate entre el arte puro y el arte comprometido en el contexto de los nuevos acontecimientos políticos e intelectuales que se desarrollaban tanto en el escenario local como en el ámbito internacional, incitaba a diversas publicaciones periódicas ligadas al pensamiento de izquierda a poner de manifiesto las tensiones y discusiones estético-ideológicas que hacían inviable el modelo periodístico apolítico propuesto años antes por el periódico *Martín Fierro* (Saítta, 2001).

Pasados diez años del surgimiento de la vanguardia, notas como las de Raúl González Tuñón y Pedro Juan Vignale expuestas en los epígrafes de este apartado sugieren que el principal género de experimentación literaria a comienzos del siglo XX se encontraba exhausto tal como se venía practicando hasta el momento<sup>132</sup> y que, lejos del carácter festivo que había caracterizado a la literatura de los años veinte, ya se había convertido en algo serio y viejo. Por un lado, algunos escritores que habían colaborado en las páginas de *Martín Fierro*, como los hermanos Raúl y Enrique González, Tuñón, Cayetano Córdova Iturburu y Roberto Arlt, impulsaban desde sus propios textos literarios la transformación del orden social. Poemas como “Las brigadas de choque” de R. González Tuñón publicado en *Contra. La revista de los francotiradores* en agosto de

---

<sup>132</sup> Una de las primeras referencias de Raúl González Tuñón a esta cuestión se puede rastrear en 1927, cuando en *Crítica Magazine* anuncia: “Para desgracia de la poesía no pienso escribir más poesía (*Crítica Magazine*, 7 de marzo de 1927: 6)

1933, se alejaban de la algarabía martinfierrista para alentar el alzamiento y la revolución en Argentina, lo que trajo como consecuencia el secuestro de la revista y la detención de su autor.

Por otro lado, los escritores que participaban en la *Revista Multicolor* comenzaban a adoptar la escritura en prosa. Al mismo tiempo que dirigía este suplemento, Jorge Luis Borges abandonaba la escritura en verso y comenzaba a promover y a practicar el cuento, con lo cual empezaba a crear las condiciones de recepción de los relatos que en los años subsiguientes escribirían él, Bioy Casares, Silvina Ocampo y otros escritores cercanos al grupo *Sur* (Gramuglio 2013, 288).

El mismo año en el que surgieron la *Revista Multicolor de los Sábados* y *Contra. La revista de los francotiradores*, aparecía en la ciudad de Buenos Aires *Poesía. Revista internacional de poesía*, una publicación íntegramente dedicada a la difusión y al debate en torno al género poético. Dirigida por Pedro Juan Vignale, sus siete números se extendieron entre junio y noviembre de 1933 y contaron con la colaboración de poetas del ámbito local como Jorge Luis Borges, Baldomero Fernández Moreno, Norah Lange, Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón, Ulyses Petit de Murat, Córdoba Iturburu, Enrique Amorim, Alfonsina Storni, Carlos Mastronardi, Juan L. Ortiz, Eduardo Keller, E. González Lanuza, Gonzalez Carbalho y Lisardo Zía; y de escritores extranjeros como Federico García Lorca, Drummond de Andrade y Manuel Bandeira, T.S. Eliot (traducido por Borges) y Pablo Neruda (que no sólo participó de la revista como autor sino también como traductor de James Joyce).

A diferencia de otras publicaciones que circulaban en la época, *Poesía* no fue un órgano difusor de lo nuevo sino un espacio de museificación y exposición. La singularidad de esta publicación fue la de haber sido la única dedicada no a la promoción de los poetas martinfierristas como a su reivindicación retroactiva; no a la promoción de nuevas voces sino a la conservación y al estudio de un género que en otros espacios se encontraba menoscabado por la fuerza de la narrativa. La revista de Vignale fue el museo de un género en declive. En este apartado se analizan los rasgos materiales y discursivos que permiten pensarla como tal en contraste con las novedades narrativas propuestas por la *Revista Multicolor de los Sábados*.



## 1.1 *Poesía*: una revista antológica



Portadas de los cuatro números de *Poesía*

En cuanto a sus particularidades materiales, la estética de esta publicación es mucho más sobria que la de *Martín Fierro*. Lejos del formato tabloide de su predecesora, *Poesía* tenía un tamaño mediano (280 x 185 mm.) y cada ejemplar constaba de 48 páginas, lo que a primera vista le daba un aspecto similar a un libro. Desde su primer número publicó en su mayoría ejemplares dobles, particularidad que no afectó a la paginación, dado que el único número simple de la colección (el número 3) tiene la misma cantidad de páginas que el resto. Mientras que en el periódico dirigido por Evar Méndez, la promoción de los nuevos poetas se encontraba acompañada por notas sobre otras temáticas como el arte pictórico, la arquitectura, la música, y se particularizaba por presentar un importante contenido humorístico; la principal característica de *Poesía* fue la publicación exclusiva de textos que respondían al género que le daba nombre, artículos que presentaban a poetas extranjeros y notas en las que se reflexionaba en torno a la escritura en verso.

Los anuncios publicitarios, que promocionaron a casas editoriales como Tor, Espasa-Calpe, Sociedad del libro Rioplatense, Anaconda, El Ateneo, Gleizer, se presentaban en las contratapas, con lo cual podían leerse todos los textos de la revista de corrido sin ninguna interrupción. Algo similar ocurría con las imágenes que ilustraban la portada y los artículos: xilografías de estampas decorativas y de retratos aparecieron o bien al final de cada escrito o bien en página aparte, como si se pretendiera evitar toda interrupción y dar la sensación de continuidad en la lectura.

Las ilustraciones fueron realizadas por especialistas del grabado. El primer ejemplar bimensual se ilustró con xilografías originales<sup>133</sup> de Pompeyo Audivert, el número tres por Víctor Delhez, el número 4-5 por Planas Casas y el 6-7 por Luis Rebuffo, figuras destacadas del grabado argentino que durante las primeras décadas del siglo tuvieron una participación muy activa en publicaciones periódicas de diversas orientaciones. Esta técnica gozaba, en el momento de la publicación de *Poesía*, de un uso ampliamente extendido en el ámbito de la ilustración literaria, e instalaba al discurso visual en el universo de la cultura letrada (Dolinko, 2016). Además de las pequeñas estampas que acompañaron la portada y los textos interiores, cada número presentó al menos dos retratos de poetas de tamaño mayor.

En la selección de los autores retratados se observa la intención de priorizar a los extranjeros por sobre los colaboradores argentinos que pocos años antes habían conformado la “nueva sensibilidad”. Se publicaron retratos de los poetas Pierre Reverdy, T.S. Eliot, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Klabund. Este aspecto, entre otros, deja ver que el trabajo de conservación no se limitó al campo literario nacional sino que expandió sus límites y presentó a escritores del ámbito internacional, algunos de ellos bien conocidos por el lectorado argentino. Las ilustraciones más importantes y de mayor tamaño de la revista, no se vinculaban semánticamente con el texto que acompañaban sino que tenían como función presentar visualmente a un poeta. Además, los poemas de los autores extranjeros se encontraron acompañados por una presentación crítica de su obra, lo que no ocurrió con los poetas argentinos.

---

<sup>133</sup> En cuanto a la originalidad, Silvia Dolinko señala: “Se puede sostener que la conjunción de los términos grabado y original establece a priori una definición contradictoria u oximorónica, ya que lo que se considera el ‘grabado’ es la imagen impresa, desligada de su matriz- base y multiplicada en una edición o sucesión de pruebas [...]. Desde un sentido concreto, el término [grabado original] refiere a la obra gráfica cuya concepción y realización pertenecen al mismo artista: es decir que las impresiones están realizadas y muchas veces editadas por el grabador” (2009: 167).



Grabados con retratos de Pierre Reverdy, T.S. Eliot, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Klabund en *Poesía*.

Todas estas particularidades materiales le dieron a la revista un carácter coleccionable que la acercaba más a las antologías poéticas que a *Martín Fierro*. Algunas de estas características encontraron un importante antecedente en el volumen antológico coordinado por el mismo Pedro J. Vignale junto con César Tiempo en 1927 y que recibió el nombre de *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Vignale, –que en los años veinte había participado tanto en revistas orientadas a la vanguardia política (tales como *Los Pensadores* y *La Campana de Palo*) como en publicaciones de la vanguardia estética (*Martín Fierro*), y en órganos de la prensa masiva (como el diario *El Mundo*)– en 1927 publicó junto con Tiempo este volumen antológico que reunía una diversidad de voces de la llamada “nueva sensibilidad”. El proyecto tuvo amplias repercusiones tanto en la prensa masiva como en revistas de distintas orientaciones que reprodujeron algunos de los textos en sus páginas. En efecto, un mes antes de la aparición de este libro, en el número 38 de *Martín Fierro* (26 de febrero de 1927), Evar Mendez, su director, publicó la nota que luego aparecería en la

sección de “Discusión” de la antología. Este artículo, titulado “Rol de ‘Martín Fierro’ en la renovación poética actual”, identificaba a esta publicación como un espacio privilegiado de experimentación literaria:

MARTÍN FIERRO aparece casi exclusivamente como un periódico de poetas, y en sus páginas se registra el más fiel reflejo de nuestra juventud durante los últimos años en lo que tiene de más viviente y más moderno y más vinculado con la poesía y precisamente la nueva poesía. (1927: 2).

En el número siguiente se publicó una selección de las autobiografías y poemas incluidos en el volumen de Vignale y Tiempo.<sup>134</sup> El anuncio de la *Exposición* llegó a aparecer también en *La Campana de Palo*, revista de orientación anarquista donde se destacó el doble interés, “antológico y curioso”, de este volumen que, se decía: “pondrá en evidencia el estado caótico de nuestra época, pródiga en teorías y escuelas, y del cual han de salvarse, como siempre ha ocurrido, los nombres de aquellos que, por sobre teorías y escuelas, hayan realizado poesía” (1926:4).<sup>135</sup>

A diferencia de lo que luego sería la dirección unipersonal de *Poesía*, este libro se había concebido como un trabajo colectivo (dos directores, múltiples voces exponiendo sus perspectivas sobre el estado del género) que tenía el afán de mostrar lo que se concebía como novedades de la juventud poética.<sup>136</sup> La antología de Vignale y Tiempo ganó prestigio entre sus contemporáneos, como un espacio que representaba la más moderna poesía de la década de 1920. El diseño y el contenido hicieron de la *Exposición de la actual poesía argentina* la antología vanguardista por antonomasia (Salazar Anglada, 2009: 269).

---

<sup>134</sup> Se seleccionaron las autobiografías de Borges, Norah Lange, Leopoldo Marechal, Oliverio Girondo, Galtier, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari, Francisco Luis Bernández, Ricardo E. Molinari, Eduardo Keller Sarmiento, Antonio Vallejo, Guillermo Juan; y los poemas de Andrés L. Caro, Raúl González Tuñón, Aristóbulo Echegaray, Antonio Gullo, Ricardo E. Molinari, Guillermo Juan Borges y Sixto Pondal Ríos.

<sup>135</sup> Como hizo *Martín Fierro*, esta publicación le dedicó una página a algunos de los poemas de la *Exposición*, escritos por Luis L. Franco, José Pedroni, Amado Villar, Jorge Luis Borges, Gustavo Riccio, Aristóbulo Echegaray, Andrés L. Caro, Alvaro Yunque, Juan Guijarro, José Tallón, Francisco Luis Bernández, Antonio A. Gil y Pendro Juan Vignale.

<sup>136</sup> Como señala Graciela Montaldo, la tarea de Vignale y Tiempo en esta antología no fue la de señalar caminos sino la de hacer un diagnóstico de la producción poética nacional “en la que no ven muy claramente definidas las líneas estéticas e ideológicas”.(2006: 41)

En la *Exposición...* cada autor había sido representado visualmente por un ilustrador diferente. En este sentido, puede pensarse que *Poesía* copiaba el modelo que consistía en mostrar a cada escritor no sólo a través de sus textos sino también visualmente. Si todos los poetas de la “nueva sensibilidad” ya habían sido presentados mediante una autobiografía acompañada por una ilustración –algunas veces caricaturesca, otras más realista–, la “novedad” de *Poesía* fue la inclusión de autores extranjeros en la selección poética.



Reseñas bio-bibliográfica ilustradas de Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón, Enrique Amorim, Pedro Juan Vignale y Nicolás Olivari en la *Exposición...* (1927)

La cantidad de casi cincuenta páginas por ejemplar, su estética sobria, la presencia de unos pocos retratos que no impedían el desarrollo de la lectura y de un aparato crítico sólo para presentar a poetas extranjeros; todo esto, junto con el mismo título de la revista, *Poesía. Revista internacional de poesía*, deja ver una voluntad de conservación al mismo tiempo que de expansión de los horizontes del género poético al ámbito internacional.

El carácter antologador de *Poesía* contrastaba con el desinterés de las editoriales contemporáneas por publicar una antología de ese género. Si en 1927 Minerva había

editado la *Exposición...* de Vignale y Tiempo, en 1933 ninguna de las casas editoras que promocionaban sus catálogos en las páginas de la revista parecía estar interesada en editar libros como ese. Recién en el año 1937 volvieron a publicarse antologías como la *Vidriera de la última poesía argentina*, de Andrés del Pozo y el *Índice de la poesía argentina contemporánea* de González Carbalho –editada en Chile (Salazar Anglada, 2009).

El trabajo que Vignale realizó en 1933 contrastaba con la producción y la reedición de textos en prosa de la *Revista Multicolor de los Sábados*, proyecto más extenso en el tiempo donde se implementaron estrategias afines a la construcción de antologías tales como el predominio de un género literario –el cuento– por sobre otros, la selección e integración de textos nacionales junto con traducciones, la asignación de paratextos tales como el cambio de títulos. Al igual que la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, el suplemento de *Crítica* tuvo dos directores que se encargaron de buscar y compilar los textos, aspecto innovador en lo que respectaba a la coordinación de un suplemento literario y que Borges retomaría en experiencias antológicas posteriores, como la *Antología de la literatura fantástica* (1940), proyecto que coordinó junto con Silvia Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Como el ejemplar de Vignale y Tiempo, en el suplemento de *Crítica* los textos se encontraban acompañados por imágenes, aunque la novedad no consistía en la inclusión de retratos dibujados de los autores sino de dibujos que dialogaran con el texto, tal como se ha analizado en los capítulos anteriores.

## 1.2 Museo y exposición

En cuanto a los rasgos que permiten pensar en esta publicación como el museo de un género en declive, el primer número se abría con un editorial en el que Pedro J. Vignale desarrollaba los fundamentos de su trabajo antologador en relación con la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. La edición de ésta última había buscado ofrecer al público lector un panorama de la escritura en verso contemporánea – dispersa en distintas publicaciones periódicas–,<sup>137</sup> una vidriera actualizada para mostrar

---

<sup>137</sup> Precisamente, en el capítulo final del libro, se brindaba un apartado titulado “Revistas que registran los nombres de la presente exposición”, donde se puede observar todo el espectro ampliado de circulación de la poesía durante los años veinte: las principales revistas de la vanguardia estética (*Prisma*, *Proa*, *Inicial*,

a los jóvenes escritores de los años veinte. El objetivo de la revista *Poesía*, en cambio, era más bien conservar el material poético, principalmente el de los martinfierristas, ponerlo en valor junto con la producción de poetas consagrados como Rubén Darío, James Joyce, T.S Eliot, reflexionar en torno al género, a la vez que hacerlo circular – exponerlo–no sólo en el ámbito nacional sino en el internacional. Así se planteaba esta tarea de conservación y difusión en su “Nota preliminar”:

La ‘Exposición’ que realizamos en 1927 quiso demostrar lo transitorio, lo decorativo de la poesía hasta entonces realizada por los otros y por nosotros; esta revista quiere recoger lo *permanente*. Aquel fue un esfuerzo negativo necesario; éste desea ser una afirmación. Entonces nos interesaba nuestra *generación* en particular; hoy nos interesa la poesía y el poema que quiere realizarla. Allá recogíamos un *episodio lugareño*; aquí nos atrevemos a dejar los límites del pago, para escuchar todas las voces forasteras. (Vignale, 1933: 6, cursiva mía)

La cita deja ver una reflexión en torno a un pasado martinfierrista y un presente de balance en el que se asevera la necesidad de ir más allá de Florida y Boedo, pero también más allá de la promoción de los poetas locales. Esa expansión puede pensarse, por un lado, como una respuesta al volumen antológico *La novísima poesía argentina*, de Arturo Cambours Ocampo, que se publicó en septiembre de 1931 y se presentaba discursivamente como una contracara “universitaria y renovadora” de la *Exposición*. Por otro lado, desde el punto de vista editorial, la idea de ir más allá de lo local puede pensarse como parte de un proyecto orientado a expandir los horizontes de publicación de poesía hacia el mercado internacional del libro.

Con respecto a lo primero, la antología de Cambours Ocampo reunió a un conjunto de poetas que se autoproclamaba como la “generación del treinta”. Esta agrupación de escritores (auto-denominados “novísimos”) se pensaba como sucesora parricida de los “nuevos” –de la “nueva sensibilidad” martinfierrista–, y tenía como órgano de difusión a la revista mensual *Letras. Arte y ciencia* (primera época), cuyos 14 números de 64 páginas salieron entre 1930 y 1933 con una periodicidad discontinua y un formato

---

*Valoraciones, Martín Fierro*) y de la vanguardia política (*Extrema Izquierda, Claridad, Los Pensadores, La Campana de Palo*), y revistas más homogeneizantes como *Nosotros*.

cambiante<sup>138</sup> bajo la dirección de Cambours Ocampo. Entre sus colaboradores se encontraban Sigfrido Radaelli, Carlos Alberto Arroyo, Arturo Cerretani, Augusto Scarpitti, Edmundo Luján Benítez, Félix Pelayo, Max Daireaux, Antonio Miguel Podestá, José Luis Lanuza y Carlos Barry. Después del cierre, la revista tuvo una segunda época en la que publicó un único número en septiembre de 1933, bajo la dirección de Cambours Ocampo y Arturo Cerretani.

Muchos de los colaboradores de esta revista fueron incluidos en la antología *La novísima poesía argentina*, a cargo de Cambours Ocampo y publicada por el sello editorial Letras, nacido de la revista homónima. En la “Aclaración” que antecedió al conjunto de poemas, el antologador enterraba simbólicamente a los escritores de la *Exposición*: “Se dirá que ciertos Panoramas o Exposiciones no llevan el sello de austeridad funeraria, y que sí están contruidos con material nuevo. Es bueno recordar entonces, que no sólo son muertos los que están en el cementerio” (1931:5). En el texto que le sigue, “Ideas sobre la novísima generación argentina”, a cargo de Sigfrido Radaelli, se identificaban tres generaciones, la “vieja”, conformada por Lugones y los modernistas; la “nueva”, a los que se consideraba un conjunto de arribistas, agresivos, arbitrarios, y los “novísimos” que componían la antología.<sup>139</sup>

En otro de los textos que abría el volumen, titulado “La necesidad de una novísima generación literaria”, Arturo Cerretani especificaba que el objetivo de la “generación del ’30” era arremeter contra los escritores de Florida y Boedo. Como en la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, la finalidad de la antología de Cambours Ocampo era ofrecer un panorama de la escritura en verso contemporánea. Tal como señala Salazar Anglada: “el autor de *La novísima poesía argentina* sitúa la antología en un primer plano de renovación al mostrar una obra en proceso, abierta, y por lo tanto inacabada” (2009:341). La propuesta no quedó más que en lo discursivo, entre los cuarenta y cuatro escritores incluidos en el ecléctico índice de la antología de Cambours Ocampo, varios participaban en los años treinta de los mismos espacios que los martinfierristas y escritores como José Portogalo, que publicó su libro *Los poetas* (1933) en la editorial Claridad; o Demetrio Zadán que participó en *Contra*; y el

---

<sup>138</sup> El tamaño de 420 x 290 mm del primer número se fue reduciendo en las sucesivas ediciones hasta llegar al de 255 x 185 mm (Pereyra, 1996: 250)

<sup>139</sup> Con respecto a la noción de “generación”, Salazar Anglada analiza su uso en los textos de Cambours Ocampo sobre los “novísimos”(2009).



santiagueño Carlos Abregú Virreira, quien además de formar parte del grupo La Brasa en Santiago del Estero integró el equipo de redacción del diario *Crítica*.

Al mismo tiempo que se entablaba esta disputa entre “nuevos” y “novísimos”, entre las antologías y revistas de Cambours Ocampo y Vignale, el diario *Crítica*, absorbía a estas dos generaciones como colaboradores de la *Revista Multicolor de los Sábados*. En el espacio de la prensa masiva, los autores reivindicados por *Poesía* compartían página con aquellos que integraron la antología representativa de la “generación del 30”, como Carlos Abregú Virreira –que publicó los tres relatos “El domador” (nº 27), “En el país de la mentira” (nº 13) y “La millonaria” (nº 29) y la nota “El lenguaje de las danzas criollas” (nº 29)–, Víctor Luis Molinari –que escribió el cuento “Una sinfonía tonta” (nº 50)–, Demetrio Zadán –de quien se publicaron cinco textos narrativos: “Fin de guerra” (nº 11), “Camino de Buenos Aires” (nº 18), “Fracaso de la imaginación” (nº 24), “Crítica Sexta” (nº 39) y “La mató y se suicidó” (nº 45)– y Enrique Mallea Abarca, que escribió seis textos ficcionales –“El secretario mental” (nº 6), “El negro del saxofón” (nº 19), “Junto a un medio litro” (nº 30), “La irreconocible imagen de ella” (nº 39), “Ya estaba muerto” (nº 51) y “Sirenas” (nº 60) . Éstos y los hasta entonces poetas Raúl González Tuñón, Norah Lange, Juan L. Ortiz, Ulyses Petit de Murat, Ildefonso Pereda Valdés, incursionaron en la prosa breve.

Por su parte, la campaña de Vignale a favor del verso se extendió a su columna en *El Mundo*, donde señalaba: “Los poetas no ceden terreno a los prosistas. Suman libros a la bibliografía y, de vez en vez, alcanzan a dar la nota original, penetrante, que nos consuele de tanta hojarasca intrascendente” (1933:6). No obstante, la respuesta que el editorial del número 1 de *Poesía* daba a la propuesta de los “novísimos” deja entrever que ya no era posible pensar en un volumen que promoviera una nueva lírica contemporánea; a lo sumo se podía reivindicar a los poetas de la década previa, junto con la expansión de los horizontes editoriales de lo local a lo internacional y viceversa, mediante la importación de literatura traducida por los principales representantes del género en nuestro país. En efecto, Borges, Norah Lange y el mismo Vignale estaban a cargo de las versiones en español de poemas extranjeros para esta revista. Este trabajo de importación de poesía no era más innovador que lo que esos escritores experimentaban, al mismo tiempo, en otros espacios con la narrativa. Ese mismo año Norah Lange publicó el cuento “Vacilante juego mortal” (nº 35, 7 de abril de 1934) en

la *Revista Multicolor* y una novela - *45 días y 30 marineros*- en la editorial Tor (1933); mientras Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat escribían y traducían textos narrativos para el suplemento de *Crítica*.

Un aspecto a destacar en relación con esto es el interés de *Poesía* en lograr una proyección editorial. En el número 6-7, el último de la revista, se expuso el listado de nombres de los autores que habían sido publicados en cada uno de los ejemplares anteriores, como si se tratara del índice de contenidos de una antología, y se anunciaba un futuro programa de importación y exportación de cuadernos de poesía en el mercado editorial internacional.<sup>140</sup>

Para el año entrante “Poesía” desarrollará ampliamente su programa editorial. Poco a poco se organizan las agencias de información en el exterior: América, Europa, Asia [...] Una serie de cuadernos argentinos presentará lo mejor de cada poeta contemporáneo. Otra serie de cuadernos extranjeros revelará al público de nuestro país poetas de otras lenguas vertidos por escritores de aquí [...]. Una tercer serie crítica resumirá los mejores trabajos que sobre poesía, crítica o historia poética se publiquen en nuestro país y en el extranjero (*Poesía*, n° 6/7, contraportada).

Similares palabras habían aparecido en el anuncio de la salida de *Poesía* realizado por Vignale en la columna literaria del diario *El Mundo*, “Autores y libros” (14 de agosto de 1933), donde señalaba que en esta publicación colaborarían:

“sin distinción de edad” todos los poetas argentinos. Ya fueron designados los corresponsales en el interior y países limítrofes, y ahora se están ultimando los trabajos para dotar a la revista de un aparato informativo perfecto acerca del

---

<sup>140</sup> El interés por expandir el horizonte editorial hacia el mercado internacional se manifiesta desde la Primera Exposición del Libro Argentino, llevada a cabo en 1928. En este sentido Margarita Pierini observa: “De la actividad de libreros y editores da cuenta –y no es casual– la Primera Exposición del Libro Argentino, realizada en septiembre de 1928 bajo los auspicios del gobierno nacional –que todavía preside Marcelo T. de Alvear– y con la dirección de una figura connotada como Enrique Larreta. El núm. 2 de *La Literatura Argentina* va estar dedicado en gran parte a reseñar esa exposición, que es a la vez una muestra del estado de madurez alcanzado por editores y escritores y una confirmación de la importancia – y la necesidad– de difundir ese desarrollo” (2012, 358).

movimiento y la actividad poética de todo el mundo. (1933: 6, comillas en el original).

En el mismo número 6-7 de la revista se apostaba, además, a debatir sobre la poesía nacional, ofreciendo un suplemento polémico en el que veinticinco poetas daban su punto de vista sobre la obra de Enrique Larreta. Pese a su ambicioso programa, el proyecto editorial de *Poesía* no llegó a concretarse y la revista dejó de publicarse, según palabras de su propio director, por falta de recursos económicos.

El conservadurismo de esta publicación queda evidenciado en la inclinación hacia el artepurismo, y una apoliticidad similar a la que había buscado sostener *Martín Fierro* hasta el momento del cierre, en gran medida provocado por diferencias políticas entre sus integrantes ante la candidatura presidencial de Hipólito Yrigoyen en 1927. El carácter apolítico de *Poesía*, junto con la voluntad de abrirse hacia mercados extranjeros como un modo de paliar los problemas económicos que sufría el mercado editorial argentino<sup>141</sup> pudieron haber tenido implicancias en el fracaso de su programa en el contexto de una década signada por el fraude electoral, la persecución ideológica y la crisis económica. En la nota de presentación, firmada por Vignale, y publicada en las primeras páginas del número 1, se cuestionaba a los poetas que: “por querer humanizarse, como si fuera posible dejar de ser humanos, mezclaron ingredientes sociales a su poesía e hicieron política, olvidando que el arte –la poesía– contiene en sí una forma particular de política que lo trasciende” (Vignale, 1933:5). Ante esta perspectiva se proponía:

[...] desechemos filosofía, religión, política; desechemos filología y música; desechemos todo lo que no descubra, lo racional. Dejemos sólo, desnudo, el fenómeno absurdo de la magia, de la revelación intuitiva, el hallazgo: que por ahí daremos con la poesía” (1933:5).

---

<sup>141</sup> Ya desde 1929, en el número 20 de la revista *La Literatura Argentina* (1929), Pedro Juan Vignale remarca el angustioso problema económico de los escritores argentinos y posa la mirada en Brasil como un mercado a conquistar. Contemporáneamente con la edición de su revista, una circular que acompaña el número 64 de *La Literatura Argentina* (1933) da a conocer la reducción de las compras de revistas que hace la comisión protectora de bibliotecas populares y que llega a reducirse a un 50%, debido a las dificultades económicas.

En este texto, que funciona como un manifiesto o modelo de intervención pública de la revista, hay un “nosotros”, que parecería representar a un colectivo a favor de una especie de depuración de la poesía de todo contenido mundano. Ese plural se contradecía, sin embargo, con la poesía de Raúl González Tuñón cuyos versos titulados “Cosas que ocurrieron el día 17 de octubre”, de marcado contenido político<sup>142</sup> aparecieron en *Poesía*; o la nota de Ulyses Petit de Murat publicada en el número 1-2, “II. Discusiones estériles” (junio de 1933), en la que se abordaba la discusión entre “arte puro” y “arte al servicio de la propaganda”, un mes antes de la publicación de la encuesta de *Contra* sobre la misma temática. La perspectiva de la revista se encuentra en sintonía con lo expuesto por Vignale en su respuesta desde la columna de *El Mundo* al artículo “Contra *Contra*” que Carlos Moog había publicado en la revista que dirigía Raúl González Tuñón, en la que director de *Poesía* señalaba la necesidad de hacer la revolución estética dentro de los límites del arte mientras que la revolución social se debía hacer mediante la acción militante –“con bombas”– y no con literatura.<sup>143</sup> En la misma sintonía, notas como “El porvenir de la poesía”, que Horacio Rega Molina publicaba en la columna literaria de *El Mundo*, cuestionaban el cambio de rumbo de la experimentación poética tuñoneana, como si una parte de los martinfierristas mostrara la otra cara de la relación entre arte puro y arte comprometido: “La poesía social y la filosófica requieren auditorios y de ahí emana su fracaso. El verdadero poeta es un expositor de sensaciones puramente personales” (Rega Molina, 1933: 6).

*Poesía* no respondía a la idea de publicación periódica como espacio promotor de lo nuevo sino más bien como archivo donde se conservaba y museificaba. Pedro Juan Vignale no volvió a sacar una revista de este estilo. De hecho, al poco tiempo del cierre, creó junto con Lizardo Zía la *Gaceta de Buenos Aires. Artes, letras, ciencia y crítica*, de

---

<sup>142</sup> Además, como otros poemas de González Tuñón en esta etapa, retoma temáticas y formatos propios de la prensa, con los que experimenta. Así, por ejemplo, la siguiente estrofa retoma la estructura nominativa de los titulares y noticias reproducidas en *Crítica*, algunas incluso cubiertas por él mismo como periodista, como la nombrada en el último verso:

“[...]El Intendente visitó esta tarde los barrios obreros húmedos y rencorosos.

A los 20 años sólo creíamos en el arte, sin la vida, sin la revolución.

Volveremos a las usinas, al olor de la multitud, a los descarrilamientos.

A las 5.7 estalló una bomba frente al Banco de Boston.

A las 5.17 el tranvía cayó al Riachuelo” (1933: 40-41)

<sup>143</sup> Pedro J. Vignale mantuvo esta postura también en *Poesía*, tal como se citó anteriormente: “seguiremos sosteniendo que toda revolución estética deberá hacerse dentro de los límites de la estética y que toda revolución social se hace con bombas. Y nada de literatura. [...]. El artículo de Moog, en *CONTRA*, nos representa fielmente” (1933b:6).

muy corta duración (sus nueve números aparecieron entre julio y noviembre de 1934) que ofrecía quincenalmente seis páginas de formato tabloide en las que la literatura compartía espacio con distintas áreas del conocimiento, convocando “a todos los hombres de pensamiento” y “a todas las opiniones”.<sup>144</sup>

Con el afán de rescatar un género en declive, *Poesía* resignificó también el trabajo antologador. Si, de acuerdo con Graciela Montaldo (2006), las antologías de comienzos del siglo XX recopilaron la producción escrita en el territorio argentino, la revista de Vignale amplió el espectro e intentó poner en diálogo lo que se escribía en Buenos Aires con la literatura extranjera. La tarea de museificación de la poesía martinfierrista se cierra muchos años más tarde con la *Antología Poética Argentina* que Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares publicaron en Sudamericana en 1941. Un año antes de ésta, la *Antología de la Literatura Fantástica* (1940), compilada por el mismo trío, establecería un diálogo entre la producción nacional y la extranjera.

---

<sup>144</sup> Así lo anuncia en su primer número y lo refuerza en la novena entrega, donde se señala que “GACETA DE BUENOS AIRES es una tribuna, que no se debe al servicio de determinadas ideas ni se filia en tales o cuales banderías. GACETA DE BUENOS AIRES es una tribuna abierta, libre, para que todos los escritores ocupen un lugar en sus gradas y para que tenga así una representación pública el movimiento intelectual del país” (1934: 2).

## 2. Negar la poesía y afirmar la prosa breve en tres pasos: edición, escritura y crítica

Sí *Poesía* museificaba el género, la *Revista Multicolor de los Sábados* lo incluía en su “Museo de la Confusión”, para defenestrar a uno de sus exponentes más reconocidos del momento. En junio de 1934 (n° 43) Guillermo Juan Borges, bajo el seudónimo de Animula Vagula reprodujo en esta sección, “a pedido de los lectores”, un poema de Pablo Neruda difundido previamente en el suplemento de *La Nación*. Con esta operación se burlaba de ambos, del diario de Mitre, al que definía como “papelacio dominguero”, y de la composición del poeta chileno, a la que ridiculizaba presentándola como una desviación del Sistema Ollendorf, método de aprendizaje de lenguas extranjeras que imita el modo en que los niños adquieren la lengua materna.<sup>145</sup> Como ésta, otras notas se mofaron del género.

Junto con el predominio de los relatos breves, la *Revista Multicolor* se ocupó de negar el género poético, con el que sin embargo estaban muy vinculados los mismos agentes que participaban en sus páginas y que pocos años atrás lo habían practicado activamente en *Martín Fierro*. El rechazo se relacionaba en primer lugar con la decisión editorial de publicar predominantemente textos en prosa breve, medida proveniente de Borges y Petit de Murat con el aval de Natalio Botana. En segundo lugar, respondía a una decisión de los autores –tanto los poetas martinfierristas como los de la autoproclamada “generación del treinta”– de dejar de lado los versos y escribir en prosa. La negación de la poesía se hacía presente en las reseñas –también a cargo de los directores del suplemento– que en la esporádica sección de “Bibliografía” juzgaban negativamente los libros de poemas.

Así como desde su mismo manifiesto las vanguardias artísticas implementaron el rechazo para su propia afirmación, la negación de la poesía se encontraba ahora estrechamente ligada a la preferencia de la prosa como género renovador que permitía dejar atrás las formas previas y ya exhaustas de experimentación literaria. En estas decisiones se involucró asimismo una relación entre escritura (poéticas) y puesta en página (diagramación) en la que se daba primacía a la visualidad de la prosa.

---

<sup>145</sup> Neruda, colaborador de *Poesía* como autor y traductor, no formó parte del suplemento que dirigieron Borges y Petit de Murat.

En lo que respecta a las decisiones editoriales que Borges y Petit de Murat tomaron en tanto directores del suplemento, una primera parte de este apartado se detendrá en el paso de la publicación de poesía en el *Magazine Multicolor* (1931-1932) al predominio de la prosa en la *Revista Multicolor*. Luego, con respecto a las decisiones de los autores, se analizará el modo en que las trayectorias individuales de dos escritores martinfierristas, Jorge Luis Borges y Raúl González Tuñón, abandonaban la poesía de manera simultánea con su entrada en un proyecto que demandaba textos en prosa en el marco de un medio masivo de comunicación. Este cambio se evidencia sobre todo – aunque no exclusivamente– en las secciones del suplemento “El otro lado de la estrella” (1934) e “Historia Universal de la Infamia”. Finalmente, se pondrá el foco en el discurso crítico, específicamente en las reseñas negativas sobre libros del género poético.

## 2.1 Poesía encajonada

La participación de escritores del periódico *Martín Fierro* en *Crítica* data de, por lo menos, ocho años antes de la salida del suplemento multicolor. Ya desde 1925 algunos de los escritores martinfierristas fueron incorporados al diario como redactores de artículos literarios o notas sobre los nuevos movimientos estéticos, y también ejerciendo funciones como periodistas profesionales.<sup>146</sup> Si la vanguardia se auto-representó mediante un borramiento de sus filiaciones con la cultura de masas, lo cierto es que fue este diario masivo el que permitió en gran medida a los martinfierristas alcanzar el reconocimiento público al que aspiraban.<sup>147</sup> La colaboración de estos autores se hizo visible no sólo en el cuerpo del diario sino también en los suplementos *Crítica Magazine* (1926 -1927) y –en menor medida– en el *Magazine Multicolor* (1931-1932), donde publicaron principalmente poemas y artículos sobre literatura. Fue, sin embargo, en la *Revista* donde se incrementó la nómina de autores martinfierristas y junto con ellos, la de artistas provenientes de otros movimientos estéticos, como aquellos vinculados con la vanguardia política y con la autoproclamada “generación del treinta”.

---

<sup>146</sup> Para un análisis pormenorizado de estos aspectos cfr. Saítta (2013).

<sup>147</sup> Como señala Francine Masiello, “La conciencia del escritor argentino moderno se ha configurado por la concurrencia de sus objetivos estéticos particulares y un cada vez mayor interés por el público. Pese al carácter elitista del arte de vanguardia, el escritor exige un reconocimiento público condicionado por su deseo de fama y autoridad” (1986: 51).

Si en el capítulo 1 se expusieron algunos aspectos vinculados con la creciente especificidad literaria que se fue conformando sucesivamente desde el primer *Magazine* hasta llegar a la *Revista Multicolor* –trayecto signado por la intromisión de recursos periodísticos en el discurso narrativo y la cesión del espacio del discurso crítico a la ficción–, este apartado analiza las decisiones tomadas por los directores con respecto a los textos literarios publicables en el suplemento de 1933. Junto con importantes directivas en torno a qué autores incorporar (Rivera, 1974; Louis, 1997) o qué tipo de literatura importar (policial y fantástica, principalmente), se impuso como consigna casi excluyente la de publicar textos breves en prosa. Como se ha afirmado anteriormente, esta decisión editorial puede considerarse como uno de los principios homogeneizadores de toda la revista que, junto con el dominio visual del dibujo, la distanciaron de los suplementos que la precedieron.

Si el *Magazine Multicolor* (1931-1932) se había caracterizado por la publicación de uno o dos poemas por ejemplar, tan sólo un año después el suplemento dirigido por Borges y Petit de Murat, de similares características físicas, daba fin a la salida semanal de poemas y reducía su presencia a una totalidad de cinco textos de ese género publicados entre 1933 y 1934. En los sesenta y un números que publicó la *Revista Multicolor* esto representaba un porcentaje excesivamente bajo, sobre todo teniendo en cuenta que sus directores eran poetas. Petit de Murat, de hecho, continuó escribiendo poesía en los años subsiguientes y en otros espacios por fuera del suplemento.<sup>148</sup>

A diferencia de lo que ocurría en el *Magazine Multicolor*, en el que además de la publicación de al menos un poema semanal se incluía en la mayor parte de sus números un texto largo distribuido entre sus dos páginas centrales, la 4 y la 5, de manera tal que muchas producciones abarcaron el espacio de dos carillas, en la *Revista Multicolor* este fue un recurso escasamente utilizado. En toda la colección sólo dos textos excedieron el espacio de una carilla, “El muerto de la casa del pavo real”, de Chesterton, narración que comenzaba en la portada y continuaba en la segunda página (n° 21) y “Donde está marcada la cruz”, de Eugenio O’Neill, traducido por Borges y Petit de Murat, cuyo texto se distribuyó entre las páginas 4 y 5 (n° 48). La casi nula publicación de contenidos que superaran el límite de la página distanciaba a ésta no sólo de su

---

<sup>148</sup> En los años inmediatamente posteriores a la *Revista Multicolor* publicó tres libros de poemas, *Las islas. Seis dibujos de Esther Haedo* (Salamandra, 1935), *Marea de lágrimas: un libro de elegías* (Destiempo, 1937) y *Aprendizaje de la soledad* (Nova, 1943).



antecesora inmediata sino también del propio diario que en ocasiones seccionaba la información, distribuyendo las noticias en dos folios, en otras daba comienzo a notas que continuaban varias páginas después o publicaba crónicas y folletines en entregas diarias o semanales.

El primero de los cinco poemas publicados en la *Revista Multicolor* apareció recién en el número 18 (diciembre de 1933), y no fue escrito por un reconocido autor de poesía, ni siquiera por un escritor: se trató de “Trópicos” de David Alfaro Siqueiros.<sup>149</sup> Los dos siguientes se publicaron también de manera muy espaciada entre sí: “Poema de una edad”, de González Carbalho apareció nueve semanas después en el número 27 (el 10 de febrero de 1934) y “Alegorías del río y del tatuaje” de Horacio Rega Molina en el número 33 (4 de marzo de 1934). Éstas fueron las únicas colaboraciones de esos dos escritores que años antes habían participado activamente del movimiento martinfierrista y que no volvieron a publicar en la *Revista Multicolor*. Si bien estos escritores poco antes se consideraban vanguardistas, lo desmienten sus colaboraciones en el suplemento, en las que quedaban pocos rastros de experimentación. Además de estos tres, “Cementerio en el campo”, de Enrique Amorim salió en el número 44 (9 de junio de 1934) y “Los muertos” de Eduardo Keller, en el número 51 (28 de junio de 1934).

En el suplemento estos poemas aparecían como un conjunto de textos encajonados por las imágenes que los rodeaban y que dominaban el espacio de la página. El carácter visual también predominaba en el interior de los textos líricos, en descripciones o sugerencias de imágenes coloridas. El texto no se expandía por el blanco de la página ni jugaba con la tipografía como lo hicieron muchas producciones vanguardistas desde la creación del poema “Un golpe de dados” de Mallarmé (“Un coup de dés jamais n'abolira le hasard”, 1897), primero en realizar este tipo de experimentaciones, seguidas luego por multitud de ejemplos entre los que se contaron los pequeños textos en verso esparcidos en las páginas de la revista *Prisma*,<sup>150</sup> o, más cerca en el tiempo, los versos de “Las brigadas de choque” de Tuñón ampliamente expandido en dos carillas de la

---

<sup>149</sup> Este poema fue analizado en el Capítulo 2.

<sup>150</sup> En los dos únicos números de *Prisma* hay un particular atención al trabajo con la visualidad, expresada en la tipografía, en el ordenamiento de las columnas, y en el tamaño y orden de los poemas. En el número 1, los textos en verso se distribuyen a la izquierda de la Proclama y, como si siguieran el entramado de la ilustración de Norah Borges, se ubican en tres columnas formando un damero en el que la poesía y el espacio en blanco ocupan las mismas dimensiones y se complementan. En el segundo número, la página se divide en dos mitades, la mitad superior se compone por un texto presentación y la imagen, en la inferior se ubica el título de la revista en grandes letras colocadas de manera vertical, y los poemas distribuidos en cuatro columnas.

revista *Contra*. En el suplemento el protagonista no era ya el poema sino el color., un síntoma de las nuevas relaciones entre la literatura y la cultura impresa en un ámbito donde prevalecía lo visual y las prácticas colectivas de los distintos agentes que producían la página.



José González Carballo “Poema de una edad”  
RMS n° 27 (el 10 de febrero de 1934)

“Poema de una edad”, de González Carballo, apareció en la parte inferior de la página, la ilustración a cargo de Guevara lo encabezaba y enmarcaba, distanciándolo visualmente del resto de los textos con los que compartía página. La tipografía del título se vuelve un elemento visual que separa las dos columnas en las que se distribuye el material literario. Si el poema puede considerarse modestamente experimental en lo que refiere a su estructura –se divide en tres estrofas de veintiocho, ocho y diez versos respectivamente–, lo aleja por completo de eso la nostalgia del yo lírico por la pérdida de su niñez mediante imágenes poéticas que aluden a la soledad, al silencio y la introspección. Hay en él un trabajo con lo visual en la idea de pensar al poema como

dibujo<sup>151</sup> y en la presencia de imágenes visuales que generaban una atmósfera de claroscuro, interrumpida momentáneamente por los “colores puros” de la infancia.



Horacio Rega Molina “Alegorías del río y del tatuaje”  
RMS n° 33 (4 de marzo de 1934).

“Alegorías del río y del tatuaje”, de Horacio Rega Molina, fue el poema más largo de entre los que se publicaron en la *Revista Multicolor*, fue asimismo el que tuvo la ilustración más grande que lo encabezaba, lo enmarcaba y se desplegaba en todo su desarrollo. Lejos de trabajar visualmente con la forma, el texto lírico se presentó en cuartetos de rima alternada (a-b-a-b) que comenzaban con una exaltación del río Paraná y continuaban con la descripción de los tatuajes de un marinero que lo había recorrido en barco. En este caso –al igual que en “Trópicos” de Siqueiros– la experimentación se encontraba en el vínculo entre el contenido del texto y la imagen que lo acompañaba. La ilustración a cargo de Pascual Güida se conjugaba con el texto en una relación dialógica. Del mismo modo que en el poema de González Carbalho, un dibujo colorido junto con la tipografía del título encabezaba el poema. La disposición hacía que la

<sup>151</sup> Así se señala el yo lírico: “[...] paisaje de la infancia que dibujo/ en que se ve una casa de tres patios, /cuartos deshabitados, semioscuros,/ y una gran soledad como persona/ reconcentrada en un jardín adusto”. (González Carbalho, 1934:6)

ilustración captara la atención del lector y la concentrara en el cabezal, que presentaba los dos componentes temáticos más relevantes: el río y el marinero con tatuajes. La imagen se extiende por una columna multicolor que divide al texto en dos en la que los dibujos se amontonan y deslizan hacia abajo con motivos asociados con los tatuajes: peces, corazones, pájaros, sirenas, las ondas del mar.

Como si el color del suplemento se trasladara a la alegoría del texto o compitiera con él, el poema de Rega Molina está desbordado de imágenes visuales y coloridas, que hacen un juego de contrapunto con los dibujos:

Y de la tierra verde en los confines  
Tiran del carro sus cataratas  
Los cien caballos de doradas crines  
Y aletas de murciélago en las patas [...].

En lejanía veo, enjabelgadas  
De lienzos verdes, amarillos, rojos,  
Embarcaciones apelotonadas  
Para que quepan bien en nuestros ojos [...].

Púrpura viva en náuticos platinos  
De pez que infla y desinfla sus agallas. (1934:7)

Este trabajo del poema con las imágenes y una amplia gama de colores se intensifica cuando se pasa a la descripción de los tatuajes del marinero en la que se alude explícitamente como “ilustraciones”:

Y forman en su espalda las arrugas  
Ondas *como hay en las ilustraciones*  
De océanos antiguos con tortugas  
Tiradas por parejas de leones [...]

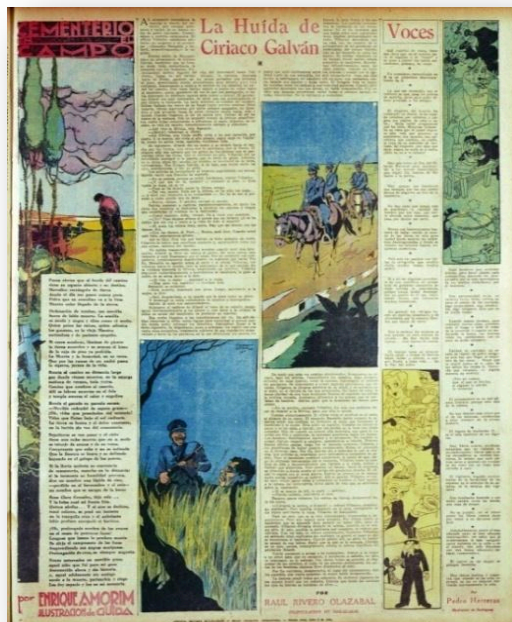
Y el marinero que en la sed y el hambre

Aventuró cien puertos y países,  
Abomba el tórax y de su pelambre  
Nacen figuras como cicatrices (7, cursiva mía).

La espalda es, en la descripción que hace el poema, un lienzo donde se dibuja “un muestrario fantástico” de “signos mágicos y alegorías” (7) que la ilustración de Guevara recrea a su manera. El poeta pintaba con palabras el universo representado que es, al mismo tiempo, un paisaje, una piel tatuada y papel impreso con dibujos. El oleaje descrito en el texto tenía una versión gráfica en las imágenes coloridas el suplemento. Las dos columnas con ilustraciones que enmarcaban el texto a izquierda y derecha no repitieron los motivos que éste último describía (entre los tatuajes se mencionaba un arquero, pájaros, una serpiente que no fueron ilustrados) sino que, con un tamaño menor a la ilustración central y en bicolor, separaban el poema del artículo con el que compartía página mediante una sucesión de dibujos con motivos marítimos: un pez, flores, un timón, mascarones de proa, un barco en el mar, una sirena, corazones atravesados por una flecha, un ancla, ilustrados de una manera muy sencilla que los asemejaba a los tatuajes que aparecían en la espalda del personaje en la ilustración central.

El cuarto poema, de temática campestre, publicado once números después que el de Rega Molina, se tituló “Cementerio en el campo” (nº44, 9 de junio de 1934), y llevaba la firma del uruguayo Enrique Amorim. Se trata de la última colaboración del escritor en el suplemento después de dos textos en prosa, uno dedicado a aspectos propios de la vida en la ciudad –“Capacidad: seis pasajeros” (nº2)– y otro sobre la subsistencia en un suburbio pobre –“Un peso en Villa Desocupación” (nº6). Se trata de un poema de temática campestre, escrito en sextetos con rima simétrica (a-a-b-c-c-b). Como el de González Carbalho, trabaja el tema de la muerte asociado con la idea de una infancia perdida. Dada la organización de la página el poema entra en una relación visual con los otros dos textos con los que comparte ese espacio. El diagramador organizó en vertical las imágenes que acompañaron el cuento de Riveiro Olazábal y la sección miscelánea generando una continuidad visual que integraba la verticalidad del poema a la estructura propia de las columnas del suplemento. Como en los casos anteriormente analizados, la imagen compuesta por Pascual Güida “encajonaba” al

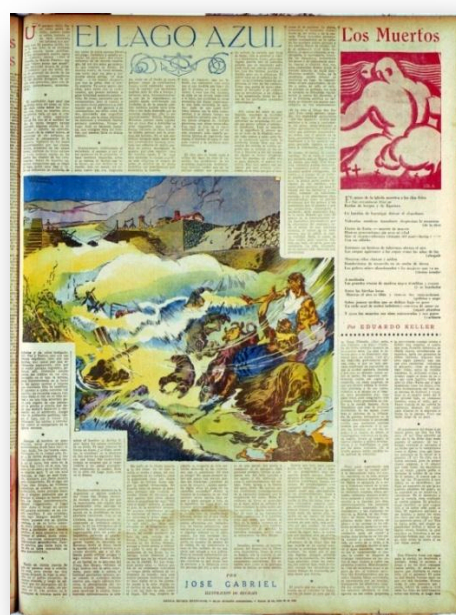
poema en un lugar acotado de la página, dándole un marco superior y lateral de principio a fin.



Enrique Amorim "Cementerio de campo"  
RMS n°44 (9 de junio de 1934)

Cierra el conjunto de producciones poéticas "Los muertos" de Eduardo Keller Sarmiento (n° 51, 28 de julio de 1934), poeta martinfierrista que colaboró con ese único texto en la *Revista Multicolor*, seis números después del poema de Amorim. Como el del escritor uruguayo, éste también tuvo por tema la muerte y evocó el camposanto. Se trata de un texto breve igual que los anteriores, encabezado por una imagen impresa ubicada en la esquina superior derecha de la página, dominada por el texto en prosa de José Gabriel y la ilustración que lo acompañaba, cuyo tamaño, variedad de colores y extensión horizontal centrada le otorgaban un mayor protagonismo visual.





Eduardo Keller "Los muertos"  
RMS n° 51 (28 de julio de 1934)

Como en el resto de los poemas publicados en la *Revista Multicolor*, la innovación no radicó en este caso en la escritura ni en la temática sino en la creación supraindividual de un texto-imagen en cuya autoría intervinieron distintos agentes: el escritor, el ilustrador y el diagramador. Este aspecto se hizo muy presente en la producción conjunta de Siqueiros y Rega Molina, donde los textos producían imágenes visuales que a su vez dialogaban con las ilustraciones. Algo similar se observa también entre el poema de Amorim y su ilustración, que comenzaba en la cabecera y continuaba en toda la columna, de un modo que parecía recortarlo de la página.

La escasa presencia de poesía y la ausencia de experimentación en verso son dos decisiones editoriales que confirman el escaso interés por este género, al mismo tiempo que contribuyen a afirmar la preferencia por el cuento. El suplemento no dejó de publicar textos escritos en verso, pero redujo considerablemente su poder de atracción y su presencia. Frente a ellos predominaron relatos más innovadores. Por otra parte, pese a la excepcional relevancia del poema de Rega Molina en la visualidad de la página que le daba mayor protagonismo en relación con el texto en prosa de la misma la carilla, es evidente que la poesía ya no dominaba el espacio impreso sino que tendió a quedar relegada a recovecos de la página –como en los poemas de Gonzalez Carbalho o Keller– o circunscripta en el espacio delimitado por el dibujo y por la tipografía.

## 2.2 Poetas que escriben en prosa: procedimientos del relato

Junto con los poemas de Carbalho, Rega Molina y Keller, los hasta entonces poetas Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Norah Lange, Juan L. Ortiz, Ulyses Petit de Murat, Ildefonso Pereda Valdés, al igual que los “novísimos” Carlos Abregú Virreira, Víctor Luis Molinari, Demetrio Zadán y Enrique Mallea Abarca, incursionaron en el suplemento con textos en prosa breve. ¿Cuáles fueron las características de los relatos publicados por estos poetas en la prensa periódica?, ¿en qué medida la prensa abrió una puerta a la experimentación y a la creación de nuevos modos de escritura literaria? En las secciones “El otro lado de la estrella” de González Tuñón e “Historia Universal de la Infamia” de Borges se manifestaron ciertos cruces entre experimentación vanguardista y periodismo, como la serialización, el trabajo con ciertas temáticas propias del *fait divers* y las noticias asombrosas, la visualidad y el uso del espacio de la página, la fragmentación y la brevedad asociadas al ejercicio de síntesis. En ellas, ambos autores publicaron textos ficcionales en prosa breve, por encargo del suplemento, que posteriormente fueron recopilados en libros. En 1934, la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense editó *El otro lado de la estrella. Historia de trotacaminos, relatos y poesía de cuento* de Raúl González Tuñón, compuesto por pequeños relatos y poemas en prosa, en el que se incluyeron aquellos de la sección homónima. Al año siguiente, la editorial Tor sacó *Historia Universal de la Infamia* de Borges, donde aparecieron los relatos de la *Revista Multicolor de los Sábados*.

La estructura de la sección permitía la publicación de estos textos en “series” – la de los personajes infames, o la de aquellos que se encontraban al otro lado de la suerte–. González Tuñón y Borges habían participado del periódico *Martín Fierro* mediante la publicación de textos ensayísticos y poéticos; desde el inicio de sus carreras habían circulado por distintas revistas de pequeños grupos así como por la prensa masiva.<sup>152</sup> El análisis de las contribuciones literarias de ambos en el suplemento de *Crítica* no

---

<sup>152</sup> La prolífica participación de Jorge Luis Borges en distintas publicaciones periódicas durante el período que abarca esta Tesis queda constatada en la publicación de volúmenes como *Textos recuperados 1919-1929*, *Textos recuperados 1931- 1955* y *Borges en Sur*, en los que se recopilan los ensayos que el autor de *Historia Universal de la Infamia* publicó en revistas y diarios. Con respecto a Raúl González Tuñón, Ferrari (2004) analiza su participación como periodista en diversos medios gráficos entre los que se encuentra *Crítica*, donde comienza a colaborar en 1925.



pretende detenerse en las diferencias existentes entre la producción poética y narrativa de estos autores sino más bien en aquellos vínculos que los textos de ambos muestran entre la vanguardia estética y la industria cultural, esto es: entre la estética propia de cada uno de ellos y las particularidades del soporte en el que estaban publicando sus textos. Muchos de estos aspectos estuvieron presentes también en los textos en prosa que otros martinfierristas y poetas “novísimos” publicaron en el suplemento, ni puramente periodísticos ni puramente literarios.

Uno de los procedimientos habituales del diario para generar notas fue dar cuenta del encuentro de sus reporteros, en la redacción o en distintos lugares de la ciudad e incluso del país y el extranjero, con personajes llamativos, cuyo reportaje o testimonio permitía producir relatos atrayentes que incluían personajes y sucesos inesperados. Este procedimiento tuvo su correlato en textos de las series “Historia Universal de la Infamia” y “El otro lado de la estrella” y en otras ficciones publicadas en la *Revista Multicolor de los Sábados*.

Como se analizó en el capítulo 1, *Crítica* se caracterizó por construir las noticias y por preocuparse más por el impacto que ellas causaban en el público lector que por su verificación (Sarlo, 1992:69). En sus páginas se observa una redacción atractiva y agresiva de los titulares, historias de interés humano, una importante presencia de ilustraciones que dejaban de ser pasivas acompañantes de las noticias y pasaban a ser reconstrucciones gráficas de los acontecimientos (Rivera, 1998). Muchos de estos aspectos estaban presentes también en los textos del suplemento literario y específicamente en aquellos que Borges y González Tuñón publicaron en él.

Los cinco relatos que conformaron la sección “Historia Universal de la Infamia” aparecieron entre el mes de agosto y el mes de diciembre de 1933: en el primer ejemplar de la *Revista Multicolor* se publicó “El atroz redentor Lázarus Morell” (12/08/1933), el relato abarcaba la mitad superior de la página y se complementaba con una ilustración de Premiani en la que se representaba al barco de Álvarez de Pineda en el río Missisipi. El segundo relato aparecía en el número 2 del suplemento bajo el título “Eastman, el proveedor de iniquidades” (19/08/1933). En esta ocasión el texto ocupaba la parte inferior de la página y estaba acompañado por una ilustración de Andrés Guevara que representaba a Eastman en colores amarillo, negro y rojo. El tercer relato de esta serie, “La viuda Ching” (26/08/1933) se publicó en el número 3 de la revista en la parte

superior de la página, junto con tres ilustraciones firmadas por Pascual Güida. “El impostor inverosímil Tom Castro” (30/09/1933) ocupó toda la portada del número 8. Como en los otros casos, junto con el relato aparecían ilustraciones de gran tamaño, a cargo de Parpagnoli. El 9 de diciembre de 1933, en el número 12 aparecía “El incivil maestro de ceremonias Kotskuké no Suké”, cuento que daba cierre a la sección “Historia Universal de la Infamia”. Este texto ocupó las tres cuartas partes de la página junto con las ilustraciones de Parpagnoli.

“El Otro Lado de la Estrella”, de Raúl González Tuñón, también apareció entre agosto y diciembre de 1933. La sección estaba compuesta por cuatro o cinco microrelatos, que se acomodaban en las dos columnas izquierdas de la tercera o cuarta página de la revista, a excepción de la última entrega, publicada en el número 17, que pasó a conformar la portada del suplemento. Cada uno de ellos tenía un título y se encontraba acompañado por ilustraciones cuyo tamaño variaba: en las primeras tres entregas constaban de pequeñas viñetas a cargo de Parpagnoli, en la última, de grandes dibujos de Guevara. Como en “Historia Universal de la Infamia”, los títulos de los microrelatos de Raúl González Tuñón hacían referencia a los protagonistas: “Mimí”, “El enviado de Dios”, “El devorador de agujas”, “El profesor Adams” y “Desaparecido en Rusia” en la primera entrega (16/08/1933); “El piadoso fullero”, “El vendedor honrado”, “Un loco de la vida”, “El hombre y el conejo” en la segunda (23/09/1933); “El millonario de mil besos”, “Las dos personalidades”, “El hombre de goma” en la tercera (21/10/1933); “La muerte viva”, “Historia de un lituano”, “El hombre y el espejo”, “El hombre y el teléfono” en la última entrega (02/12/1933). Tanto en los nombres de las secciones como en los títulos de cada texto en particular podemos encontrar un primer vínculo entre experimentación literaria y periodismo: “El atroz redentor Lázarus Morell”, “El impostor inverosímil Tom Castro”, “El enviado de Dios”, “El devorador de agujas”, son títulos que podrían haber formado parte del cuerpo central de *Crítica*. Borges y Tuñón, retomaban la modalidad de los títulos sensacionalistas del diario. Lo mismo ocurría con el título del cuento de Norah Lange, “Vacilante juego mortal” (nº 35), y con “El loquito” de Juan L. Ortiz (nº 23, 13 de enero de 1934), que pareciera nombrar a uno de los personajes pintorescos tan habituales en el diario.



Izquierda: Raúl González Tuñón “El otro lado de la estrella” *RMS* n° 3 (26 de agosto de 1933)  
 Derecha: Raúl González Tuñón “El otro lado de la estrella” *RMS* n° 17 (2 de diciembre de 1933)

Uno de los aspectos que los relatos de Raúl González Tuñón y Jorge Luis Borges compartieron con *Crítica* fue el afán por la novedad, presente en gran parte del suplemento. Muchos de los textos de la *Revista Multicolor* (1933-1934) se caracterizaron por ofrecer historias llamativas, exóticas, situadas en lugares lejanos como África, Haití, China, Arabia, la India. También publicaba artículos sobre el mundo antiguo, curiosidades de la historia argentina, relatos de muertes misteriosas o desdichadas de escritores famosos. En “El otro lado de la Estrella”, al comienzo de su primer relato, González Tuñón decía:

Conozco desgraciados, trotacaminos, entes anacrónicos, cantos rodados, traídos y llevados hacia playas inexorables [...] Las ciudades se los tragan [...]. Nuestra profesión es una de las más amargas, nos ha puesto siempre en contacto con esa gente. Recordamos muchos tipos de casos. Angustiosas llamadas telefónicas,

urgentes reclamos, extraños suicidios, súbitas desapariciones, lacónicos avisos (1933).<sup>153</sup>

Esta modalidad de escritura –a partir de la cual un narrador explicitaba que la historia que iba a relatar le había sido contada por alguien llegado a la redacción– difuminaba los límites entre realidad y ficción y era tomada de la retórica propia de los cronistas de *Crítica*. El diario otorgaba valor a las cartas enviadas por los acusados de crímenes contando su versión de los hechos, o al llamado telefónico de un vecino que denunciaba un caso. Tal como señala Sarlo, era habitual que los periodistas escucharan “a un visitante notable o pintoresco que llega a la redacción del diario porque ya ha leído en ese medio la simpatía mercantil y profesional con que se escucha lo raro, lo excepcional, lo imprevisible” (Sarlo, 1992: 68).

Las historias de la sección firmada por Tuñón retomaron el carácter sorprendente y anecdótico habitual en *Crítica*: “El enviado de Dios” cuenta cómo “una vez llegó a la redacción un hombre vestido a la manera de la antigua Roma”, “El devorador de agujas” insiste en que “otra vez vino al diario un sujeto muy curioso. Entró bruscamente a la redacción [...]. El tipo se dirigió a mí gritando: - ¡Yo como de todo!”; “El profesor Adams”, el tercer relato de la primera entrega, se abre con una frase que repite la estructura inicial de las dos anteriores: “Pero un día llegó al diario un individuo verdaderamente absurdo” (1933:2). La redacción se concebía como un espacio moderno y cambiante donde se entrecruzaban informaciones e imágenes a un ritmo acelerado, y también como el espacio de recepción de nuevas historias que esperaban ser narradas. El periodismo popular moderno y sensacionalista cultivaba una intensa fascinación por el mundo de los marginales a la que los colaboradores adherían. A la vez, los lectores participaban del espectáculo de la noticia como parte de “cierto clima circense en el que la línea imaginaria entre el público y el escenario se diluía” (Caimari, 2004: 202). En efecto, muchas primicias llegaban a la redacción en boca de informantes anónimos. Incluso en algunos períodos del diario, las crónicas sobre delitos y las notas literarias

---

<sup>153</sup> Estar de uno u otro lado de la estrella se define en el texto anónimo “Los tres evadidos de la realidad” como ser o no ser un desgraciado. Un lado es la sonrisa y el otro es el llanto, como se describe en este texto sobre Charles Chaplin, Tony y el ventrílocuo: “los que sabemos dar vuelta a la baraja de lo cierto y lo posible, de lo sublime y lo grotesco; los que conocemos las siete posturas de la luna: son el Tony, el Ventrílocuo y Carlitos, que habitan en los dos lados de la estrella, porque sólo son absolutamente desgraciados los que no sienten cuándo es la sonrisa y cuándo es el sollozo” (1933: 1).

habían formado parte de la misma sección,<sup>154</sup> y en la redacción de los crímenes la frontera entre realidad y ficción, periodismo y literatura era a menudo borrosa (Caimari, 2004: 200/201). Ulyses Petit de Murat, codirector del suplemento, también hace referencia al espacio de la redacción como un lugar de recepción de historias que luego eran reescritas e incorporadas en la *Revista Multicolor* en carácter de literatura.

A partir de esta autofiguración del diario, los relatos de Raúl González Tuñón construían un procedimiento enunciativo que recreaba ficcionalmente la situación de las historias que llegaban de primera mano a la redacción del periódico. Se diseñaba así una imagen del diario como lugar de recepción de historias, una figuración del narrador como un yo que observaba, escuchaba, rememoraba y opinaba, y una construcción del relato a partir de anécdotas que se presentaban como increíbles pero verídicas, ubicándose en el linde entre realidad y ficción.

Hay una retórica para la narración de estas historias en la que se conjuga la experimentación vanguardista y la escritura periodística. En primer lugar, debido al espacio acotado del que disponían, los relatos debían contarse brevemente. El modo de construir una narración en pocas líneas consistió en resumir la vida de los personajes a los aspectos principales, recurso que Borges describió luego en el prólogo a *Historia Universal de la Infamia* como: “la reducción de la vida de un hombre a dos o tres escenas” (1995: 7). Este mismo procedimiento se encontraba en el propio título de uno de los textos que Raúl González Tuñón publicó en la *Revista Multicolor* por fuera de su sección y que al año siguiente incluyó en el volumen editado como libro *—El otro lado de la estrella—*: “Dos novelas sintéticas”, donde además de empezar la historia *in medias res*, ésta se reducía a lo esencial el argumento. Esta modalidad, llevada a cabo en el marco de la prensa sensacionalista y a partir de sus condiciones de publicación, resultaba aún a un principio expresado en el manifiesto ultraísta, que proponía borrar todo excedente y reducir el texto a lo fundamental: “tachadura de las frases medianeras, los nexos y adjetivos inútiles” (1921). Se tachaban ahora todos los datos irrelevantes y se comprimía la historia reduciéndola a lo más importante, lo cual puede pensarse como un rasgo propio de la modernidad.

---

<sup>154</sup>Saítta (2013) indica: “En enero de 1916, la sección de Policía [de Crítica] desaparece, pero su contenido pasa a la reciente sección ‘Literatura, arte y otros excesos’. La estrecha unión entre mundo policial y literatura se torna evidente el 29 de diciembre de 1916, cuando la sección pase a llamarse ‘Delitos de toda clase: literarios, pasionales, contra la propiedad y el buen gusto’” (190).

Otro de los procedimientos que se observa en las series “Historia Universal de la Infamia” y “El otro lado de la estrella” es el trabajo de la prosa con la visualidad. Cada uno de los textos estaba organizado a partir de subtítulos, que permitían la fragmentación de un texto largo en un conjunto de textos breves, una característica de la prensa popular<sup>155</sup> ideada para generar una mayor comodidad en la lectura a partir de una estructura clara y compartimentada del texto narrativo. La prosa se volvía visual en tanto y en cuanto la lectura era guiada a lo largo de la sucesión vertical de columnas, e interrumpida cada tanto por subtítulos y espacios en blanco.<sup>156</sup> De manera similar, la organización visual de los textos en formato de guión teatral, como en “Dos novelas sintéticas”, buscaba generar en el público una perspectiva similar a la de un espectador. La fragmentación del texto en distintos apartados y su distribución en el espacio de la página fueron procedimientos de escritura que años después Borges implementó en distintas colecciones antológicas a su cargo, tal como se analizará en el capítulo siguiente.

Por otra parte, los textos de Raúl González Tuñón, pensados como microrrelatos que componían de manera miscelánea una sección “anecdótica” permiten definirlos como textos eclécticos: “historias de trotacaminos, relatos, poesía de cuento” (1934:5). El uso de las microformas en la prensa promueve la estética del mosaico y de la repetición (Thérenty, 2012: 1513). La literatura se leía en vertical siguiendo el ritmo de las columnas; la escritura jugaba con el fraccionamiento de los textos: cada entrega de Tuñón se compartimentaba en cuatro pequeñas historias, lo mismo ocurría con el texto de Norah Lange, diseccionado en varias partes mediante estrellas, mecanismo que permitía una lectura más ágil.

La escritura de estos textos se alejaba en varios aspectos de las crónicas del diario. En el prólogo a la edición en libro, Borges los inscribía en la literatura al definirlos como “prosa narrativa” que abusaba de ciertos procedimientos; al mismo tiempo, los separaba tanto del estudio psicológico, como de las notas sobre el crimen de la época. Estas ficciones retomaron procedimientos del *fait divers* o “suceso”, pero con un trabajo

---

<sup>155</sup> Cfr. Rama (1983)

<sup>156</sup> La organización en subtítulos tiene efectos de lectura similares a los que Peter Fritzsche encuentra en los diarios alemanes de comienzos del siglo XX: “Al interrumpir la historia en intervalos regulares, los subtítulos controlaban el hilo de la narración y aceleraban el flujo del relato” (2008:142).

sobre la forma y la trama, sin realismo, psicologismo, sin descripciones, con personajes caracterizados con trazos rápidos y definidos por sus acciones.<sup>157</sup>

Los relatos de Borges se inscribieron desde su título en la Historia, no obstante en ellos hay una subversión del género a partir de la yuxtaposición de elementos del *fait divers*, la biografía, y la literatura. Aunque enfocaban un personaje en particular – Lazarus Morell, la viuda Ching, Monk Eastman– se inscribían en una “historia universal” mediante introducciones que hacían referencia a la llegada de los africanos a las tierras americanas, a casos previos de piratas famosas, o a formas de pelear en el Río de la Plata y en Nueva York.

Algunos de los textos de González Tuñón obedecieron también a la estructura del *fait divers* en cuanto a sus relaciones de casualidad y coincidencia,<sup>158</sup> como el relato “La muerte viva” en el que el narrador recordaba a un desgraciado que nunca conseguía empleo, a quien, después de haber perdido de vista durante varios años, un narrador periodista encontraba en una ciudad europea dentro de un féretro llevado por una cochería de pompas fúnebres. Cuando el primero se acercaba al aparente difunto, éste abría los ojos: “No te asustes –me dijo con voz opaca, con una voz de ultratumba- no estoy muerto; trabajo de muerto. Estamos haciendo el reclame del Perfecto Velorio” (1933:1). El microrrelato retomaba la figura del cronista que salía a la búsqueda de hechos asombrosos, que viajaba y redescubría personajes ya conocidos pero en nuevos contextos. Esto habilitaba el relato de una transformación y una peripecia, como ocurría también en “El hombre de goma”, que contaba la historia de Jacquemart, un cocainómano que después de haber consumido drogas siempre decía ver a un hombre de goma. Pasado un tiempo, el narrador lo descubría en Barcelona como dueño de una tienda de venta de gomas: “Entré a conversar con él. ¿Estaba tal vez, más loco que nunca? Lo cierto es que me dijo: -‘El hombre de goma era un buen sujeto [...]. Me ofreció este negocio, no muy lícito, pues todos los artículos son de contrabando, pero

---

<sup>157</sup> Annick Louis (1997) señala que hay en estos textos una diferencia respecto de el modo en que aparece la delincuencia en *Crítica*, en tanto Borges se rehúsa al uso del relato como delación y que implicaría una condena implícita o explícita del delincuente (144).

<sup>158</sup> Barthes señala con respecto al *fait divers*: “Al parecer, todas las relaciones immanentes al suceso [al *fait divers*] pueden reducirse a dos tipos. El primero es la relación de causalidad. Es una relación extraordinariamente frecuente: un delito y su móvil, un accidente y su circunstancia [...]. No hay suceso sin asombro (escribir es asombrarse); ahora bien, referido a una causa, el asombro implica siempre una perturbación puesto que, en nuestra civilización, todo lo que no sea la causa parece situarse más o menos declaradamente al margen de la naturaleza [...] (2003: 260-261). En cuanto a la relación de coincidencia señala que se puede dar como repetición de un hecho o como comparación de dos términos cualitativamente distantes. (2003: 267- 268)

me aseguran los días de mi vida”(1933:3). En un espacio reducido de la página, estos relatos imitaban y volvían literarios algunos aspectos de las crónicas urbanas del diario donde alguien veía lo que sucedía a su alrededor y relataba aquello de lo que había sido testigo.

El hecho de que se trate de los primeros textos ficcionales en prosa de ambos autores hizo que, al ser reeditados posteriormente en libro, debieran ser “explicados” en los paratextos: el prólogo de *Historia Universal de la Infamia* Borges definía a estos relatos como “el juego de un tímido” (1954); y en el subtítulo de *El otro lado de la estrella*, Raúl González Tuñón delimitaba genéricamente a los suyos como “poesía de cuentos”, como si no quisiera abandonar del todo el género poético. Ambas editoriales orientaron estos textos hacia distintos géneros, operación que en parte los alejaba de la poética del diario para insertarlos en el mercado del libro: Tor incluyó los relatos de Borges en la colección de biografías de Megáfono, mientras que la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense publicó el libro de Tuñón en su colección de poesía.

La literaturización de procedimientos y materiales periodísticos convierte a estos textos en un patchwork donde varios tipos de textualidad confluyeron bajo el título de la sección. La revisión de los textos publicados en el suplemento, un espacio que sirvió para la experimentación con la prosa breve, permite reconstruir los vínculos entre lo que el escritor quería contar, los requisitos del soporte material de publicación y el tipo de público al que se dirigía. Al reeditarse en formato libro, los textos se convirtieron en otro tipo de “obras patchwork” que implicaba una segunda operación de creación al reunir los textos publicados antes en el espacio de la prensa, dándoles una unidad y significación nuevas mediante paratextos y peritextos. La recolección de estos relatos en *Historia Universal de la Infamia* (1935) y *El otro lado de la estrella* (1934) involucró, además, condiciones de lectura diferentes a las del diario: desaparecieron los efectos de polifonía colectiva, se modificaron los tiempos de lectura, se transformó el mosaico del suplemento en un mosaico de otro tipo, se reescribieron o modificaron los textos.



### 2.3 El arte de injuriar

En agosto de 1933 Jorge Luis Borges publicó el ensayo “El arte de injuriar” en el que se detenía en las distintas formas de insulto. Entre ellas, elogiaba las estrategias de la crítica de Paul Groussac, a quien comparaba con un compadrito. El arte de la injuria fue uno de los procedimientos implementados en la esporádica sección bibliográfica de la *Revista Multicolor* para denostar los textos poéticos. Esta sección, que en otras revistas se componía de un listado de títulos recomendados, en el suplemento de *Crítica* estaba conformada por breves reseñas. La mayoría de ellas no eran positivas ni propositivas, no alentaban a la lectura de un determinado autor ni auspiciaban una propuesta literaria novedosa sino que, al estilo de Groussac, se ocupaban de resaltar los aspectos negativos.

Si el objetivo principal de la crítica como género en el contexto del suplemento literario es la interpretación y la estimación de libros (Rivera, 1995: 115), la inclusión de reseñas negativas en el suplemento de *Crítica* fue otra decisión que afectó principalmente a la promoción del género poético, sobre todo porque fue el tipo de escritura más denostado desde el espacio de las notas bibliográficas. Esta particularidad no se puede analizar por sí sola sino que cobra sentido en el contexto de una publicación en la que, como se observó en las páginas anteriores, hubo una escasa inclusión de poemas y una eminente incursión en la prosa por parte de los poetas que colaboraban en sus páginas.

No obstante, la publicación de notas bibliográficas, al igual que otras secciones del suplemento, fue inestable y su lugar era muy reducido en comparación con la relevancia de otro tipo de textos. La sección de “Bibliografía” no se publicaba en todos los números, a veces ocupaba media columna, a veces un cuarto, dependiendo de si había dos reseñas –una a cargo de cada uno de los directores del suplemento– o sólo una, según se incluyeran citas o no. Era una sección que no buscaba llamar la atención: el título se presentaba en una discreta tipografía Times y sus textos no estaban ilustrados – como ocurría en las secciones bibliográficas de otras revistas, tales como la de *Crítica Magazine*, que junto a las notas colocaba imágenes de los libros tratados o de sus autores.

De las veinticinco notas bibliográficas firmadas por Borges y Ulyses Petit de Murat, nueve se refirieron a libros de poemas, y entre ellas predominó la reprobación: de cinco notas bibliográficas sobre poemarios firmadas por Borges, cuatro fueron negativas;<sup>159</sup> entre los cuatro libros de poesía reseñados por Petit de Murat, sólo el de Juan L. Ortiz recibió una crítica positiva<sup>160</sup>. Se repite en todas ellas la demanda de creatividad y novedad, no encontradas en los volúmenes reseñados. La crítica recurre a la injuria mediante el uso de adjetivos negativos, la exposición de partes del texto y la acusación de aburrimiento.

Entre los poemarios abordados por Borges hay dos colecciones publicadas ese mismo año en Brasil, *Versos*, de Paulo de Magalhaes (Río de Janeiro, 1933) y *Noroeste e outros poemas do Brasil*, de Ribeiro Couto (Sao Paulo, 1933). En ambas reseñas se trabaja con la idea del hallazgo. En el primer caso, con voluntad irrisoria, el reseñador encuentra cosas que permiten definir al libro como “alimento” malo, objeto poco estético, “prenda de vestir” maltrecha, hasta dar finalmente con una definición de “poesía” que imita burlonamente la rima consonante del poemario en el par poeta-cantoresteta; verdad-sensibilidad: “Encontré en la página 10 que para ser poeta basta creer en la belleza y en la verdad y que su escuela de cantoresteta crea su propia sensibilidad” (1933:7).

Por el contrario, el libro de Ribeiro Couto es considerado como un hallazgo digno de ser destacado en el medio local, caracterizado por el desconocimiento de la poesía brasileña y latinoamericana en general. En sus páginas, Borges encuentra versos “conmovedores” que comparte con los lectores, mediante citas traducidas y en el idioma original. En este caso, antes de la reseña se publica un cuento del autor, como si hubiera querido darse a conocer primero la narrativa y luego la poesía.

Lo opuesto ocurre con el primer libro reseñado por Ulyses Petit de Murat, *El agua y la noche*. Juan L. Ortiz, ya conocido en el campo literario como poeta, motivo por el cual tal vez se reseñe su reciente libro de versos antes de la publicación de dos cuentos suyos en el suplemento. Esta, por otra parte, es la única nota bibliográfica completamente positiva de Petit de Murat sobre un poemario, a tal punto de arriesgar que podría tratarse

<sup>159</sup>*Versos*, de Paulo de Magalhaes (n° 7), *Se alquila*, del Barón de la Roche (n° 12), *Trasfiguras*, de Roberto Ledesma (n° 14), *Caracol marino*, de Francisco Villamil (n° 20), *Noroeste e outros poemas do Brasil*, de Ribeiro Couto (n° 21), *Música y acero* Ildefonso Pereda Valdés (n° 26).

<sup>160</sup>*El agua y la noche*, de Juan L. Ortiz (n° 9), *Atmósfera arriba*, de la uruguaya Blanca Luz Brum (n° 12), *Cantados*, de González Carbalho (n° 15), *Domingos de tiempo bueno*, de Roberto Valenti (n° 22).

del “mejor volumen de este año”. Junto con eso, en la *Revista Multicolor* se presenta como innovadora la escritura en prosa de este autor, un adelanto de lo que se promete como futura publicación: posteriormente, en la breve presentación de Juan L. en la lista de colaboradores se menciona el poemario *El agua y la noche* ya reseñado, y se anticipa como primicia que: “Prepara un volumen de cuentos, del cual adelantamos el relato ‘El loquito’”.<sup>161</sup>

El carácter de la prosa como valor aparece también en la reseña de Borges sobre *45 días y treinta marineros*, novela de Norah Lange, en la que destaca ese rasgo en la –por ese entonces novedosa– escritura en prosa de la poeta, que simultáneamente colaboraba en la *Revista Multicolor*. Si la reseña muestra un afianzamiento en la escritura en prosa, el cuento de Lange en el suplemento presenta una experimentación diferente e innovadora en cuanto a la forma, en la que juega con algunos recursos de la prensa periódica similares a los de “El otro lado de la estrella” e “Historia Universal de la Infamia”, tales como la implementación de títulos y subtítulos que subdividían el texto.

Otro de los escritores abordados por Borges, Ildefonso Pereda Valdés, también participaba activamente como colaborador en la *Revista Multicolor*. La reseña se refiere al libro de canciones *Música y acero*, del que se cuestiona la sonoridad del título y algunos poemas. De manera similar, en la nota bibliográfica sobre el poemario *Trasfiguras*, de Roberto Ledesma, Borges critica la presentación general del volumen – de la que culpa a la editorial Tor–, el prólogo –al que define como “balbuceante”– y los propios versos del poemario –a los que considera arcaicos, imitadores de Góngora–; para apoyar su argumentación elige citar, en este caso, los pocos versos que destaca como “buenos” frente a todo el resto del poema.

En cada número la autoría de las reseñas se alterna entre un director y el otro, sin un criterio específico al respecto: a veces aparece una sola nota, de Borges o de Petit de Murat, en ocasiones cada uno comenta un libro diferente. En el número 12 del suplemento (28 de octubre de 1933) aparecen dos reseñas negativas de libros de poemas, una a cargo de Borges sobre *Se alquila*, del Barón de la Roche (1932) –un poemario celebrado por Juan Pablo Echagüe– y otra de Petit de Murat sobre *Atmósfera arriba*, de la uruguaya Blanca Luz Brum. El texto de Borges, además de referir irónicamente a las apreciaciones de Echagüe, llama a este conjunto de poemas un

---

<sup>161</sup> Además de este, el suplemento publica otro relato, titulado “Evasión”.

“aparente libro” y opta por citar versos y estrofas a fin de que el público lector se convenza de lo mismo que opina él en su rol de crítico, recurso que utiliza en la mayoría de sus reseñas sobre libros del suplemento. Petit de Murat, por su parte, hace un análisis de los aspectos positivos y negativos de las composiciones de Brum –recurso argumentativo que repetirá en otras reseñas, como la del poemario *Cantados*, de González Carbalho– y concluye que hubiera sido preferible que estos textos hubieran sido escritos en prosa.

Una de las notas más risibles de Borges es aquella en la que comenta el poemario *Caracol marino*, de Francisco Villamil, al que considera una “curiosa antología del error”. Cita los peores versos del libro y sentencia:

De altos errores es espejo y norma el señor Villamil, pero no puedo transcribir todo el libro. Recomendando su examen apasionado a los curiosos y ‘amateurs’ del mal gusto, entre quienes me cuento. Casi descreo del placer de los libros buenos, prefiero el de los otros. (1933:5)

Las dos notas bibliográficas de Ulyses Petit de Murat que le siguen al de Blanca Luz Brum se dedican a los poemarios *Cantados*, de González Carbalho y *Domingos de tiempo bueno*, de Roberto Valenti. Del primero cuestiona el moderatismo y el ritmo parsimonioso; destaca algunas cualidades positivas pero concluye que es un libro “prescindible”. En el segundo identifica como rasgo positivo la influencia de Rega Molina en cuanto al tema urbano, aunque lo cataloga de libro “débil”, con “inadmisibles reminiscencias rubendarianas”.

Las invectivas contra los poemas apuntan contra la falta de novedad. Se trata de una crítica impresionista cuyos principales recursos para cuestionar los textos son el uso de adjetivos despectivos, la ironía y la copia de fragmentos –estrofas o versos– para defenestrarlos y lograr que el lector coincida con su punto de vista.

### 3. Un cuento policial entre *Martín Fierro* y *Crítica*

En la *Revista Multicolor de los Sábados*, los escritores que venían del martinfierrismo pudieron experimentar no sólo con el espacio de la página y con las temáticas sensacionalistas sino también con la apropiación y resignificación de recursos y géneros de la prensa. El 16 de septiembre de 1933, en el número 6 del suplemento, Jorge Luis Borges publicaba, con el seudónimo F. Bustos, “Hombres de las orillas”, relato que dos años más tarde conformaría el volumen *Historia Universal de la Infamia* (1935) bajo el título “Hombre de la esquina rosada”. En este cuento se dio por primera vez un cruce entre el relato de cuchilleros, bien conocido en la década de 1930,<sup>162</sup> y el cuento policial (Louis, 1997), en el que se conjugaron, asimismo, modalidades de escritura provenientes de la vanguardia estética y de la industria cultural. No era una novedad que Borges escribiera sobre los personajes representativos de una antigua Buenos Aires, basta recordar el texto que pocos años antes relataba el enfrentamiento entre los “guapos” del norte y los del sur de la ciudad, publicado primero en el periódico vanguardista *Martín Fierro* como “Leyenda policial” (1927) y luego en el libro *El idioma de los argentinos* (1928) como “Hombres pelearon”.

Si cada nueva publicación implica redefinir el público al que se dirige el texto (Littau, 2008), ¿cuál era la novedad de “Hombre de las orillas” con respecto a los relatos de cuchilleros que circulaban en esos años y con respecto a las narraciones previas de Borges sobre esa temática, publicadas en otros espacios?, y ¿qué aspectos lo acercaban a la literatura policial? En la versión que ofrecía el suplemento de *Crítica* un narrador en primera persona contaba los hechos a otro personaje cuyo nombre coincidía con el de quien firmaba el texto: “F. Bustos”. La historia aparentaba llegar a los lectores a través de una “fuente directa”, un narrador testigo. Sin embargo, casi al final se descubría la novedad: F. Bustos, interlocutor silencioso de la ficción, había escuchado el relato no de boca de un testigo sino de uno de los protagonistas, autor de la muerte de

---

<sup>162</sup>Ya en 1928 Horacio Varela señalaba el éxito de esas narraciones: “esa literatura maleva que explotan determinados diarios y revistas con una aceptación de público, ay, por demás numeroso, que resulta desalentadora. Desde las columnas de estas publicaciones, en crónicas noveladas, se inserta a los seres más viles de la vida del hampa en lo que en sus acciones tiene de más canallesco y en los que el ‘mulatismo’ representa de más repugnante y viciado” (1928:3).

Francisco Real, “guapo del norte”, retador del “guapo del sur”, Rosendo Juárez, quien había rehuido el desafío.

Por otra parte, a diferencia de otros cuentos de cuchilleros, en este texto el foco no estaba puesto en el duelo sino en el antes –lo que había llevado al crimen– y en el después –la entrada de Francisco Real herido al salón de baile y su agonía ante quienes se encontraban allí–. Tampoco se informaba al lector quién había cometido el homicidio, más bien era el discurso testimonial, y las pistas que emergían de él, lo que hacía suponer que el autor de la muerte era el mismo que relataba la historia a Bustos.

Un mes antes, entre el lunes 24 de julio y el lunes 7 de agosto de 1933, la segunda sección de *Crítica* había ofrecido a sus lectores de manera casi ininterrumpida –con la excepción del jueves 27 de julio, el sábado 5 y el domingo 6 de agosto–, doce entregas de “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro”, a cargo del cronista Rufino Marín. Se trataba de un conjunto de reportajes en los que los presos y presas de la cárcel ubicada en la ciudad de Viedma, Argentina, daban testimonio, en primera persona, a un reportero enviado especialmente al penal, acerca de cómo habían llegado a hacerse delincuentes, cómo habían conocido a otros famosos maleantes de la época, cómo era su vida en el presidio y qué los había llevado a cometer actos criminales.<sup>163</sup>

Este apartado busca mostrar que Borges tomó prestados algunos recursos del periodismo –sobre todo la construcción de las voces narrativas– a los que puso en relación con motivos propios de las historias de cuchilleros y “guapos” difundidas contemporáneamente y, como si se tratara de un *ready made*,<sup>164</sup> hizo uso de ellos, modificándolos, para la creación de su primer cuento policial y de un nuevo tipo de ficción funcional al discurso de los medios (Montaldo, 1998). En el cuento, así como en las entrevistas a presidiarios en “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” se dio un doble juego de intersecciones y préstamos entre experimentación literaria e industria cultural: mientras las entrevistas a los presos habían retomado ciertos tópicos propios de la literatura, el relato adoptó ciertas formas de enunciación habituales en el diario masivo.

---

<sup>163</sup> Como se mencionó en el Capítulo 1 de esta Tesis, la publicación de este tipo de reportajes era una práctica común en *Crítica*.

<sup>164</sup> Isabel Stratta (2005) analiza al policial de Borges de los años treinta como *ready made*, prestando atención a la mezcla en la literatura de materiales y fuentes no narrativas entre los que incluyen argumentos filosóficos y problemas matemáticos. Este apartado propone sumar los recursos y temáticas tomados del periodismo.

### 3.1 Entrevistas a los presos de Viedma: los “hijos” de *Martín Fierro*

El lunes 24 de julio de 1933 en la séptima página de *Crítica* se presentaba a los lectores del diario la primera entrega de “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro”, compuesta por una nota introductoria que comentaba la situación del penal de Viedma y describía los personajes más prototípicos de la región patagónica: indios, bolicheros, bandidos, jueces de paz, policías y colonos. El copete prometía historias que, como muchas de las que se publicaban en el diario, combinaban noticias con entretenimiento<sup>165</sup>. Frente a los progresos de Buenos Aires, el interior de Argentina era interpretado por los “ojos de la ciudad”<sup>166</sup> como un espacio en el que la vida se desenvolvía de una manera más arcaica:

En ese medio, la vida en la Patagonia se desarrolla primitivamente, con toda la fuerza del choque que le imponen sus actores; hombres distintos en calidad, en fuerza, en dinamismo, en inteligencia, pero armónicos, sin duda, dentro del marco severo y grande de esa vastedad inhabitada (*Crítica* 24/07/1933: 7).

Hombres que *Crítica* identificaba como elementos residuales de otra época, sucesores de Martín Fierro, el gaucho que daba nombre al poema de José Hernández (1872) y que, al igual que Juan Moreira, todavía gozaba de éxito popular.<sup>167</sup> Entre los once testimonios que aparecieron durante dos semanas en esta sección, acompañados por retratos fotográficos de los presos, hay historias de indios encarcelados principalmente a causa de su analfabetismo – que ocasionaba desencuentros y malos entendidos con bolicheros y Jueces de paz y el abuso de éstos–; y por otro lado, relatos de bandidos rurales acusados por robar y asesinar, que brindaban al diario su propia versión de los hechos. Mediante estas notas el periódico denunciaba el maltrato al indio y construía una historia romántica en torno a criminales en la Patagonia.

---

<sup>165</sup>En él puede leerse: “En la cárcel de Viedma pagan delito muchos personajes de leyenda” (*Crítica*, 24/07/1933: 7).

<sup>166</sup>En la primera entrega, la voz plural de *Crítica* advierte: “nos ha parecido que éramos los *ojos de la ciudad* en la quietud un poco conventual de la cárcel” (*Crítica*, 24/07/1933: 7, cursiva mía).

<sup>167</sup> En efecto, el suplemento de *Crítica* retoma este famoso personaje en el artículo “La verdad sobre la muerte de Juan Moreira”, de Pastor Cainzo, publicado en el número 27 (febrero de 1934). Cattaruzza y Eujanian señalan que a fines de los años veinte: “la figura del gaucho parecía seguir convocando adhesiones entre los públicos amplios, mientras que entre los intelectuales la recepción de los planteos sobre el *Martín Fierro* efectuados hacia el Centenario ganaban terreno” (2002: 114).

Los presos de Viedma eran presentados al público como “gauchos matreros”, rebeldes frente al Juez de Paz, que se resistían a las fuerzas de la ley armados con nuevos instrumentos —el facón era reemplazado por las armas de fuego—, y cuyas “aventuras” los habían llevado a la cárcel:

Son los hijos de Martín Fierro a los que el siglo cambió el facón por el Winchester de culata recortada y balas dum-dum. Son matreros de la pampa patagónica, y de los contrafuertes cordilleranos que en las confesiones tristes dijeron a CRÍTICA sus vidas aventureras que hoy soportan como fardo pesado, vigilando el instante de la fuga quimérica. (*Crítica* 24/07/1933: 7)

Más que equiparlos con los personajes de Hernández, el título de estas notas aludía a encarnaciones delictivas contemporáneas en la región patagónica. Ninguno de los once presidiarios<sup>168</sup> era propiamente un gaucho, como parecían sugerir el título y la presentación, pero varios sabían lo que era ser “baqueano” o “matrero”.<sup>169</sup>

Venidos desde el fondo lejano de nuestra historia rural, galopan por los caminos como sombras de un pasado semisalvaje hacia un porvenir imposible. La sociedad moderna, la civilización que ha convertido los feroces desiertos patagónicos y pampeanos en centros de vida y de labor les teme (*Crítica* 24/07/1933: 7).<sup>170</sup>

Del mismo modo, en el diario subsistía Don Segundo Sombra, personaje literario que, como se ha señalado, en las notas tomaba cuerpo real a través de entrevistas

---

<sup>168</sup> Los presidiarios entrevistados son: Víctor Elmez (25 de julio de 1933), María Mercedes Purral (26 de julio), Bernardino Maripangue (28 de julio), Carmen Amador (29 de julio), Roberto Focter Rojas (30 de julio), Manuela Rosa (31 de julio), Celedonio Cofré (1° de agosto), Juan Evangelista Orellano (2 de agosto), Isabel Bártoli (3 de agosto), Rosamel Flores (4 de agosto) y Daniel Coñuenao (7 de agosto). Entre ellos hay personajes chilenos (Maripangue, Cofré, Elmez, Flores) y argentinos (Manuela Rosa, Bartoli, Amador); indios (Coñuenao, Manuela Rosa, Mercedes Purral) y bandoleros (Orellano, Elmez, Flores), madres (Purral, Amador, Rosa) y una adolescente (Bártoli).

<sup>169</sup> Uno de ellos, el indio Daniel Coñuenao, después de que el cronista no entendiera lo que él le quería decir le reprocha: —El señor que mi habla, y con perdón a Dios, no es baquiano po los pago” (*Crítica* 07/08/1933:7, transcripción literal).

<sup>170</sup> Esta parte del texto introductorio reaparecerá como presentación en las sucesivas entregas de “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro”.



realizadas por Luis Diéguez para *Jornada* a un habitante de Chivilcoy.<sup>171</sup> Si el Martín Fierro de Hernández incluía personajes tomados de la realidad social de la campaña en el siglo XIX, el diario identificaba su supervivencia en los presidiarios y en las autoridades corruptas de zonas alejadas en el siglo XX. Podría observarse aquí lo que Josefina Ludmer considera como un último eslabón en la cadena del género gauchesco: la de su uso para producir otro tipo de textos.<sup>172</sup> Como Martín Fierro, los presos contaban –ahora a un reportero– sus vidas en primera persona. Este tipo de notas eran conocidas en la época y tuvieron como antecedente los reportajes que el periodista francés Albert Londres había realizado en el penal de Cayena y publicados como libro en 1923 bajo el nombre de *Au bagne (En el presidio)*, donde se describían las condiciones de vida de los presos y los abusos de los que eran víctimas.

Tampoco era la primera vez que el diario de Natalio Botana presentaba a su público lector historias de presidiarios. Era una práctica común que los periodistas de *Crítica* se internaran en cárceles y manicomios para registrar el relato de vida de aquellos que habían sido confinados al encierro.<sup>173</sup> Ya en octubre de 1922 se habían publicado las notas “Motivos de la cárcel. Documentos humanos”, donde los cronistas transcribían las historias personales de presos encerrados en la Penitenciaría Nacional, con quienes habían convivido y conversado durante varios días, con el objetivo de:

demostrar que los presos, a diferencia de lo que muestran las crónicas periodísticas, ‘resultan unos pobres diablos que han delinquido por miedo o por debilidad [...]. Las crónicas los agrandan, los exhiben como si fueran monstruos de leyenda. Por eso es necesario comenzar la piadosa tarea de restituir al criminal su carácter humano, y es lo que nos proponemos hacer con estas notas extraídas, por así decirlo, de la realidad [...]’. (citado en Saítta 2013: 195).

Años más tarde, en 1924, se publicó una serie de artículos bajo el título “¡Ushuaia! ¡Tierra maldita!” a cargo del cronista Alberto del Sar, en los que se recopilaban historias

---

<sup>171</sup> Se trataba de un vecino de apellido Sombra que –se decía– habría inspirado la novela donde R. Güiraldes narraba un orden rural ya desaparecido en la década del veinte. Cfr. el capítulo 1 de esta Tesis.

<sup>172</sup> Ludmer hace referencia más específicamente a los textos literarios y considera los cuentos borgeanos como un cierre: “Borges marca [...] el fin (en ‘El fin’) de esa otra cadena que nace en *La Vuelta*: el uso del género para producir literatura. Y la cierra en 1940 porque ese es el fin de otro espacio histórico, que cierra el espacio lógico de las cadenas de uso del género a partir de Martín Fierro” (2000: 41).

<sup>173</sup> Cfr. Saítta, 2002 y 2013.

de presos conocidos confinados en la cárcel de Ushuaia. Estas entrevistas se habían realizado secretamente, dado que la institución había prohibido el acceso al periodista. El diario denunció mediante estas notas la falta de hospitales y de comida en el penal.

Una tercera serie de entrevistas carcelarias, titulada “¿Por qué maté?”, estuvo a cargo del cronista Luis Diéguez desde la cárcel de Sierra Chica hacia fines de 1926, acompañado por el fotógrafo Aquiles Lamero. En éstas, como en las anteriores, se destacaba la importancia de darle la palabra a los presidiarios. Esa voz no sólo estaba presente en las notas sino también en las cartas que los condenados enviaban al diario con su versión sobre los hechos criminales y con anécdotas de su vida delincuencial.<sup>174</sup>

Sin embargo, en el contexto político y social de los años treinta las entrevistas de “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” contenían en sí mismas una representación de los presos diferente a la de las notas publicadas en 1920. Como en las historias de criminales y en las crónicas policiales que solían aparecer en *Crítica*, en éstas también se narraba el trayecto de vida de los protagonistas, once presidiarios. Entre ellos, por primera vez aparecían mujeres. Si, como se señaló en el capítulo 2 de esta Tesis, la *Revista Multicolor* colaboraba en la construcción textual y visual de la imagen de la mujer como obrera, vagabunda o criminal, representaciones que ampliaban el imaginario del sujeto femenino como madre, esposa o actriz, difundido en numerosos textos e imágenes del diario, en las notas de la cárcel de 1933 aparecía por primera vez la mujer como presidiaria.<sup>175</sup>

Todas las entregas compartían una misma estructura, en la que no dejaban de estar presentes los motivos por los que estos hombres y mujeres habían sido llevados a la cárcel de Viedma, los sucesos importantes de su infancia, sus experiencias laborales fallidas, sus amores. Pero además, mientras que los reportajes de 1920 se detenían en las determinaciones genéticas, sociales y económicas que habían llevado a cometer el crimen, estas notas de 1933, en cambio, enfocaban el antes y el después de la existencia en la cárcel, institución que se mostraba al público lector como un espacio de formación

---

<sup>174</sup>Observa Saítta: “En junio de 1923 [*Crítica*] publica las “Cartas de la cárcel, notas enviadas desde distintos establecimientos carcelarios por presos que ‘para matar el ocio de la prisión, borronean carillas de papel para enviar a la ciudad, tan cerca y tan lejana a la vez, noticias de la cárcel’” (2013: 195).

<sup>175</sup>En paralelo con la salida de estas notas, la editorial Claridad publicaba *Cárcel de mujeres* de Angélica Mendoza (1933), crónicas en la cárcel del Buen Pastor de Córdoba de la militante del Partido Comunista Obrero.

y “readaptación” a la vida social más que como un infierno.<sup>176</sup> Este tipo de representación del presidio como un espacio en el que los inculpados no eran castigados sino que recibían un trato mayormente humanizado puede asociarse con cambios propios de la década de 1930. Un mes después de la publicación de estas notas, el 30 de septiembre de 1933 se sancionaba la ley 11.833, de Organización Carcelaria y Régimen Penal, que establecía la necesidad de un estudio científico de los condenados con el fin de individualizar el tratamiento penitenciario y aplicar luego un régimen progresivo que permitiera una readaptación del inculpadado en la vida social. Esta ley (derogada en 1967), junto con la creación del Servicio Penitenciario Federal (SPF), pretendían dar comienzo a un camino de cambios con respecto a la manera de pensar la vida de los presidiarios en las cárceles argentinas. Lejos de contradecir el discurso oficial, el diario confirmaba en las notas de 1933 las representaciones sobre este espacio y sus habitantes.

Frente a los maltratos que denunciaban haber sufrido los presidiarios de los penales de Ushuaia y Sierra Chica<sup>177</sup> en la década previa, las fotografías que acompañaban ahora las entrevistas del penal de Viedma mostraban la tranquilidad de su vida cotidiana. Así, lejos de los perfiles lombrosianos presentes en otras secciones del diario, los entrevistados y entrevistadas posaban en las fotos cebando mate, leyendo, tomando sol o fumando un cigarrillo (el reportero reforzaba esta representación aludiendo al café compartido con estos sujetos), barriendo, lavando la ropa, cosiendo, alimentando a un pajarito o cuidando de sus hijos. Asimismo, mientras en otras notas del periódico las reconstrucciones gráficas se detenían en los crímenes, en “Hablan desde la cárcel...” se reproducían momentos en la escuela y escenas de trabajo.

A diferencia de los confinados en Ushuaia, que habían sido trasladados a la cárcel desde otras partes de Argentina, en este caso la mayoría de los presos de Viedma había nacido y vivido en la Patagonia argentina o chilena. Asimismo, la escena del crimen se ubicaba en la vasta extensión del sur, zona de pobreza y marginalidad donde pervivían los “Martín Fierro” del siglo XX. Los mismos cronistas de *Crítica* se posicionaban en estas notas como los “ojos de la ciudad” que iban a ver y a escuchar las historias de los

---

<sup>176</sup>Señala Saítta: “apelando a las imágenes y figuraciones más clásicas de la representación literaria del infierno, la nota [que introduce la serie de notas en la cárcel de Sierra Chica] narra el ‘descenso’ de los periodistas a través de largos y lúgubres pasillos, franqueados por rejas y más rejas, mientras son conducidos por un tétrico guía, el llavero, que los acompañará en ese viaje al averno” (2002: 73).

<sup>177</sup>Cfr. el análisis que sobre este aspecto realiza Saítta (2002) pp. 71-72 y 74.

presos del interior del país. Junto con las notas que denunciaban los peligros de una ciudad modernizada, y que contribuían a la configuración de una topografía urbana del crimen, el diario presentaba otros artículos, como estos, en los que el espacio del delito se expandía más allá de los límites urbanos.<sup>178</sup>

La serie de reportajes “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” mostraba a los lectores que estos personajes seguían existiendo junto con, y a pesar de, los cambios urbanos y el desarrollo de la modernidad, que el interior del país y el tipo de crímenes que allí se cometían, la corrupción de la policía y del juez de paz, el maltrato al indio, continuaban siendo en los años treinta no solo un problema social sino también un núcleo activo de narraciones atractivas. Se trataba de un espacio que no generaba nostalgia porque era contemporáneo: los cuchilleros y los gauchos matreros del interior convivían en el diario en tiempo presente con los bandidos que cometían crímenes haciendo uso de automóviles en la ciudad. De esta manera, junto con el imaginario del delito asociado a los bajofondos de Buenos Aires, ciudad que experimentaba los cambios propios de una modernidad periférica (Saítta 2013; Caimari 2012), las entrevistas proyectaban sobre el presente un imaginario del crimen anterior, que también debía mucho a una literatura previa: aquél en la que la ciudad era identificada con la razón, y el campo con las pasiones y la violencia.

El principal motivo por el cual muchos de estos presos declaraban haber acabado en prisión era la corrupción de las autoridades y los comerciantes. Así lo señalaba el testimonio de la india Manuela Purral: “a quienes no sabemos leer, entre la polecía y el juez, se arreglan para atornillarnos en el cogote, señor...” (*Crítica* 26/07/1933: 9, se reproduce la ortografía del original). Y así lo denunciaba también el indio Daniel Coñuenao, a quien la policía había llevado preso por robar un cordero: “El juez [de Paz], cuando llegó, no tenía chivas. Ahura tiene como cincuenta. Y ni unita compró” (*Crítica* 07/08/1933: 9, se reproduce la ortografía del original). Y Rosamel Flores afirmaba que ““Los bolicheros roban un poco todos los días [me decían]. Hay que hacerlos escupir eso que roban...’ Me convencieron” (*Crítica* 04/08/1933: 9).

---

<sup>178</sup> La idea de la Patagonia como un lugar peligroso, donde los bandidos se movían a su gusto, las autoridades eran corruptas se configuró a partir de la literatura de la segunda mitad del siglo XIX. Como señala Josefina Ludmer, el género gauchesco se constituyó sobre de una red de legalidades conformada por una parte, por “la llamada ‘delincuencia campesina’ (el gaucho ‘vago’, no propietario, y sin trabajo ni domicilio fijos, la conocida ecuación desposeídos = delincuentes), y, por la otra, correlativamente, la existencia de un doble sistema de justicia que diferenciaba ciudad y campo: la ley de vagos y su corolario, la de levas, regía sobre todo en la campaña” (2000: 21).

Estas notas fueron “hijas” de *Martín Fierro*, en tanto y en cuanto su orientación, las costumbres de sus personajes, el tipo de crímenes cometidos, la ubicación espacial de los hechos, las denuncias de injusticia convocaban un profuso imaginario, proveniente de una literatura popular y ya extensamente difundida y diversificada en 1930.<sup>179</sup>

### 3.2 El *ready made* de Borges

Entre los procedimientos formales más comunes de los relatos publicados en la *Revista Multicolor*, se cuenta la manipulación y reelaboración de otros textos. En “Hombres de las orillas” hay precisamente un trabajo de tergiversación de los relatos de cuchilleros, interceptados por articulaciones propias del discurso testimonial de presidiarios en las notas que a menudo aparecían en el cuerpo del diario,<sup>180</sup> y por algunos recursos de la literatura policial de enigma. En el contexto del suplemento de *Crítica*, la “leyenda” narrada en tercera persona en el periódico *Martín Fierro*<sup>181</sup> se convertía en una historia contada por el propio protagonista y conformada por una sucesión de anécdotas.

---

<sup>179</sup> Adolfo Prieto señala el fenómeno de recepción de *El gaucha Martín Fierro* en su primera edición y sus efectos en los modos de lectura: “los 48.000 ejemplares del folleto, vendidos en los primeros seis años, indicaban el efecto de una sustitución del esquema de lectura dirigista – formativo [...] por un tipo de lectura de identificación espontánea y contagiosa” (1988:38). Posteriormente, en el cambio de siglo y en las primeras décadas del siglo XX se generó toda una tradición de literatura criollista popular que circuló en folletos y otros formatos, en los que, como señala Gloria Chicote: “Los gauchos y sus sucesivas representaciones fueron protagonistas indiscutibles, aunque no únicos, del proceso de nacionalización. Un aluvión de poemas y canciones que evocaban a Santos Vega, a Martín Fierro, pero también a Juan Moreira y sus seguidores, se derramó sobre hombres y mujeres que lo decodificaron y recrearon con propósitos disímiles. Estos gauchos fijados en letras de molde en el mismo tiempo que el gaucha de carne y hueso estaba desapareciendo, dieron lugar al desarrollo del criollismo. El surgimiento de nuevos actores sociales dio lugar a la constitución de un nuevo público y a la paralela explosión de la matriz criollista de la literatura argentina, que asume, según el caso, inflexiones diversas: se condenará en el moreirismo, será nostálgica en el nativismo y reaccionaria en los textos de corte nacionalista, se canonizará con la gauchesca, etc. La plasmación cultural más importante de ese criollismo fue la literatura popular impresa que se produjo entre 1880 y 1920. Miles de folletos con tiradas de hasta 100.000 ejemplares que se distribuían en los centros urbanos y en el campo a través de las redes ferroviarias y que reproducían hasta el hartazgo los héroes literarios canonizados (por ejemplo los de las novelas de folletines de Eduardo Gutiérrez y otros nuevos) cumplían un rol muy importante de integración entre las nuevas clases de inmigrantes alfabetizados o en vías de alfabetización” (2013:24).

<sup>180</sup> Como se analizó en el capítulo 1, antes de la publicación de “Hombres de las orillas”, la modalidad del testimonio de presos apareció ficcionalizada en las primeras dos páginas del número 2 del suplemento en el acto único “Auténtico relato de Robert Blake. Sus últimas dieciocho horas”. En ese texto ficcionalizaba el relato testimonial, aunque con un desfase con respecto a las historias de condenados que se publicaban en el cuerpo del diario.

<sup>181</sup> “Leyenda policial” (1927).

El cuento de Borges retomaba el vínculo entre el crimen y el arrabal, quitándole la frecuente mirada nostálgica hacia el cuchillero, identidad social y figura simbólica cristalizada en la prensa a comienzos del siglo XX, y que entre la década de 1920 y comienzos de 1930 había sido reemplazada por la figura delincucional del *gangster*. En este relato, así como en otros publicados en el suplemento, tales como “Una escalera real” de Víctor Juan Guillot (publicado el 9 de septiembre de 1933), se retomaba la exaltación de la muerte a puñal a causa de una mujer aunque sin sentimentalismo.<sup>182</sup> En una época de cambios, cuando las crónicas policiales ya relataban enfrentamientos con pistolas, los primeros cuentos del suplemento mantuvieron el valor del enfrentamiento con armas blancas en el que la lógica del malevaje se conservaba. Simultáneamente y por contraste, las crónicas publicadas en el cuerpo del diario se detenían en la descripción de novedosas armas de fuego que dejaban ver los efectos de la modernización sobre las formas del delito.<sup>183</sup>

Junto con esto, el cuento de Borges retomó y representó una situación dialógica propia de las entrevistas que el diario solía hacer a personajes infames. En él, un narrador relataba oralmente y en primera persona lo que había vivido como testigo y protagonista a otro personaje que lo escuchaba y luego lo contaba a su vez por escrito a los lectores del diario. Éste último, cuyo nombre ficcional era Bustos, y que era, al mismo tiempo, quien firmaba el texto, se daba a conocer como protagonista recién al final de la historia gracias a la interpelación del narrador oral.

Este último recurso, propio del género reportaje, estaba presente también en el testimonio de los presos de Viedma, publicado dos meses antes del cuento de Borges. Allí, los reclusos por momentos cortaban su relato para interpelar al entrevistador mediante el uso apelativos como “ustedes”, para referirse genéricamente a los

---

<sup>182</sup> Dice el narrador de “Una escalera real”: “Siempre hay una mujer en los orígenes de la enemistad entre dos hombres que no han pasado los cuarenta años...Y a veces entre los que han franqueado ese límite también” (1933:2). En éste y en el cuento de Borges, el cuchillo resplandecía en la mano derecha del compadrito, e incluso en el de Guillot el arma blanca resultaba vencedora frente a la escopeta en un combate entre lo criollo y lo foráneo: “Aquí el único canalla es usted gringo hijo de... rezongó [Villalba, que tenía fama de cuchillero] amenazante. En su derecha brilló un cuchillo corto y agudo. De un salto Bertoni manoteó la escopeta, apuntándole y vociferando” (Guillot, 1933:2).

<sup>183</sup> Como señala Lila Caimari al analizar la expansión del uso de armas de fuego en nuestro país, el pistolero no necesitaba destrezas para imponer su voluntad, aspecto que lo devaluaba en relación con el compadrito o el gaucho matrero cuyos cuerpos se integraban a la pelea y cuya arma, extensión de su cuerpo, lo comprometía en una íntima relación con el contrincante (2012: 53). La historiadora señala que: “Las heridas de fuego producidas a la distancia, que no dan chance al adversario, están mediadas por ese simple resorte llamado gatillo [...]. El cuchillo centelleante (arma nacional, compañero inseparable del gaucho) abre una herida que [...] deja marcas cargadas de sentido, es prueba de hombría” (Caimari, 53).

periodistas, o “señor”, para llamar al entrevistador. En “Hablan desde la cárcel...”, al igual que en otras entrevistas, la voz del periodista se atrevía a interrumpir el relato de los presidiarios sólo cuando entendía que el público podría necesitar ciertas especificaciones. A veces en respuesta a estas preguntas, a veces a partir de suposiciones, el discurso de los presos establecía una distancia discursiva entre su “yo” y un “ustedes” conformado tanto por los cronistas del diario con quienes se mantenía la conversación como por los lectores. El apelativo “señor” se producía particularmente en momentos de confesión: “Las noches me han enseñado muchas cosas, señor”, confesaba Carmen Amador al cronista (*Crítica*, 29/07/1933: 10). El diario, asimismo, se presentaba al lector y ante el “yo” que contaba su historia como un “nosotros”, los periodistas, los “hombres de ciudad”, los hombres libres, apelativos reemplazados en ocasiones por el colectivo “Crítica”: “Hombres de CRÍTICA, nos ha parecido que éramos los ojos de la ciudad en la quietud un poco conventual de la cárcel, y que hacíamos historia de corazones borrachos” (*Crítica*, 24/07/1933:7). Este recurso, que buscaba dar la impresión de un acceso directo a la voz del entrevistado, fue reutilizado por Borges a los fines de generar un efecto sorpresivo en el final de su cuento.<sup>184</sup>

Así, a lo largo de “Hombres de las orillas” se hacía presente una distancia del narrador oral respecto de un interlocutor que escribía la historia quien, al igual que los lectores, desconocía aspectos fundamentales –“A *ustedes*, claro que les falta la debida experiencia para conocer ese nombre” (1933: 7, cursiva mía, ortografía del original)– y que seguía el hilo de la anécdota narrada: “Recordarán *ustedes* aquella ventana alargada por la que pasó a un brillo el puñal, por ahí pasó después el hombre de negro” (1933: 7, cursiva mía). También el narrador en primera instancia interpelaba a su interlocutor (narrador en segunda instancia) como “señor”: “Se murió [la Lujanera], señor, y digo que hay años en que ni pienso en ella, pero había que verla en sus días, con esos ojos” (1933: 7). No obstante, recién hacia el final del cuento aparecerá la figura silenciosa del entrevistador invocada por quien narra oralmente la historia: “Entonces, Bustos, volví a sacar el cuchillo de corte filoso que yo solía guardar aquí junto al sobaco izquierdo y le pegué otra revisada despacio y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre” (1933: 7). Se trata, pues, de un oyente mudo. Esa intención de dejar

---

<sup>184</sup> La separación de dos voces, el entrevistador y el entrevistado, permitió también a Néstor Ibarra pasar de la voz del narrador a la voz del personaje en el cuento “Honor de canallas”, analizado en el Capítulo 1.

hablar al narrador oral era un rasgo también que decían practicar los periodistas de *Crítica* cuando visitaban las cárceles. En efecto, al escuchar la historia que la presidiaria Carmen Amador contaba sobre los golpes recibidos en su casa, el cronista expresaba un juicio de valor para, acto seguido, recordar a los lectores y a sí mismo que su rol debía ser el de un espectador: “¡Qué bárbaros! –hemos exclamado, sin querer, en una fuga porfiada de nuestra alma, que ha venido *solamente a ‘ver’...*” (*Crítica*, 24/07/1933: 7, cursiva mía).

Borges retomó y trabajó estos aspectos propios de las entrevistas del diario para construir su relato. El uso de la interpelación, que irrumpía al final de la historia, generaba un efecto desconcertante que desafiaba la perspicacia del lector. A diferencia de los reportajes de *Crítica*, donde el cronista daba algunos detalles brindados por los empleados del penal, en el cuento el interlocutor jugaba el rol extremo del espectador mudo: Bustos dejaba hablar a quien daba testimonio, y no indagaba ni investigaba más, sencillamente se limitaba a escuchar y a transcribir la historia. El relato era portador de un enigma, propio de la literatura policial, y era el lector quien, siguiendo las pistas debía resolverlo.

Otro elemento común con las entrevistas, y muy posiblemente inspirado en ellas, fue el carácter oral y anecdótico del cuento. El narrador de Borges relataba a Bustos una historia atrayente con rasgos sensacionalistas que incluían un hombre asesinado, una mujer que abandonaba a su pretendiente por otro, una pelea de compadritos, la irrupción de la policía, el traslado de un cadáver por un salón de baile y su salida por la ventana tras la llegada de la policía. La primera persona y el carácter anecdótico del texto, junto con la imprecisión temporal,<sup>185</sup> fueron elementos que permitieron convertir aquello que en 1928 Borges había publicado como “Leyenda” en *Martín Fierro*, historia situada temporalmente a fines del siglo anterior, en un momento vivido por un narrador que reconstruía una parte de la memoria de los hechos que habían conformado su propia existencia. Como los testimonios de Viedma, el que contaba la historia rememoraba elementos anecdóticos que enmascaraban y minimizaban el crimen: el baile, la riña, el

---

<sup>185</sup>Se sabe que es un hecho acontecido en un tiempo pretérito pero se omite dar la fecha exacta, que sí estaba mencionada de manera aproximativa en “Leyenda policial” y en “Hombres pelearon”: “Hablo del noventa y seis o noventa y siete y el tiempo es caminata dura de desandar” (*Martín Fierro*, 1927: 4).



traslado del muerto, el robo de sus pertenencias de valor en el caso del cuento de Borges.<sup>186</sup>

El recurso de la oralidad usado por Borges y conformado por giros conversacionales y apelaciones al interlocutor, era un rasgo propio de las entrevistas<sup>187</sup> de la serie “Hablan desde la calle los hijos de Martín Fierro”. El relato se estructuraban comenzando por las anécdotas de la niñez y primera juventud de los condenados a prisión, sus trabajos iniciales, su relación con la familia, hasta llegar al momento en que se convertían en delincuentes o bien al instante en el que cometían el único acto criminal que los había llevado a la cárcel. El cuento de Borges, en cambio, recortó sólo una escena: aquella que se vinculaba con el suceso criminal. No se detuvo en los antecedentes de los protagonistas, en su educación, ni en sus experiencias de vida sino que redujo la historia a esa noche en la que el guapo del norte llegó a la orilla del sur, lanzó su desafío a otro guapo y terminó muerto.

Los recursos anecdóticos, vinculados con la fruición propia del suplemento, se hicieron presentes también en otros relatos de la *Revista Multicolor*, de autores tan disímiles como Carlos Moog y Carlos Pérez Ruíz, que los usaron como un elemento más en la construcción del relato. Así, por ejemplo, el cuento “A treinta pasos”, de Carlos Pérez Ruiz, comenzaba con un giro que incitaba el interés de quien iba a leer la historia: “Aquel asunto siempre se consideró mi más rotundo fracaso, empezó el coronel C.A. Brackembury. Su interlocutor, R. J. Wills [...], acostumbrado a esa clase de introducción que siempre prometía un relato interesante lo estimuló: ¿lo fue en verdad?” (1934:5). Este recurso era relevante, asimismo, en los relatos fantásticos, como “El degollador de fantasmas”, de Ricardo Setaro, o el cuento “La pálida esposa de Toussel”, de William Seabrock, analizado en el capítulo 1.

Como el narrador de “Hombres de las orillas”, de acuerdo con el discurso de los presos, las “malas acciones” de los otros habrían sido la verdadera causa del acto criminal o delictivo.<sup>188</sup> Algo similar ocurría con el narrador del cuento de Borges, que

---

<sup>186</sup> Los testimonios de los presidiarios de Viedma solían retomar escenas de la educación, del trabajo, viajes, aventuras, escenas familiares que tenían como objetivo generar la empatía del lector, menguando la atención respecto de los actos criminales.

<sup>187</sup> De acuerdo con Martín Servelli, estos aspectos característicos del reportaje dan organicidad a la crónica (2014:72).

<sup>188</sup> Así, por ejemplo, los delitos de los indios son justificados por los abusos de la policía, los gringos y los Jueces de Paz, el crimen de Manuela Purral es justificado por la hija, que decide ser madre sin su consentimiento.

no podía detener su odio hacia la soberbia de Francisco Real: “Yo forcejeaba por sentir que a mí no me representaba nada el asunto pero la cobardía de Rosendo y el coraje insufrible del forastero no me querían dejar” (1933: 7). En “Hombres de las orillas” se describía la indignación que la desvergüenza del guapo del norte había generado en el protagonista, provocando al mismo tiempo una empatía en el lector: “En cuanto lo supe muerto y sin habla le perdí el odio” (1933: 7).

En tercer lugar, el relato de Borges retomaba la presencia de un tipo de personaje que atestiguaba la valentía o la cobardía de otro. De este modo, en las entrevistas a presos de *Crítica*, los presidiarios Victor Elmez y Juan Bautista Orellano acreditaban haber conocido al renombrado –y en ese momento prófugo– bandido del sur Juan Bautista Bairoletto. Las anécdotas que contaban sobre él desmentían, en ocasiones, su valentía, como cuando Victor Elmez señalaba: “Yo había sentido decir que Bairoletto era temible. Sobre todo que era valiente de ley. Pero...”, “[Bairoletto] es capaz, si, de matar, pero cuando está detrás de un árbol” (*Crítica*, 25/07/1933: 9). Y en otras confirmaban su autoridad, como observaba su compañero, Juan Bautista Orellano: “Bairoletto... Bueno, ese sí que tiene alma. Es guapo. Es decidido. No falla nunca. ¡Lo agarrarán si son brujos!” (*Crítica*, 02/08/1933: 11). De manera similar, en el cuento de Borges, el narrador ponía en cuestión el prestigio de guapo conocido Francisco Real: “A mi tan luego hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí, cuando no, y eso que estos no eran sus barrios” (1933: 7).

Un último aspecto que vincula este cuento con su contexto de publicación en *Crítica*, fue el explícito uso de pormenores sensacionalistas en la escena que narraba la agonía y muerte del guapo del norte en medio del salón de baile, rodeado de espectadores, y el posterior traspaso de su cuerpo fuera de ese lugar por la ventana, detallismo que irá menguando en posteriores relatos de Borges: “vimos entonces que traía una herida juerte en el pecho, la sangre le encharcaba y ennegrecía un lengue punzó que antes no le observé porque lo tapó la chalina” (1933: 7). En esta misma parte de la historia, turbado por la acusación a la mujer, el narrador jugaba a ser detective y a descartar la pista falsa sobre la posible culpable: “De atolondrado, casi pelo el fyingo. Sentí que muchos me miraban, para no decir todos. Dije como con sorna: —Fijensén en las manos de esa mujer. ¿Qué pulso ni que corazón va a tener para clavar una puñalada?” (1933: 7).

”Hombres de las orillas” retomaba elementos propios de las entrevistas, aspectos ausentes en “Leyenda Policial” (1927), aunque los trabajaba a su manera. Borges prefirió omitir la referencia a la vida familiar, la escolarización y el trabajo del narrador antes del crimen y centrarse en los momentos inmediatamente previos al asesinato. El cuento rechaza la psicología de los personajes, preferencia que se mantendrá en la literatura borgeana. Ya aparecen en este relato algunas de las elecciones estéticas del escritor que serán duraderas y de gran importancia: la reducción de la vida del protagonista a “dos o tres escenas” –como señalaba Borges en su prólogo a *Historia Universal de la Infamia*– y que se limitaban ahora a las decisiones que había tomado el protagonista y al coraje puesto a prueba en un momento dado de su existencia.

Por otra parte, y en relación con el diario, tanto la imagen que ilustraba el texto como el título resaltaban su inserción en un conjunto mayor, el de los “hombres de las orillas”. El asunto tratado en la revista vanguardista como “leyenda policial” pasaba al suplemento como un caso particular que se inscribía en un conjunto plural que podría haber conformado una nueva serie –como “Los hijos de Martín Fierro” o “Historia Universal de la infamia” publicadas en sucesivas entregas. Si el diario se encargaba de satisfacer al lector ofreciendo respuestas a los casos más difíciles de resolver, en la historia de Borges ocurría lo inverso: el lector era engañado por un narrador que utilizaba los recursos periodísticos pero revelaba su identidad recién al final. El desafío que proponía el relato a los lectores de la *Revista Multicolor* era precisamente lo que lo convertía en literatura y no en la mera imitación de un texto testimonial.

La participación en el suplemento de *Crítica* permitió a Borges y a los escritores martinfierristas observar con frecuencia la elaboración de diálogos “reales”, experimentar con la construcción de voces y reelaborar personajes, temas y conflictos presentes en el imaginario social.<sup>189</sup> La confusión de fronteras entre realidad y ficción mediante la apropiación y reformulación de procedimientos del discurso periodístico fue una particularidad propia tanto de los martinfierristas que colaboraron en la *Revista*

---

<sup>189</sup> Montaldo señala: “Si Borges produjo desde la vanguardia fue desde una vanguardia bizarra, que extremó los presupuestos de la vanguardia no en su aspecto estético sino en la forma de circulación de lo estético. Borges es, en ese sentido, un anti-Adorno, un escritor muy particular que no le temió a los desafíos (y amenazas) de destrucción del arte y que en la interlocución que tramó desde sus textos, contribuyó a diseñar una cultura de clase media, una escritura para la industria cultural, donde varias diferencias pudieran convivir y no tuvieran a la homogeneización como única respuesta” (1998: 12).

*Multicolor* como por los escritores vinculados con la vanguardia política que compartieron página con ellos.<sup>190</sup>

Los nuevos procedimientos, surgidos a partir de la reelaboración de recursos encontrados por los escritores y artistas de la vanguardia estética y la vanguardia política al insertarse en un medio de la industria cultural, la reutilización que hicieron de temáticas propias del diario, la ficcionalización de situaciones y personajes cristalizados en la prensa, se complementaron entre sí, inaugurando nuevas modalidades de escritura que tuvieron desarrollo posterior. En el capítulo siguiente se analizará en detalle el modo en que los textos fueron manipulados, y se mostrará cómo se practicaron y difundieron nuevos géneros que tendrían continuidad y expansión en colecciones editoriales durante las décadas posteriores.

---

<sup>190</sup> Tal como se pudo observar en el cuento *Hospedaje por cuenta del Estado*, de Carlos Moog, analizado en el capítulo 2, en el que se cuestionaba desde la ficción la reinserción de los presos a la sociedad.

## Capítulo 4

### Nuevos modos de escritura y continuidades editoriales

## Presentación

Podía hacerse una excelente revista con recortes. Y además, allí [en la *Revista Multicolor de los Sábados*] publicó sus primeros cuentos, sus admirables cuentos policiales, Peyrou, [sic.] Manuel Peyrou, Santiago Dabove, César Dabove, publicaron allí.  
Jorge Luis Borges con A. Carrizo. *Borges el memorioso* (1982: 218)

La *Revista Multicolor de los Sábados* fue una “forma” de publicación que afectó a la literatura. Si en *Crítica* se manipulaban, recortaban y retomaban noticias o entrevistas con el fin de volverlas asombrosas, interesantes y entretenidas; en su suplemento se implementaban nuevas modalidades de escritura vinculadas con una estética moderna del “recorte”<sup>191</sup> que respondía a la necesidad de brevedad, un requisito propio de la prensa, y con un trabajo de reescritura como reinterpretación, adaptación e integración de los objetos mutilados al nuevo espacio. Al mismo tiempo, escritores jóvenes como Jorge Luis Borges, Manuel Peyrou, Carlos Pérez Ruiz, Víctor Juan Guillot, Alfonso Ferrari Amores, Oscar Peyrou, Santiago Dabove y Ricardo Setaro renovaron en este espacio la escritura del cuento policial y del relato fantástico.

En este capítulo se analizará el surgimiento de nuevos modos de escritura –el resumen y la fragmentación–, la renovación de géneros literarios –el cuento policial y el fantástico– a partir de las complejas relaciones entre el texto y su materialidad, y sus continuidades en proyectos editoriales desarrollados en las décadas inmediatamente posteriores. Por un lado, en este espacio se dio un intencionado trabajo de “traducción” como reducción, mediante la implementación del resumen y la fragmentación, aspecto que se analizará en el primer apartado. Se extraían de otros espacios las historias que se quería contar; se las reordenaba, se les atribuía el nombre del autor cuando éste era relevante –como Anthony Berkeley, Louis Ferdinand Céline o Euclides Da Cunha (en el caso contrario se lo borraba, o se colocaba un seudónimo) y finalmente se lo insertaba en una serie –como la de los “cuentos policiales”–, todo lo cual permitía la creación de

---

<sup>191</sup> El recorte ha sido analizado recientemente como objeto moderno y vanguardista por Anke Te Heesen (2014). En el campo de estudios latinoamericano, Antonia Viu (2017) trabaja con la categoría de “recorte” no en relación con la vanguardia sino como práctica editorial extendida.

un nuevo texto a partir de otro. Estos procedimientos, no sólo literarios sino también editoriales, establecieron un modo de difusión de la literatura basado en versiones, como si el suplemento fuera un álbum de textos extraídos de distintos lugares y de historias que provenían de distintas fuentes. Esto configuraba una concepción del cuento que tendría repercusiones en la poética desarrollada por Jorge Luis Borges y una parte del grupo Sur en los años posteriores; así como también una concepción de la edición que incidiría en proyectos antologadores llevados a cabo en las décadas siguientes.

Dentro de la sección “Cuento policial” –donde se publicaron traducciones y adaptaciones de los relatos de enigma escritos por autores pertenecientes al *Detection Club*, agrupación fundada en Londres en el año 1929 por el escritor Anthony Berkeley<sup>192</sup> y contemporánea al suplemento de *Crítica*–,<sup>193</sup> y fuera de ella, se difundió un nuevo tipo de literatura de enigma que proponía al público lector un juego de razonamiento mental en el que un asesinato o un robo eran descifrados por mera deducción. En este espacio se daba también una modalidad del fantástico que desafiaba el universo narrativo realista mediante el desvanecimiento de los límites entre el sueño y la vigilia, la vida y la muerte, la “realidad cotidiana” y la irrupción de hechos inesperados.

En lo que refiere específicamente a la literatura policial, la *Revista Multicolor* marcó una etapa intermedia entre la Colección Misterio, de Tor, y la colección El Séptimo Círculo, de Emecé. La primera, en la década de 1930 publicaba literatura destinada a un público de adolescentes o de lectores alejados de la tradición literaria “seria”. La segunda, cuya denominación de origen culto la diferenciaba de las anteriores

---

<sup>192</sup> Luego fue presidida por Gilbert K. Chesterton entre 1930 y 1932, e integrada por Ronald Knox, Agatha Christie, Dorothy L. Sayers y la Baronesa Emma de Orczy, entre otros autores. Como epígonos de la literatura policial de enigma londinense, los miembros del *Detection Club* establecieron una serie de “mandamientos” del género, a partir de los cuales proponían una literatura policial en la que ya no habría una única solución al enigma sino varias posibles y sería entonces no sólo tarea del detective (como ocurría con el Sherlock Holmes de Conan Doyle o el Dupin de Poe) sino fundamentalmente del lector ir descubriendo, a medida que se le ofrecieran las pistas, quién era el criminal. La agrupación planteaba principalmente un “juego limpio” (*Fair play*) para con el lector, de manera tal que los textos debían presentar todas las pistas y debían evitar los ases bajo la manga y las soluciones mágicas o repentinas.

<sup>193</sup> La primera novela que los miembros de este grupo escribieron en conjunto, *The Floating Admiral* fue publicada en 1932, un año antes del surgimiento de la *Revista Multicolor*. La primera traducción que se hizo en Argentina de esta novela escrita por Chesterton, Whitechurch, G.D.H y M. Cole, Henry Wade, Agatha Christie, John Rhode, Milward Kennedy, Dorothy L. Sayers, Ronald Knox, Freeman Wills Crofts, Edgar Jepson, Clemence Dane y Anthony Berkeley, forma parte de la colección El Séptimo Círculo, de Borges y Bioy Casares. En ella se incluye el prólogo de Chesterton y la introducción de Dorothy L. Sayers donde se explicitan algunas de las particularidades y objetivos del *Detection Club*, además de una “Noticia” de los compiladores y el dibujo del mapa que aparece en la edición original.

colecciones— desde 1945 rastrearía y traduciría las novedades de reconocidas editoriales londinenses y neoyorkinas y las recomendaciones de *The Times Literary Supplement*, moviéndose dentro de las pautas de la novela-problema, de lo detectivesco considerado como literatura de evasión. Entre estas dos, el suplemento de *Crítica* difundía entre un público masivo —como el de Tor— una selección de textos provenientes de las corrientes más modernas y contemporáneas del policial —como luego haría la colección de Emecé. Si los autores de Misterio fueron, en muchos casos, “negros” de la producción masiva, los del suplemento de *Crítica* se presentaban como importantes cultores del género.<sup>194</sup> Al igual que en El Séptimo Círculo, la sección de “colaboradores” del suplemento los presentaba indicando su procedencia, su obra y su profesión.

Varios relatos publicados en la *Revista Multicolor*, en el año 1943 pasaron a conformar la antología *Los mejores cuentos policiales* (1943),<sup>195</sup> otros títulos de autores por primera vez traducidos en el suplemento fueron publicados en la colección El Séptimo Círculo.<sup>196</sup> De la misma manera, nueve cuentos pasaron a integrar la *Antología de la Literatura Fantástica* (1940). Por un lado, este espacio colectivo de escritura se anticipaba a la campaña de promoción del relato policial y del cuento fantástico que un sector del grupo *Sur* emprendería en la década de 1940 a partir del establecimiento de una zona de contacto entre la literatura “culto” y la literatura popular masiva para intervenir en el campo literario y disputar un espacio a las tendencias realistas y psicológicas, dominantes en la narrativa (Gramuglio 338-339). Mientras la revista de Victoria Ocampo realizaba la promoción de estos géneros mediante un conjunto de reseñas y ensayos críticos (Gramuglio), la *Revista Multicolor de los Sábados* se configuró como un espacio de traducción y escritura, aspectos que indagarán el segundo y tercer apartado de este capítulo.

Por otro lado, las modalidades de recorte y fragmentación implementadas en el suplemento se anticiparon a un trabajo que los directores —especialmente Borges— seguirían desempeñando en diversos proyectos editoriales inmediatamente posteriores, como la creación del sello Destiempo (1937) de Borges y Adolfo Bioy Casares y la

---

<sup>194</sup> Las comillas del párrafo son citas textuales de Lafforgue y Rivera, que analizaron las diferencias entre las colecciones Misterio y El Séptimo Círculo. Cfr. Lafforgue y Rivera (1996: 17).

<sup>195</sup> Como “El millonario que murió de hambre”, de Ronald Knox; “El envenenador de Sir Williams”, de Berkeley; “Las muertes concéntricas”, de Jack London, “A treinta pasos”, de Carlos Pérez Ruiz.

<sup>196</sup> Entre ellos, *El Almirante flotante* (1950), y *El caso de los bombones envenenados* (1949) y *El dueño de la muerte* (1949), de Anthony Berkeley.



coordinación de antologías y colecciones para Sudamericana y Emecé entre 1940 y 1950. El análisis de Destiempo como un proyecto que dio continuidad a algunos aspectos editoriales de la *Revista Multicolor* que se reutilizarían en las antologías de las décadas siguientes se abordará en el último apartado.

## 1. Modalidades de escritura: recorte, fragmento y resumen

Les pido que no incurran en el purismo. Alteren y transformen.

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares “*Gradus ad parnasum*”  
(1979: 339)

Teóricamente hay dos antologías posibles. La primera – rigurosamente objetiva, científica– estaría gobernada por el propósito de cierta enciclopedia china que pobló once mil cien volúmenes: comprendería todas las obras de todos los autores. (Esa “antología” ya existe: en tomos de diverso formato, en diversos lugares del planeta, en diversas épocas.) La segunda –estrictamente hedónica, subjetiva– constaría de aquellos *memorabilia* que los compiladores admiran con plenitud: no habría, tal vez, muchas composiciones enteras; habría resúmenes, excertas, fragmentos... En realidad, toda antología es una fusión de esos dos arquetipos. En algunas prima el criterio hedónico; en otras, el histórico.

Jorge Luis Borges “Introducción” (1941: 7, se reproduce la puntuación del original)

En el espacio colectivo de la *Revista Multicolor de los Sábados* la escritura se encontró intervenida por una poética del recorte. No sólo los textos se publicaron junto con una multiplicidad de elementos visuales que sin duda incidieron en la lectura e interpretación, sino que los directores y traductores implementaron procedimientos para transformar materiales literarios ya escritos –y en algunas en ocasiones ya publicados en otros soportes– a fin de incluirlos en el espacio reducido del suplemento, orientándolos al mismo tiempo hacia el carácter frutivo que predominó en sus páginas. La producción de un corpus de lectura semanal conformado por textos que, en la mayoría de los casos, no excedían el espacio de la carilla, y cuyo género predominante era el cuento, implicó la gestación de dos modalidades mediante las cuales se alteraban textos de mayores dimensiones para adaptarse al formato de la publicación.

Estas modalidades que dependieron principalmente de los agentes encargados de seleccionar y traducir los textos, y que involucraron sobre todo un trabajo de lectura y reescritura, fueron principalmente dos: la fragmentación y el resumen. La primera consistía en la selección y el recorte de un fragmento perteneciente a una obra mayor y su recontextualización como relato independiente destinado a compartir el espacio de

publicación con materiales nuevos, inexistentes en el contexto original. El segundo involucraba la reducción de un texto largo a las principales líneas de su argumento. En ambas modalidades, complementarias, se configuraba una concepción de la literatura como “versión” –posteriormente difundida y practicada por Borges–, mediante la cual la novedad de la escritura se vinculaba estrechamente con los cambios paratextuales, tales como la asignación de un título, la identificación con un género, el agregado de aspectos gráficos. En estos modos de escritura practicados en la *Revista Multicolor de los Sábados* se encontraba en germen un tipo de antología “hedonista”, que, como se detalla en el epígrafe, Borges definía como un conjunto de composiciones incompletas – resúmenes, excertas y fragmentos.

Las operaciones de fragmentación y resumen se vincularon, al mismo tiempo, con una política de los géneros en la que se le daba un mayor valor al relato breve por sobre las obras extensas. Asimismo, estas modalidades de escritura coincidían, en parte, con procedimientos estéticos propios de la vanguardia ultraísta: la tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos considerados inútiles.<sup>197</sup> Al mismo tiempo, se insertaban en una tradición de traducciones libérrimas implementadas desde comienzos del siglo por proyectos vinculados tanto con la industria cultural –Tor– como la cultura de izquierda –Claridad y Los Pensadores. Para el análisis de estas modalidades se tomarán como casos, por un lado, la publicación como textos independientes de tres fragmentos del ensayo novelado *Os Sertões* (1902) de Euclides Da Cunha; y por otro, la conversión de la novela *The Poisoned Chocolates Case* (1929) de Anthony Berkeley en un cuento titulado “El envenenador de Sir William” por otro.

### 1.1 El cuento como fragmento: el caso de *Os Sertões*, de Euclides Da Cunha

El lector distribuye el énfasis como quiere; hace lo que se le antoja de un libro.

Novalis, “Fragmentos” (1934:5)

---

<sup>197</sup> En el artículo “Ultraísmo”, que Borges publica en la revista *Nosotros*, el escritor enumera los principios de la poesía ultraísta: “1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. 3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia”. (tomado de Schwartz 1991:33)

El arte de escribir libros todavía no ha sido inventado. Pero está a punto de serlo. Fragmentos de este tipo son semillas literarias. Entre las cuales, ciertamente, hay más de un grano vacío [...].  
Novalis Estudios “Observaciones varias” (2007:218)

La publicación de un fragmento como texto autónomo involucra un trabajo consistente en la búsqueda y selección de una parte dentro de una obra mayor, una posterior extracción de esa parte pequeña y significativa –una “semilla literaria”– para integrarla y adaptarla –“trasplantarla”, siguiendo la metáfora de Novalis– a un nuevo espacio de publicación, mediante una serie de operaciones como la asignación de un título, la reorientación genérica, la ilustración, la puesta en página e interacción con otras textualidades, aspectos todos que le otorgarán nuevos sentidos y permitirían leerlo como un material escrito independiente del espacio en el que circuló originalmente. Mediante estas acciones, los directores de la *Revista Multicolor* actuaban como editores, considerando la “edición” como una práctica compleja y heterogénea que superpone y combina varias acciones: selección, recorte, traducción, resumen, titulación, reescritura, adición, entre otras. Esto es lo que puede observarse en los textos firmados por Euclides da Cunha que en el suplemento adquirieron el estatus de relatos mediante estrategias de recorte y reescritura.

#### 1.1.1 Lectura y recorte

La inclusión de fragmentos de *Os Sertões* en el suplemento de *Crítica* se vinculó con una importante –y en su momento novedosa– difusión de la literatura brasileña en sus páginas mediante la publicación de textos ficcionales, de artículos sobre las costumbres, la música, las leyendas y la religiosidad del país vecino y reseñas de libros.<sup>198</sup> Tres fueron los textos de Euclides traducidos en el suplemento de *Crítica*, “El centauro de los desiertos” (nº 9, 7/10/1933), “La fiebre pavorosa de la tierra” (nº 12, 28/10/1933) y “Cómo se hace un monstruo” (nº 28, 17/02/1934), fragmentos todos ellos

---

<sup>198</sup> Brasil se hará visible también en el cuerpo del diario. El 8 de julio de 1933, entre las informaciones internacionales, aparecía la noticia de la llegada de Natalio Botana, director de *Crítica*, a Río de Janeiro, la noticia señalaba que se trataba de un viaje de descanso y anunciaba que el presidente Justo visitaría Brasil en agosto. En ese mismo mes la portada y el cuerpo del diario se ocuparon de las novedades del viaje presidencial.

tomados de *Os Sertões*.<sup>199</sup> Esta obra de más de trescientas páginas fue traducida de manera completa en Argentina por la editorial *Claridad* recién en 1942, nueve años después de la publicación trunca de estos textos en la *Revista Multicolor*.<sup>200</sup>

Una primera operación editorial consistía en la selección de un escritor como Euclides da Cunha, que al igual que Machado de Assis y Ribeiro Couto,<sup>201</sup> tuvo una intensa participación como colaborador en distintos diarios y había publicado una primera versión de *Os Sertões* en la prensa periódica. Una segunda operación se vincula con el tipo de fragmentos que se seleccionaron como recorte de una obra tan extensa como la del escritor brasileño.

---

<sup>199</sup>La presencia de Brasil en el suplemento es abundante y diversa, abarca desde reseñas de poemas y artículos periodísticos hasta traducciones literarias y periodísticas. el suplemento publicó “Cuentos del Amazonas, de los Mosetones y Guarayús” de Alejandro Schultz (Xul Solar), ubicados en la selva amazónica entre Brasil y Bolivia, y una serie de artículos a cargo de Brasil Gerson en los que se describían costumbres del país vecino: “Dios en el Brasil” en el número 11 (21 de octubre de 1933), “La macumba de los brujos negros”, a cargo de Brasil Gerson en el número 13 la revista ofrece a sus lectores el artículo “Caucheros” de Raimundo Moraes, en el que se explora la actividad de los trabajadores del caucho en el Amazonas. En el número 15 el suplemento publica el cuento “La denuncia” de Ribeiro Couto. A fines de 1933, en el número 21 (30 de diciembre de 1933) vuelve a publicarse una nota de Brasil Gerson sobre las costumbres musicales de la capital carioca: “Samba, canción de los mulatos en Río” y Borges reseña el poemario “Nordeste e outros poemas do Brasil” de Ribeiro Couto. y en el número 31 (10 de marzo de 1934) se publicó un cuento de Machado de Assis bajo el título “El incrédulo frente a la cartomante”. Quizás la ausencia de un análisis de los textos brasileños en las más importantes investigaciones sobre la *Revista Multicolor de los Sábados* (Rivera 1976, Louis 1997, Saítta 1999, Green 2010) tenga su explicación en una creencia arraigada de que la literatura brasileña fue poco conocida en Argentina, pese a lo cual investigadores como Gustavo Sorá han podido comprobar que, después de París, Buenos Aires ha sido uno de los principales lugares de traducción y edición de autores brasileños durante el siglo XX (Sorá, 2003:23). Sin embargo, ni siquiera el mismo Sorá en su original trabajo sobre las traducciones de escritores brasileños en Argentina ha tomado en consideración la presencia de Euclides da Cunha en el suplemento cultural de un diario de distribución masiva como *Crítica* en los años treinta.

<sup>200</sup>La década del treinta es considerada por Sorá como un momento fundamental para la literatura brasileña y para su traducción en Buenos Aires. Por un lado, en Brasil se trataba de un período en el que se descubría la cultura nacional y se consolidaba el concepto de literatura brasileira. En este momento la novela desplazó a la poesía y puso el acento sobre personajes humildes del noroeste, una región “consagrada por Euclides da Cunha en *Os Sertões* -1902- como locus que, por alejarse de las costas propicias a la influencia europeizante, escondía lo auténticamente brasileño” (Sorá, 2003:105). Por otro, Sorá identifica en Buenos Aires un marcado incremento de la traducción de títulos brasileños a partir de 1937, momento en el cual se publican dos colecciones de libros pertenecientes a autores brasileños: la “Biblioteca de Novelistas Brasileños” de la editorial Claridad y la “Biblioteca de autores brasileños traducidos al castellano” que editó el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Antes de esta fecha, de acuerdo con Sorá, las traducciones de escritores brasileños eran más bien esporádicas. Recién en el año 1942 la editorial de Antonio Zamora publicaría la traducción del libro completo de *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

<sup>201</sup>Ribeiro Couto en un principio se desempeñó como periodista en el *Jornal do Commercio*, luego en el *Correio Paulistano* y en 1928 colaboró como redactor en el *Jornal do Brasil*. Por su parte, Joaquim Machado de Assis en 1860 comenzó a formar parte de la redacción del *Diário do Rio de Janeiro*. Además, fue colaborador en las revistas *O Espelho*, *A Semana Ilustrada* y *Jornal das Famílias*. Años más tarde (1874) comenzó a publicar folletines en el diario *O Globo* y a escribir crónicas, cuentos y novelas en las revistas *O Cruzeiro*, *A Estação* y *Revista Brasileira*.

Con respecto a lo primero, Euclides Da Cunha, ingeniero y periodista, estuvo en la Guerra de Canudos –que comenzó en 1897 y fue considerada en Brasil como el acontecimiento más importante del año– cubriendo el evento como corresponsal del diario *Estado de Sao Paulo*.<sup>202</sup> Los periódicos brasileiros de ese momento eran muy diferentes de lo que treinta años más tarde sería *Crítica* en Argentina, puesto que en la prensa de fines del siglo XIX todavía no existían las ilustraciones. En la mayoría de los casos se trataba de diarios con ocho columnas estrechas que daban al lector actual la impresión de una monotonía textual. El diario de esa época reunía en sus páginas material muy variado que incluía un conjunto de textos literarios como cuentos, poemas, crónicas y la colaboración de grandes nombres de la literatura (Nogueira Galvao, 1994). El primer artículo que Da Cunha publicó sobre y desde Canudos en *O Estado de Sao Paulo* fue enviado el 10 de julio de 1897 y recién salió el 18 de agosto del mismo año (Nogueira Galvao). Ya en estos primeros escritos periodísticos se encontraban algunos de los tópicos centrales de *Os Sertões* como la potencialidad semántica de la imaginación popular que convertía a los “jagunços” en seres fantásticos cuyos cuerpos desafiaban el conocimiento científico (Mailhe, 2010:38) y la referencia al líder mesiánico Antonio Conselheiro como una síntesis admirable de todos los elementos negativos y todos los agentes de reducción del pueblo.

Para la *Revista Multicolor* se seleccionaron fragmentos del libro, que había tenido una versión anterior en los artículos publicados en el periódico paulista que el corresponsal viajero Da Cunha había escrito al calor de los acontecimientos. La reescritura para su edición como volumen completo publicado cinco años después de la guerra, para la cual se había unificado la prosa, que se volvía prolija y analítica, desestimaba la dicotomía entre civilización y barbarie, lo que instauraba una nueva forma de concebir la identidad nacional y americana a comienzos del siglo XX.<sup>203</sup>

El recorte de materiales periodísticos intervenidos por una reflexión propia del ensayo de interpretación nacional adquiriría en el suplemento de *Crítica* una nueva reorientación hacia la ficción, dada por el trabajo de selección y recorte. La clasificación

---

<sup>202</sup>El momento en que la República extiende su dominio –extirpando a los sectores inasimilables– coincide con la expansión de las fronteras simbólicas de la modernidad cultural y técnica: la cuarta expedición [a Canudos] es el primer episodio con cobertura periodística diaria” (Mailhe, 2010: 37)

<sup>203</sup> Alejandra Mailhe identifica en esta transformación de la visión de Canudos: mientras que en los textos publicados en la prensa “al exaltar el triunfo de la república [Euclides] reprime las críticas a sus excesos represivos”, en *Os Sertões* se realiza “una denuncia madura y dolida alentada por el sentimiento de culpa [...] y el reclamo por la inclusión social de los sobrevivientes” (2010:38).

de fragmentos, trabajo del traductor –cuyo nombre no se mencionaba– y de los editores, desestimó el relevante contenido político de esta obra y adaptó el texto a las particularidades fruitivas del suplemento. Como es sabido, el libro y las notas periodísticas de Da Cunha hacían referencia a la guerra llevada a cabo a fines del siglo XIX en la localidad de Canudos, ubicada en el noroeste de la región de Bahía, y en la que, a grandes rasgos, el gobierno y la iglesia contendieron con el líder carismático Antonio Conselheiro, predicador que se había convertido en un referente religioso, llegando a atraer adeptos provenientes de diferentes estados del interior de Brasil que se habían trasladado al noroeste, donde se habían instalado en comunidad. Este proyecto religioso y comunitario, que se desarrollaba en el medio del *sertão* (desierto) y se afirmaba como independiente de la República, tuvo tal relevancia que Canudos llegó a ser una de las regiones más pobladas del estado de Bahía. Conselheiro y sus adeptos se convirtieron en una amenaza para la Iglesia y para los propietarios del interior del país, debido a la migración de mano de obra. Tras dos expediciones militares fallidas, en 1887 se desató la guerra que trajo como saldo el exterminio de gran parte de la población. La originalidad del texto de Da Cunha residía en el “descubrimiento” del interior de Brasil, que se instauraba como un nuevo espacio de identidad nacional, en contraste con la “naturaleza tropical”, estableciendo una dialéctica entre el tropicalismo del sur y la aridez del norte como escenarios diferenciados (Garramuño, 2010).

Los textos seleccionados para el suplemento no trabajaron con ninguna de las problemáticas predominantes; no se extrajeron fragmentos vinculados con la guerra de Canudos ni con la situación política de Brasil a fines del siglo XIX y comienzos del XX sino partes que hacían referencia a lo monstruoso, a creencias populares y a fantasías arcaicas. Por otro lado, ninguna parte del texto o el paratexto daba el menor indicio al lector de que éstos eran parte de una obra mayor.

La traducción implicó, asimismo, una intervención sobre el género. De un ensayo de más de doscientas páginas se pasaba a la publicación de relatos breves. El trabajo realizado sobre el material tenía características propias de la antología hedonista: se desencuadernaba el libro, quitando y colocando sus partes en otro contexto, se creaba un relato ficcional a partir de la mezcla y reinterpretación de un conjunto de fragmentos. De este modo, el 7 de octubre de 1933 la *Revista Multicolor* publicaba en la portada “El centauro de los desiertos”, a partir de tres apartados del capítulo 2 de *Os Sertões*, “Los

Hombres”: “El sertanejo”, “Tipos dispares: el jagunço y el gaúcho” y “Los vaqueros”; el sábado siguiente (14 de octubre) aparecía “La fiebre pavorosa de la tierra”, que retomaba otro apartado del capítulo 2 titulado originalmente “La sequía”, sobre las creencias del sertanero ante la falta de lluvias. El último relato publicado en el suplemento bajo el título “Cómo se hace un monstruo” apareció el 17 de febrero de 1934 e incluyó bajo el mismo título tres apartados del capítulo mencionado anteriormente: “Cómo se forma un monstruo”, “peregrinaciones y martirios” y “Leyendas”.

### 1.1.2 Reescritura

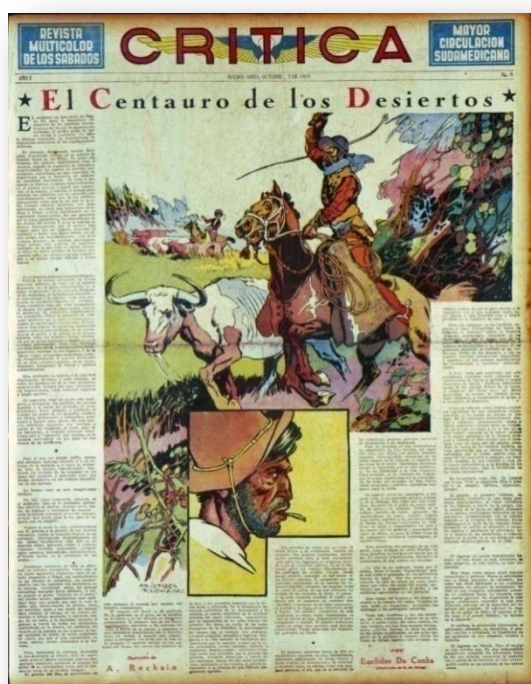
Estos recortes fueron recontextualizados en el suplemento donde adquirieron un estatus autónomo con respecto al texto previo del cual habían sido extraídos, e interactuaron con otros elementos textuales y visuales en un nuevo contexto. La integración de este material en la nueva publicación se realizaba mediante procedimientos en los que la escritura se superponía con la traducción y la edición, tales como el cambio de títulos y el agregado de imágenes, reorientando el imaginario de la obra a otro más afín a los lectores del suplemento argentino. Todo esto generó en la *Revista Multicolor* una relectura y modificación del texto mediante estrategias que diluían el rol del escritor como único autor. Si la publicación conservaba la firma de Euclides da Cunha, la ausencia de mención al título de la obra y al contexto original de publicación, así como la inexistencia de una aclaración acerca de los cambios que había sufrido la nueva versión difuminaban la jerarquía del original. La adaptación contaba, por otra parte, con una aclimatación al público de la revista, mediante la inclusión de elementos del imaginario local en imágenes que mostraban un hombre de campo sudamericano sin rasgos específicos de una región en particular.

En el primer texto traducido, el título “El centauro de los desiertos” se enfocaba en el protagonista y sugería uno de los principales rasgos que lo identificaban: sus dotes como jinete. El reemplazo de un título descriptivo como “Los Hombres” o “El sertanejo” por otro mucho más expresivo que caracterizaba al personaje con la figura monstruosa y mítica del centauro, junto con la visualidad que adquiriría por el tamaño y los colores de las letras, llamaba la atención del lector hacia la historia incrustada en el



nuevo contexto de lectura. Este titular se adaptaba a las expectativas del público y se complementaba con el texto que subrayaba los aspectos bestiales del personaje: “[El sertanejo] es deforme, despanzado, torcido. Hércules-Cuasimodo, refleja en su aspecto la fealdad típica de los flojos” (1933:1).

En el contexto de publicación de la *Revista Multicolor* el material textual adquiría, asimismo, una nueva organización. Después de haber juntado tres fragmentos para conformar el relato, se lo volvía a compartimentar, reordenándolo mediante la separación de párrafos con viñetas. Con este conjunto de maniobras el nuevo soporte añadía información a la versión previa, modificando el modo en que se ofrecía a la lectura, ahora orientada por titulares sensacionalistas, grandes imágenes a todo color y viñetas.



Euclides Da Cunha “El centauro de los desiertos”  
RMS n°9 (7 de octubre de 1933)

La reescritura del texto implementaba elementos aclimatadores, tales como la definición del personaje central como “baqueano”, la traducción de “gaúcho” como “gaucho”, dando paso a una ambigüedad en la interpretación y un acercamiento entre el personaje prototípico del sur de Brasil y el argentino, la configuración del argumento a partir de una oposición entre el “sertanero” del norte y el “gaucho del Sur”. También se

incorporaban palabras propias de la variedad rioplatense como el verbo “recluir” para hacer referencia a “retroceder”. Estos elementos ayudaban a la lectura y a la asimilación de un escenario con personajes desconocidos para la mayoría de los lectores del suplemento.

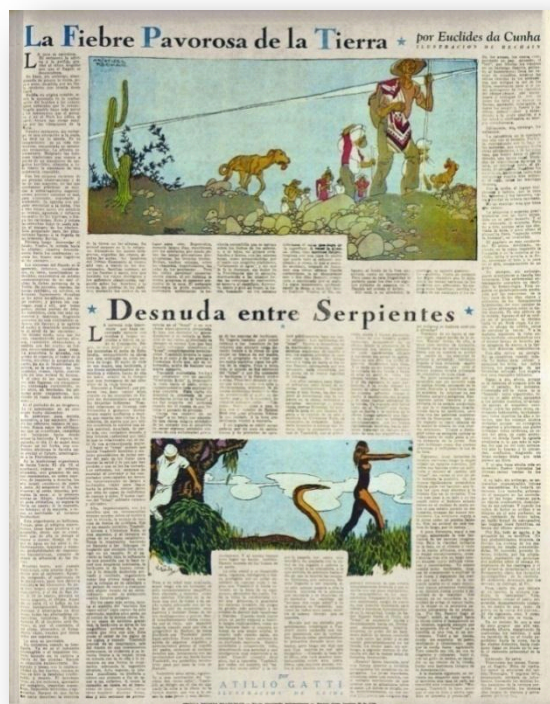
Las imágenes visuales que complementaban al fragmento, ilustraciones de Arístides Rechain que adquirirían un protagonismo por sobre la escritura a causa de sus grandes dimensiones y sus colores estridentes, aportaban también a la aclimatación del texto. La más grande presentaba un hombre a caballo con vestimenta de baqueano en medio de un paisaje rural, levantando su brazo y haciendo girar su látigo para pegarle a un buey; imagen que sugería movimiento y agresividad. En la segunda ilustración, mucho más pequeña, aparecía en primer plano la cara de un hombre moreno, de perfil, con los ojos atentos pero estáticos, con barba, sombrero y un cigarrillo a medio caer en la boca; el color de su piel contrastaba con el amarillo del fondo. Esta oposición entre el dinamismo del dibujo más grande y el estatismo del más pequeño se encontraba asimismo en el texto donde el gaucho se definía como un ser enérgico frente al sertanejo, caracterizado por su templanza.

El segundo relato, titulado “La fiebre pavorosa de la tierra”, cambiaba nuevamente el título neutral del original, “La sequía”, por uno mucho más expresivo enfocado en los miedos extremos de los habitantes del *sertão*, producto de sus creencias en torno a la falta de lluvias en la región, correlativo a las emociones fuertes que el relato prometía a los lectores de la revista. El texto se encontraba acompañado por una imagen de personajes con vestimentas rurales, trasladándose por un espacio árido, rocoso, con escasa vegetación desértica, acompañados por perros flacos en una actitud de sufrimiento. Como en el caso anterior, el título que el texto adquiriría en el suplemento era mucho más llamativo que el que se le había asignado en el libro. Se traducían esta parte de *Os Sertões* en la que aparecía un sincretismo religioso que podía incluir también las creencias de un catolicismo popular de los lectores argentinos,<sup>204</sup> aspecto al

---

<sup>204</sup>En “La fiebre pavorosa de la tierra” se puede leer: “[El sertanero] espera, resignado, el día 13 de aquel mes. Porque en tal fecha, una costumbre abolenga le factura para sonar el futuro, interrogando a la Providencia. Es la tradicional experiencia de Santa Lucía. El día 12, al anochecer, expone al relente, alineados, seis granitos de sal, que representan, en orden sucesivo, de izquierda a derecha, los seis meses venideros de enero a julio. Al amanecer del 13 los observa: si están intactas, presagian la seca; si la primera apenas se diluyó, transformada en gota cristalina, es segura la lluvia en enero [...] Esta experiencia es bellísima. Porque, pese al estigma supersticioso, tiene base positiva y es aceptable.” (Da Cunha, 1933).

que aportaría también el siguiente texto de Da Cunha, publicado mucho tiempo después en el suplemento, y dos artículos de Gerson de temática similar—“Dios en Brasil” y “La macumba de los brujos negros”—.<sup>205</sup>



Euclides Da Cunha “La fiebre pavorosa de la tierra”  
RMS n°12 (28 de octubre de 1933)

La fusión entre religiosidad y superstición estuvo presente también en la última versión que el suplemento ofreció de *Os Sertões*, titulada “Cómo se hace un monstruo”. Este relato comenzaba *in medias res* con puntos suspensivos, signos que abundaban en los primeros párrafos, enfatizando el carácter fragmentario de la historia:

...Y surgía en Bahía el anacoreta sombrío, con el cabello crecido hasta los hombros, la barba inculta y larga; el rostro cadavérico, iluminado por una mirada fulgurante; monstruoso, dentro del hábito azul, de brin americano; apoyado al clásico bordón en que afirman su tardo paso los peregrinos...

<sup>205</sup> En “Dios en Brasil”, por ejemplo, Gerson hace referencia a las fiestas del Buen Jesús en distintas iglesias, menciona la leyenda de la aparición de una imagen de Jesús en el río en la que se mezclan elementos portugueses y elementos nativos, la explicación racional y la fe: “Todavía hoy, mientras la radio desparrama por los cielos melodías de todos los continentes y de todas las lenguas, en los poblados se conservan imágenes tenidas como milagrosas [...] y las supersticiones prosperan, y nuevas leyendas se van formando aquí y allá, a la sombra del prestigio de este o de aquel santo” (1933:3)

Al igual que en los fragmentos anteriormente analizados, texto e imagen aclimataban la traducción al público local.<sup>206</sup> Mediante la implementación de voces testimoniales similares a las que habían integrado los reportajes del diario se identificaba a los habitantes del *sertão* con los gauchos de Argentina: “Un viejo criollo detenido en Canudos en los últimos días de la campaña, *algo me dijo a su respecto*” (1934: 7 cursiva mía).



Euclides Da Cunha “Cómo se hace un monstruo”  
RMS n° 28 (10 de marzo de 1934)

Aquí el líder de Canudos no se presentaba tanto como la amenaza que alteraba el orden estatal brasileño -como planteaba el libro *Os Sertões*- sino como uno de los tantos personajes llamativos que mostraba el suplemento a sus lectores, tales como los que protagonizaban los relatos de la sección “Historia Universal de la Infamia”, de Borges<sup>207</sup> o “El otro lado de la estrella”, de Raúl González Tuñón. “Cómo se hace un

<sup>206</sup> La asociación del personaje de Antonio Conseheiro –llamado Antonio Maciel en la Revista *Multicolor*– con un Cristo monstruoso, de mirada penetrante, –como se describirá más adelante– contrastaba con la ilustración que acompañaba el relato, en la que se representaba un personaje estilizado cuya vestimenta, postura y mirada perdida lo asociaban más fácilmente con la imaginaria religiosa más que con un ser terrorífico.

<sup>207</sup> Raúl Antelo(2004) analizan este texto de Da Cunha mediante una analogía entre la “monstruosidad” de la que se habla en este texto de Euclides y la “monstruosidad textual” dada por un hibridismo, que también encuentra en los cuentos de Historia Universal de la Infamia. Silvia Molloy (1999), por su parte,

Monstruo”, narraba una serie de leyendas que permitían configurar la imagen de Antonio Conselheiro menos como un líder político que como un personaje carismático.

La publicación del capítulo 11 del libro de Patronio con el título de “El brujo postergado” el 2 de septiembre de 1933 y sin la firma de Borges, y la inclusión en el suplemento de estampas de origen desconocido como la que acompañó “El duelo del asesino y del perro” de Carlos Pérez Ruiz (13 de enero de 1934) son solo dos ejemplos de procedimientos que implementó la *Revista Multicolor de los Sábados* a partir de textos e imágenes tomados de otros soportes y reinsertados en este espacio de producción colectiva. Pocos años después, el recorte fue una modalidad de escritura fundamental para la conformación de la *Antología de la Literatura Fantástica*, a cargo de Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (1940), en la que se recopilaron fragmentos de textos de distintas dimensiones, extraídos de diferentes soportes y publicados anteriormente en disímiles temporalidades y lugares.<sup>208</sup>

## 1.2 El cuento como resumen: el caso de *The Poisoned Chocolates Case* (1929)

La modalidad del cuento como resumen se hizo presente en textos de la *Revista Multicolor* como “Viaje al fin de la noche”, adaptación resumida de la novela *Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Celine, que había sido publicada en 1933 y reseñada por Ulyses Petit de Murat en el número 13 del suplemento (4 de noviembre de 1933). En este caso, la versión en español aparecía firmada por el mismo Céline y traducida como cuento en toda la extensión de una página por Simon Buril un seudónimo utilizado también en otros relatos del suplemento, en el que el apellido retoma sugerentemente —con humor auto-paródico acerca de la propia práctica— elementos implicados con la operación del recorte, dado que el buril es una herramienta que sirve para cortar, marcar, ranurar material por medio del golpe con martillo o presionando con la palma de la mano que se utilizó en las primeras formas de escritura, y que permite identificar al traductor como el que talla, recorta y da nueva forma a la obra original. Lo mismo sucedía con “El millonario siberiano” de la Baronesa de Orczy, que aparecía en la sección “cuento policial”, relato en el que se reducía a una carilla lo

---

analiza la poética borgeana a partir la analogía entre las “máscaras” de los personajes —el ocultamiento de la identidad— y el “enmascaramiento textual” en el que distintos géneros se solapan.

<sup>208</sup> Estos procedimientos editoriales se analizarán en el tercer apartado de este mismo capítulo.

que en su original – titulado “The Fenchurch Street Mystery” (1908)– era un cuento largo desarrollado en tres partes, incluido en el libro *The Old Man in the Corner*.<sup>209</sup>

Un caso en el que se puede observar en detalle los derroteros de esta modalidad escrituraria es en la versión de *The Poisoned Chocolates Case* (1929),<sup>210</sup> de Anthony Berkeley, que apareció el 23 de diciembre de 1933, en la sección “Cuento policial” de la *Revista Multicolor*. Ésta publicación no salió por entregas ni tampoco se le dedicó todo un ejemplar de la *Revista Multicolor*, sino que se publicó como un cuento a página completa e ilustrado, bajo el título “El envenenador de Sir William”, con el mismo misterio y la misma resolución pero con varios cambios en lo que refería a la estructuración de la información, la centralidad del tema a desarrollar, los nombres de los personajes y el orden de la información en el texto. Pocos años después, un relato con el mismo título y pequeños cambios de estilo pasaba a integrar la compilación *Los mejores cuentos policiales* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares para la editorial Emecé (1941), decisión explícitamente ligada a las preferencias genéricas de los antologadores. Recién en 1949 se publicaría la traducción completa de la novela con sus dieciocho capítulos, bajo el título de *El caso de los bombones envenenados* en la colección El Séptimo Círculo (Emecé).

#### 1.2.1 Cómo convertir una novela en cuento

La *editio princeps* del *Acercamiento a Almotásim* apareció en Bombay, a fines de 1932. El papel era casi papel de diario; la cubierta anunciaba al comprador que se trataba de la primera novela policial escrita por un nativo de Bombay City: En pocos meses, el público agotó cuatro impresiones de mil ejemplares cada una. La *Bombay Quarterly Review*, la *Bombay Gazette*, la *Calcutta Review*, la *Hindustan Review* (de Alahabad) y el *Calcutta Englishman*, dispensaron su ditirambo. Entonces Bahadur publicó una edición ilustrada que tituló *The conversation with the man called Al-Mu'tasim* y que subtítulo hermosamente: *A game with shifting mirrors* (Un juego con espejos que se desplazan).

Jorge Luis Borges, “El acercamiento a Almotásim” [1936] (2002:414)

---

<sup>209</sup> Además de las traducciones, la reducción de una narración larga a sus aspectos fundamentales se encuentra también en la sección “Historia Universal de la Infamia” de Borges y en “Dos novelas sintéticas” de González Tuñón, tal como se analizó en el capítulo 3 de esta Tesis.

<sup>210</sup> Ésta fue considerada una de las novelas más importantes de la asociación británica de literatura policial del *Detection Club*.

“El acercamiento a Almotásim”, de Jorge Luis Borges, una ficción publicada tres años después del cierre de la *Revista Multicolor*, además de insertar en la misma trama un modo posible de reducción de un texto extenso a unas pocas páginas, jugaba con referencias a los devenires de una novela policial (apócrifa): la circulación en ediciones económicas y malas, impresas en papel barato que, no obstante, se agotaban en poco tiempo; las reediciones, la reescritura y las nuevas versiones: el cambio de título, el agregado de un subtítulo y la inclusión de ilustraciones. El cuento no informaba si esos elementos habían sido una decisión de Bahadur, el supuesto autor de *Acercamiento a Almotásim*, o de sus editores, aunque daba indicios de que en 1936 Jorge Luis Borges estaba familiarizado con las ediciones baratas que habían gozado de amplia circulación entre las décadas de 1910 y 1930, como del trabajo de reedición y manipulación de textos<sup>211</sup> y las implicancias que podría tener la publicación en distintos soportes (revistas, diarios, suplementos, libros).

Las novelas –y sobre todo las policiales– circularon, de hecho, en Buenos Aires, principalmente en los kioscos de diarios, un espacio de distribución popular y masiva.<sup>212</sup> En efecto, un año antes de la salida de la *Revista Multicolor*, *Crítica* había sacado dos folletines que respondían a la temática policial con los tintes sensacionalistas que caracterizaban este medio, el primero de ellos publicitado como “primera novela policial argentina” se publicó entre octubre y noviembre de 1932, bajo el título de “El enigma de la calle Arcos” en doce capítulos divididos en treinta y dos entregas firmadas bajo el seudónimo Sauli Lostal. La semana siguiente al final de esta publicación salía, bajo el falso nombre de Jaime Mellors, otro folletín titulado “Los trituradores de manos” –en ocasiones llamado “Los cortadores de manos”–, que apareció entre diciembre de 1932 y enero de 1933.

---

<sup>211</sup> Annick Louis (1997) analiza las “maniobras” implementadas por Borges en el momento de volver a publicar los textos que habían aparecido en la sección “Historia Universal de la Infamia” de la *Revista Multicolor* al libro homónimo (1935).

<sup>212</sup> Observa Sarlo: “El magazine, el folletín publicado en los diarios, las narraciones periódicas abrían la posibilidad de que, en una sesión de lectura, en un viaje en tren o en tranvía que, desde los barrios de Buenos Aires, consumía no menos de media hora y en general bastante más, el lector, aunque no diera fin al texto, quedaría suficientemente comprometido en su lectura. La ficción breve permitía también que esos lectores no tuvieran que manejar, a lo largo de un lapso más o menos extendido, un mundo complicado y lleno de personajes como el de la novela (1986, 126). Señalan Lafforgue y Rivera que: “Si bien los títulos estrictamente policiales aparecen [antes de 1930] en forma esporádica, su presencia y sus características señalan el naciente interés de escritores y lectores por una forma con notorio arraigo en los *magazines* ingleses y norteamericanos, y conocida en Argentina, fundamentalmente a través de las ‘series’ traducidas en revistas como el *Tit-Bits* de Puga, *Tipperary*, *El Pucky* y otras similares” (1996, 14)

En este contexto de publicación masiva y popular de textos en prosa, en 1933 se publicaba en la *Revista Multicolor* el cuento “El envenenador de Sir William”, atribuido a Anthony Berkeley, que resumía a una carilla el argumento de la novela *The Poisoned Chocolates Case* (1929) del mismo autor. El relato incluía a tres personajes principales: Sir Guillermo Anstruther, que recibía una caja de bombones envenenados; Graham Beresford, que se la pedía para ofrecérsela a su esposa; y Juana, la mujer de Graham, que acababa muriendo al comer los mencionados chocolates envenenados. Otros personajes del relato eran al agente de policía de Scotland Yard, de apellido Moresby, y un detective aficionado, llamado Roger Sheringham, que era quien resolvía el caso.

El crimen, sus detalles y los pasos dados por Sheringham para su resolución coincidían con los relatados por Berkeley en su novela *The Poisoned Chocolates Case*. No obstante, la versión en español para la *Revista Multicolor* involucraba una serie de cambios vinculados con el soporte de publicación y con la implementación de procedimientos para trasvasar un género —la novela— a otro —el cuento—. Tanto el título de aquella como el de éste hacían referencia al factor fundamental de la muerte: el veneno. Sin embargo, mientras el de la primera explicitaba que habían sido los bombones los portadores del tóxico que había ocasionado el crimen; el del relato era más confuso: como solía ocurrir en los titulares de las notas policiales de *Crítica*, se ponía el foco en dos de los personajes, pero se engañaba al lector generando intriga y expectativa, haciéndole creer que la víctima del envenenamiento era “Sir William”, cuyo nombre por otra parte, en el cuerpo del texto aparecía traducido al español como “Sir Guillermo”. En este sentido, todos los personajes implicados en el relato, exceptuando a Moresby y a Roger Sheringham, presentaron nombres modificados en la versión de la *Revista Multicolor*: Graham Bendix y Johan Bendix pasaban a ser Graham Beresford y Juana Beresford; Sir Eustace Pennefather cambiaba completamente a Sir William Anstruther; la señora Verreker-le-Messurerer, ahora Verreker-le-Flemming.

El comienzo de la novela de Berkeley planteaba el crimen como uno de los casos que se solían postular y analizar en la reunión de cofrades de un club especialmente creado para la resolución de asesinatos, presidido por Roger Sheringham. En él, distintos personajes escuchaban e interrogaban a Moresby —el agente de policía a cargo del caso—, ofrecían sus puntos de vista, buscaban pistas, intentaban develar quién podría



haber sido el agente que había envenenado los bombones. Moresby, por su parte, se encargaba de exponer a los demás cofrades detalles de las investigaciones realizadas y pistas halladas hasta el momento por el Scotland Yard. De este modo, el foco de la novela estaba puesto en el diálogo entre los distintos personajes y en la búsqueda de una resolución. El cuento, en cambio, tenía un comienzo *in medias res*,<sup>213</sup> que omitía todo lo referido a esa cofradía, y presentaba una clara estructura de dos partes: una primera en la que se exponían los hechos y lo realizado por la policía hasta el momento, y una segunda en la que se detallaban los pasos que había dado Sheringham para encontrar al culpable del asesinato.

La posterior inclusión de este mismo cuento en el volumen antológico *Los mejores cuentos policiales* (1943)<sup>214</sup> incluyó una breve reseña sobre el autor, que mencionaba sus principales obras entre las que se contaba *The Poisoned Chocolates Case* como una de las novelas más reconocidas de Berkeley, relataba brevemente el argumento –enfocándose más que en la historia de los bombones, en la discusión en torno a ella: “varios pesquisas agotan las posibles soluciones de un misterio” (1943, 152)–aunque no se explicitaba que éste era el texto fuente del cuento que se presentaba a los lectores, “El envenenador de Sir William”, y mucho menos que el relato incluido en el libro había tenido una versión anterior en español en la *Revista Multicolor de los Sábados*.

Novela y cuento, así, diferían en relación con los aspectos fundamentales de la trama, aquellos aspectos que precisamente permitían un desarrollo más extenso o más acotado. En el caso de la primera, lo que orientaba el progreso de la historia era el debate sobre el modo en que se había llevado a cabo el crimen. De hecho, en la traducción completa de esta novela como *El caso de los bombones envenenados* (1949) en la colección El Séptimo Círculo de editorial Emecé, dirigida por Borges y Bioy Casares, se leía una situación afín por el nombre y por las características, con las reuniones del *Detection Club* que Berkeley presidía:

Entre una espesa nube de humo de tabaco [Roger Sheringham] oía las voces acaloradas de los comensales que charlaban animadamente sobre asesinatos,

---

<sup>213</sup> Así comienza: “Roger Sheringham pensaba pues, que el crimen de los bombones envenenados, como lo llamaron los diarios, era quizás el asesinato planeado con más perfección que conocía”.

<sup>214</sup> Selección compilada por Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges para la editorial Emecé. En la mencionada edición el cuento tiene el mismo nombre del que aparece en la *Revista Multicolor*.

envenenamientos y muertes repentinas. Por fin, Roger veía realizado su sueño, su Círculo del Crimen, fundado, organizado y reunido por él exclusivamente [...]. La entrada a una de las selectas comidas del Círculo del Crimen no estaba al alcance de cualquiera por el sólo hecho de tener apetito. No bastaba que el futuro miembro profesase una pasión verbal por la solución de crímenes y se contentase con ello, el, o ella, tenía que probar su capacidad de llenar con eficacia los requisitos que estipulaba el círculo. (1949, 11-12).

En el cuento, en cambio, la historia avanzaba entre la narración del caso y la de su resolución por parte de un único personaje investigador, Roger Sheringham, manteniendo el tradicional contrapunto de la literatura policial de enigma clásica entre la inoperancia del oficial de policía y la astucia del detective que resolvía el caso.

Casi en paralelo con la publicación de esta versión, en ensayos publicados en otros espacios<sup>215</sup> Jorge Luis Borges, teorizaba precisamente sobre el cuento y la novela. A la promoción de la prosa breve se sumaba el mandato de reducir toda una historia a sus aspectos fundamentales. Este mecanismo –traducir una obra extensa transformándola a la vez en un resumen que en “El acercamiento de Almotásim” se enmarcaría en el formato de una reseña apócrifa– tenía en los procedimientos habituales de la *Revista Multicolor* un antecedente. La reducción del texto a lo fundamental tenía además otro antecedente, correlato estético de la inesperada coincidencia entre vanguardia y cultura de masas: el ultraísmo se proponía eliminar todo lo excesivo u ornamental y reducir el poema a lo sustancial. Un procedimiento similar se aplicaba ahora a la narrativa publicada en el contexto de la prensa.

El resumen como modalidad se vinculaba con la promoción de la prosa breve en el espacio de la *Revista Multicolor*, al mismo tiempo que se enfrentaba a dos tipos de narración extendida: por un lado, las novelas policiales de gran difusión en la época, frente a las cuales el suplemento proponía el cuento; por otro, la novela psicológica y realista de autores como Eduardo Mallea y Manuel Gálvez, promocionadas en *Sur*. En este espacio de escritura colectiva y de alcance masivo, emergía, junto con la reducción, la idea de “versión”. Desde los mismos paratextos se imponía explícitamente el género

---

<sup>215</sup> “Edgar Wallace” (1932), prólogo del libro homónimo de la editorial Tor/Rovira; “Leyes de la narración policial” (1933), publicado en la revista *Hoy Argentina* y “Los laberintos policiales y Chesterton” (1935) publicado en *Sur*. Estos artículos se analizarán con detalle en el apartado que sigue.

cuento: el relato de Berkeley se incluía en la sección “cuento policial”. Algo similar ocurrió con “El muerto de la casa del pavo real” de Chesterton que, pese a presentarse como “novela breve”, aparecía también en la mencionada sección.

### 1.2.2 Las versiones: una tradición de traducciones libérrimas

—Pero —tartamudeó Moresby— Sir Guillermo... Estuvo en Eton, que es clásico...

—¿Sir Guillermo? —dijo Roger, cortante— ¿Quién habla de Sir Guillermo? Le dije que la foto del criminal estaba en mi bolsillo. Sacó de un tirón la foto en cuestión y aprontó con ella al aterrado inspector-jefe con ella [sic]: ¡Beresford, hombre! ¡Beresford es el asesino de su propia esposa!

Anthony Berkeley, “El envenenador de Sir William” (1933: 2)

La traducción puede pensarse en este suplemento como apropiación mediante la cual no solo se pasa el texto a otra lengua, sino que se lo manipula a fin de adaptarlo al nuevo contexto de edición y a las necesidades del lector. Este tipo de “traducción” en el que una novela se convierte en cuento involucra, por un lado, una toma de posición en relación con la prosa centrada en la relevancia del resumen como modo de escritura; por otro, una decisión con respecto a la traducción de narrativa: el uso libre y la versión, aspecto que acercaría este texto a las traducciones libérrimas de editoriales como Claridad y Tor.

El epígrafe de este apartado presenta una parte fundamental del cuento “de Berkeley”: el momento en el que, luego de detallar todos los pasos dados para llegar al descubrimiento se develaba quién había sido el autor del acto criminal, el envenenador. La escena generaba intriga mediante un juego con dos fotos, una que se le caía a Sheringham y otra que guardaba en su bolsillo. Cuando Moresby se había convencido de que el autor del crimen era el de la foto que había caído dada vuelta al piso —Sir Guillermo— Roger terminaba con el misterio mostrándole la imagen del verdadero asesino —Graham Beresford. Toda esta escena final era una invención del o los traductores —cuyo(s) nombre(s) no aparece(n) en el suplemento—, dado que en la novela no existía el recurso de las fotografías ni tampoco se descubría el asesino al final sino

que Sheringham explicitaba a sus cófrades que éste era Graham Bendix antes de detallar cada uno de los pasos que había seguido para resolver el crimen.

El cuento resumía el argumento principal y al mismo tiempo tomaba gran parte de los diálogos del segundo y tercer capítulo de *The Poisoned Chocolates Case*, así como recogía información y datos específicos de los capítulos noveno y decimoquinto. Se tomaba del segundo capítulo el dialogo entre los dos caballeros y la escena en la que la dama moría tras probar los bombones envenenados. En numerosos casos hubo calcos de frases hechas, que se corrigieron luego en la versión de *Los mejores cuentos policiales*. Así ocurrió con la expresión “it’s an ill wind so far as I’m concerned”, que en la versión de la *Revista Multicolor* se traducía literalmente como “es un mal viento en lo que me toca”, y en la antología de cuentos policiales cambiaba a una locución menos extranjerizante: “a mí tampoco me alegra”.

Mientras la conversación entre los dos caballeros se reproducía tal como se encontraba en el texto original –con las traducciones literales de expresiones mencionadas–, la charla entre Bereford y su esposa se citaba indirectamente y se resumía a los aspectos fundamentales. A esto se sumaban otras manipulaciones del texto en la versión cuento: se ponía en boca del gerente de la casa de bombones “Mason e Hijos” explicaciones que en la novela daban los médicos y científicos. El relato sólo se enfocaba en los aspectos fundamentales del caso, omitiendo completamente la reunión de cofrades en casa de Sheringham y los debates en torno al crimen, sino que también reestructuraba la información y redefinía quiénes la daban. De este modo, se cambiaba el orden en el que aparecían las explicaciones y los distintos pasos de la pesquisa de Roger Sheringham.

El resumen implementaba asimismo, recursos de la fragmentación. El traductor había decidido qué partes eran importantes y merecía la pena que aparecieran tal como estaban escritas en el original<sup>216</sup> y qué partes es necesario adaptar para que el cuento tuviera un desarrollo acorde al género. Se quitaba así la reunión en la casa de Sheringham y el debate, se reunían y reacomodaban los datos entre las dos partes importantes del cuento: exposición de los hechos y resolución.

---

<sup>216</sup> Por ejemplo, -la conversación entre los caballeros, los datos científicos sobre el veneno y la información de los elementos que forman parte de la búsqueda (se explicita, por ejemplo, que la máquina de escribir era una Hamilton 4, que fue comprada hacía un mes, etc.), la conversación con la señora Verreker-le-Flemming.

¿Podía en la Argentina de 1933 manipularse un texto y hacer que llegara al lector de esa manera sin que se cuestionara al traductor? El uso y abuso de la libertad que a comienzos del siglo XX había permitido la aparición de un texto manipulado por el traductor para generar efectos de sentido en los lectores habían sido aprovechados años atrás tanto por editoriales masivas como Tor, como por colecciones vinculadas con la cultura de izquierda tales como Los Pensadores o Claridad (y las revistas homónimas), dirigidas por Antonio Zamora.<sup>217</sup>

En efecto, los escritores de Boedo, que habían cuestionado el accionar de otros espacios de publicación por donde circulaba la escritura en prosa, ya fuera en la prensa masiva,<sup>218</sup> en revistas como La Novela Semanal<sup>219</sup> o en colecciones de editoriales comerciales tales como Tor de Juan Torrendell,<sup>220</sup> ofrecían a sus lectores versiones de la literatura rusa a la que quitaban partes y agregaban otras a fin de adaptarla a sus propios intereses pedagógicos. Los textos de autores rusos publicados por *Claridad* fueron, en su mayoría, reimpressiones de obras ya traducidas en España del italiano y del alemán. Esa traducción-de-traducción afectó indefectiblemente el producto final que llegaba a las manos del lector argentino, al mismo tiempo que permitió la manipulación de los textos por parte de los editores que cambiaron, en muchos casos, el sentido de la obra. De este modo, tal como ha estudiado Adel Faitaninho, textos como “El sol y el viento”

---

<sup>217</sup>Verónica Delgado y Fabio Espósito observan que las colecciones de Zamora y Torrendell funcionaban por ese entonces como guías de lectura (2014, 68), con lo cual una parte importante de la formación de lectores era generada por esos textos “mal traducidos”.

<sup>218</sup>En este sentido, señala Montaldo que “A la ‘prensa amarilla’ se la cuestionaba violentamente por la relación con el público con el que la ven comportarse de manera *falsa* ya que no lo concibe como interlocutor de ideas o [...] sujeto que debe ser educado sino como un mero consumidor de productos – noticias– de segunda categoría a las que infla de manera indiscriminada y con motivos aviesos” (2006, 335, cursiva en el original).

<sup>219</sup>Dice Montaldo: “El problema con los folletines es evidentemente una cuestión de competencia, dado que por momentos los textos de los veristas se acercan peligrosamente a su estética a la que no obstante, le cambian la ideología explícita y el sistema moral. Hablamos de competencia en tanto ambos grupos de textos circulaban de la misma manera, con precios semejantes y apelaban a un público bastante parecido” (2006, 334).

<sup>220</sup>El sello editorial Tor era considerado por los escritores de Boedo entre aquellos a los que acusaba de “editores carniceros” debido a los cortes que realizaban en los libros (Montaldo, 2006: 337). La libertad de traducción y la manipulación de los textos traducidos, muchas veces interpretada como “mala traducción”, estará muy ligada, sin embargo, a Los Pensadores y a Claridad. En primer lugar, porque se decía de ellos que habían tenido acceso a los clásicos de la literatura europea por medio de “malas traducciones” de circulación masiva, versiones abreviadas de los textos publicadas precisamente por los “carniceros” cuyo mecanismo de publicación era precisamente reducir los textos “al hecho de ‘contar anécdotas’ y haciéndolas correr contra el número de páginas” (339). “No sólo se la atacaba [a Tor] por utilizar papel de baja calidad, sino también por cuestiones más esenciales como el uso de traducciones deficientes, la omisión de aparato crítico en las ediciones de los clásicos, las erratas y, especialmente, el resumen o mutilación de los textos a fin de encajar con la cantidad de páginas disponible” (Abraham 2012, 57).

de Tolstoi, cuyo objetivo era didáctico pero no moralizante, en la versión de *Claridad* pasaba a ser una fábula con moraleja (2014: 5). En algunos casos, el texto se reducía a fragmentos significativos, como en un poema de Maiakovski “la guerra y la paz” al que se agregó una moralización abierta ausente en el original a fin de ofrecer una orientación política (Faitaninho, 2014). Del mismo modo, pero con distinta intencionalidad, las editoriales comerciales de libros baratos implementaban estrategias que involucraban un manejo de los textos, con una superposición de prácticas complementarias donde la traducción era una apropiación que incluía cambio de lengua pero también recorte, adición y resumen. Puede decirse entonces que existía una tradición de traducciones libérrimas en la que se insertaron las prácticas observadas en la *Revista Multicolor*.<sup>221</sup>

En la generación de textos producto de manipulación y transformación de otros previos –como se observa en la versión libre del texto de Berkeley o en los fragmentos de Da Cunha– intervinieron razones de diverso tipo: estéticas, comerciales o políticas, entre otras. La publicación de una nueva versión de *The Poisoned Chocolate Case* tenía en común con Tor y Claridad el objetivo de proponer al público masivo nuevas lecturas intervenidas. La versión cuento de esta novela se inscribía en una tradición de traducciones como apropiaciones, en las que los textos aparecían manipulados, modificados y adaptados a los objetivos de quienes los editaban y a las necesidades del público. Este procedimiento tuvo continuidad en las antologías policiales como la *Antología de la Literatura Fantástica* (1940) que Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo compilaron para la editorial Sudamericana y *Los mejores cuentos policiales* (1943), compilada por Borges y Bioy Casares para la editorial Emecé.

Que este relato se haya publicado por primera vez en un soporte en el que la brevedad era una condición predominante, que fuera precisamente en ese espacio de publicación masiva donde apareció no una traducción fiel al original sino una versión que mantuvo, sin embargo, la firma del autor, fueron factores que muestran una convergencia de requisitos y elecciones: dado el contexto de publicación en el

---

<sup>221</sup> Como observa Abraham: “[En Tor] solía ocurrir que ciertos autores extranjeros se vendían mucho pero, como habían escrito una obra poco extensa, ya no quedaban títulos por vender. En otras palabras, el interés del mercado por un autor específico continuaba, aunque no quedaran obras de éste por publicar: la demanda superaba la oferta. En ese caso se recurría a escritores nacionales y anónimos para que redactaran textos apócrifos, que aparecían bajo el nombre del autor célebre, pero que en realidad estaban redactados por estos *ghostwriters*. [...] He localizado doce series de textos apócrifos” (2012: 51)

suplemento, los textos traducidos no debían superar las dos páginas, pero esta decisión editorial vinculada con una necesidad de textos cortos se complementó con las decisiones del traductor –cuyo nombre no se explicita– y de los directores, que optaron por incluir en una sección de cuentos una novela reducida a lo fundamental de su historia.

## 2. Nuevos modos del policial

Lea en el próximo número la historia de un asesinato descubierto a la distancia por medio de razonamientos”

Anuncio anónimo. “Lea en el próximo número” *RMS* (1933, 5)

El 10 de octubre de 1932 *Crítica* dedicaba una nota anónima al fallecimiento de Edgar Wallace, a quien definía como “el folletinista más difundido de los tiempos modernos”, particularidad que se resaltaba en el diario por sobre la falta de valor literario de su obra. Al mismo tiempo, Borges prologaba una biografía del autor, editada por la masiva editorial Rovira, donde manifestaba el deseo de que “algún improbable día” la literatura argentina mereciera tener “sus Wallace”. En ese texto, refería de manera general a la “narración policial”, mencionando dos modalidades que correspondían a “dos pasiones”: una de tradición local en la línea del gaucho Martín Fierro para quien matar era “desgraciarse”, y otra que seguía la del relato de enigma inglés donde el asesinato se consideraba una de las bellas artes.

Al año siguiente, en la *Revista Multicolor de los Sábados* comenzaban a aparecer los “Wallace” argentinos,<sup>222</sup> autores como Jorge Luis Borges, Manuel Peyrou, Carlos Pérez Ruiz, Victor Juan Guillot, Alfonso Ferrari Amores, Oscar Peyrou, que practicarían en sus páginas las dos modalidades del género descritas por el autor de *Historia Universal de la Infamia*. Contemporáneamente, en un ensayo titulado “Leyes de la narración policial” y publicado en la revista *Hoy Argentina* (abril de 1933), Borges retomaba el primer y el último párrafo del prólogo publicado en 1932, al que agregaba

---

<sup>222</sup> Entre las principales reflexiones sobre los orígenes de la literatura policial se encuentra la de Rodolfo Walsh en la que destaca la colección de cuentos *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, como “el primer libro de cuentos policiales en castellano” (Walsh, 1953). . No obstante, Lafforgue y Rivera (1981) advirtieron un desarrollo del género más temprano, entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, acreditado en la publicación de “La pesquisa”, de Paul Groussac (1897) y “El triple robo de Bellamore”, de Horacio Quiroga (1918). Néstor Ponce (2001) y Román Setton (2012) identificaron el desarrollo del género en las primeras traducciones de textos escritos por autores ingleses y franceses como Edgar Allan Poe, Emile Gaboriau, Arthur Conan Doyle, entre otros, y en la edición de las obras de Raúl Waleis –*La huella del crimen* y *Clemencia* (1877)–, escritor de las primeras novelas policiales de Argentina. Raúl Campodónico (2004), por su parte, ha destacado el auge que adquirió este género en las colecciones semanales de las primeras décadas del siglo XX, de llegada claramente masiva y popular.



seis “mandamientos” que surgían a partir de un análisis de diferentes manifestaciones del género –películas, relatos, novelas, epopeyas. En este texto, como en el de 1932, el ensayista ponderaba el trabajo intelectual mediante el cual se organizaba y aclaraba un asesinato, “saculento” o algebraico. En el artículo de 1933, la teoría borgeana cambió el adjetivo “saculento” –usado en el prólogo de 1932 y probablemente vinculado con el tipo de policial difundido por la editorial (Tor/Rovira), y especialmente por su colección “Misterio”– por “algebraico”, vinculado más bien con un modo de escritura que implicaba un giro en el modelo de la narración policial del autor. En los cuentos practicados en el suplemento de *Crítica*, en cambio, estas dos modalidades se solapaban.

El intento por reglamentar el género, por otra parte, fue una característica que el argentino retomaba del policial de enigma con el que se asociaba el *Detection Club*, agrupación británica nacida en 1929. Ese mismo año Ronald Knox, uno de sus principales miembros, escribía los “diez mandamientos” a los que toda novela-problema, desde su perspectiva, debía obedecer. En marzo de 1932 el grupo estableció una “Constitución” compuesta por un conjunto de normas y una concepción definida: “La novela policial es un *juego* de inteligencia; más aún, es de algún modo una competencia deportiva en la que el autor debe medirse lealmente con el *lector*” (Van Dine en: Boileau-Nacerjac 80, subrayado nuestro). Tanto en esta propuesta como en las de Borges, la *lectura* del género se convertía en juego intelectual y el *lector* adquiría un rol activo en la resolución de los casos.<sup>223</sup>

Mientras el director del suplemento publicaba estos ensayos sobre el género en distintos espacios, la *Revista Multicolor de los Sábados* se consolidaba como un contexto formativo de la literatura policial, es decir, un espacio de producción colectiva que hizo posible la existencia de este tipo de escritura cuyo desarrollo paulatino se consolidó en los años subsiguientes a partir de la publicación de antologías del género, como *Diez cuentos policiales argentinos* (1953) compilada por Rodolfo Walsh, y de la

---

<sup>223</sup> Años después, esta perspectiva formó parte del programa de Rodolfo Walsh, quien en la “Noticia” que daba introducción a *Variaciones en rojo* [1953] señalaba: “Tampoco he renunciado a otra convención que hunde su raíz en la esencia misma de la novela policial: el *desafío al lector*. En las tres narraciones de este libro hay un punto en que el lector cuenta con todos los elementos necesarios, si no para resolver el problema en todos sus detalles, al menos para descubrir la idea central, ya del crimen, ya del procedimiento que sirve para esclarecerlo”. (1987: 8, la cursiva me pertenece).

práctica del género especial aunque no exclusivamente por un sector del grupo nucleado en torno a *Sur* (revista y editorial).

En la primera parte de este apartado se analizará una de las pocas secciones esporádicas del suplemento, “Cuento policial”, que promocionó la traducción, adaptación y escritura de este tipo de relatos. La segunda se enfocará en los textos escritos por autores argentinos, poniendo el foco en las particularidades que los caracterizaron con respecto a otros que circulaban en la época: por un lado, el carácter fructivo de las historias y su vinculación con las normativas del género propuestas por Borges y el *Detection Club*, orientadas especialmente a la resolución de los casos por medio de la lectura; y por otro, la expansión de los límites de la ciudad como escenario, hacia el espacio rural.

Pocos años después de la difusión y práctica de un tipo específico de “narración policial” breve en el suplemento de *Crítica*, Borges lograba escribir sobre el género en la revista *Sur*. En julio de 1935 publicó allí “Los laberintos policiales y Chesterton”, ensayo en el que se retomaban los “mandamientos” –ahora definidos como “códigos”– y se realizaba una explícita distinción entre novela y cuento, en la que se optaba por la defensa del segundo por sobre la primera, con un claro posicionamiento contra aquella: “La novela policial de alguna extensión linda con la novela de caracteres o psicológica [...]. El cuento breve es de carácter problemático, estricto” (1999, 127). Al final de este apartado se mostrará la existencia de continuidades con la literatura policial difundida en los años posteriores al cierre del suplemento.

### **2.3 “Cuento policial” y la traducción del *Detection Club***

“Cuento policial” estaba compuesta por dieciséis cuentos que siguieron el modelo del relato de enigma clásico, con la excepción de dos: “Los tres suicidas”, de Víctor Juan Guillot y “Las muertes eslabonadas” de Jack London. La publicación de estos textos tuvo repercusiones tanto en el campo literario como en el mercado editorial. Poco después de su divulgación en el suplemento ilustrado de literatura de *Crítica*, algunos de estos relatos continuaron difundándose en colecciones populares como Misterio de la editorial Rovira (Tor) y textos de estos mismos autores se tradujeron en otras colecciones más cuidadas, como El Séptimo Circulo, de Emecé.

Muchos de estos relatos eran traducciones de cuentos escritos contemporáneamente por integrantes del *Detection Club* –en ocasiones llamado *London Detection Club*. Esta agrupación fundada en 1929 por Anthony Berkeley, presidida por Gilbert K. Chesterton entre 1930 y 1932, en sus comienzos fue integrada por escritores como Ronald Knox, Agatha Christie, Dorothy L. Sayers y la Baronesa Emma de Orczy, entre otros conocidos cultores del género. Sus propuestas fueron extensamente difundidas por la prensa británica, especialmente por el *Times Literary Supplement*, que en el año 1930 publicaba por primera vez una carta, firmada por sus miembros, en la que se daban a conocer públicamente sus particularidades.

Un rasgo predominante en los relatos de la sección “Cuento policial” del suplemento argentino fue el desarrollo de la trama lejos de Buenos Aires –incluso aquellos escritos por autores locales–. Londres era, en general, la ciudad elegida: en algunos casos, como en “El millonario siberiano”, de la Baronesa de Orczy, se trataba de un suceso alejado en el tiempo. Si *Crítica* presentaba en su cuerpo una enorme cantidad de noticias sobre crímenes ocurridos en la ciudad, en la *Revista Multicolor* se optaba por ofrecer a los lectores ficciones policiales lejanas en tiempo y espacio. Esta característica se acercaba al tipo de *detective story* que Borges había defendido primero en “Leyes de la narración policial” (1933) y luego en “Los laberintos policiales y Chesterton” (1935):

En los primeros ejemplares del género (*El misterio de Marie Rogêt*, 1842, de Edgar Allan Poe) y en uno de los últimos (*Unravelled knots* de la baronesa de Orczy: *Nudos desatados*) la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años. (2001b, 37)

La distancia espacial y temporal permitía una mejor lectura del caso y una resolución “abstracta”. De manera similar, “Cuento policial” proponía al público lector un juego de razonamiento mental en el que un investigador privado muy sagaz,<sup>224</sup> o bien

---

<sup>224</sup>Como los de “Jervison, el millonario que murió de hambre”, de Ronald Knox, “El envenenador de Sir Williams” de Anthony Berkeley, “La acusadora falta de rastros” de Emilio Villalba Welsh; “Ha desaparecido una perla” de Guillermo Juan Borges o “La noche del 31”, de Alfonso Ferrari Amores.

un detective amateur,<sup>225</sup> o incluso un cura<sup>226</sup> o un artista,<sup>227</sup> lograban descifrar un asesinato o un robo por mera deducción. En cada una de las historias se insistía en la exaltación de las facultades mentales de los detectives y se exponía al lector cada paso del razonamiento<sup>228</sup>.

En estos relatos la resolución del crimen se realizaba mediante un juego del pensamiento que se concebía a la vez como una forma de entretenimiento: el lector podía ir descubriendo el crimen a medida que se desarrollaba la historia, para lo cual se le ofrecían todas las pistas y el desarrollo del razonamiento. Esta interpelación al público suponía otorgarle un rol a la par de las figuras del detective y del periodista –un personaje que había sido fundamental en las crónicas y en los folletines publicados en *Crítica* poco tiempo antes.<sup>229</sup> En el prólogo a *El almirante flotante* (1931) –uno de los libros más reconocidos entre los que escribieron colectivamente los integrantes del *Detection Club*, cuya traducción fue publicada en Argentina veinte años después en la colección El Séptimo Circulo (Emecé)– se había señalado esta particularidad, que distanciaba el nuevo tipo de literatura policial de enigma con respecto al modo en que los antecesores del género, sobre todo Arthur Conan Doyle y Edgar Allan Poe, resolvían los casos:

Estamos [...] habituados a consentir que nuestro gran detective diga con petulancia ‘¿No ve Usted, mi querido Watson, que estos hechos no admiten más que una interpretación?’. A partir de nuestra experiencia con *El Almirante*

---

<sup>225</sup> Como ocurre en “El millonario siberiano” de la Baronesa de Orczy (n° 24, 20 de enero de 1934, p. 4).

<sup>226</sup> Como en “Mensaje en el reloj de sol” de J.J. Bell o en “El señor Legart deja su tarjeta”, de John S. Fletcher. DATOS

<sup>227</sup> Como sucede en el cuento de Chesterton, “El muerto en la casa del pavo real” (n° 21, 20 de diciembre de 1933, pp. 1-2).

<sup>228</sup> De esta manera, en el cuento de Knox se dirá del investigador que resuelve el crimen: “En una ocasión, Bredon aclaró un misterio mediante la observación, sin ningún conocimiento previo que pudiera indicarle alguna pista” (Knox, 2); algo similar se plantea en el cuento de la Baronesa de Orczy: “No hay misterios en un crimen cuando se investiga con inteligencia” (Orczy, 4); por su parte, en el cuento de Fletcher, además de la sagacidad es importante la adquisición de ciertos saberes libresco: “[Legart] recientemente había estado leyendo sobre criminología: un volumen interesantísimo que había llegado a sus manos por pura casualidad” (Fletcher 2); mientras que en el relato de Chesterton la deducción queda en manos de la imaginación de un poeta, que dirá a sus interlocutores: “Ustedes son hombres prácticos y de sentido común, pero su sentido común no les bastó para descubrir el cuerpo del muerto [...]. Un sentimentalista, un vulgar rimador, ha descubierto el crimen en lugar de ustedes” (Chesterton 2).

<sup>229</sup> Cfr. *El enigma en la calle Arcos* de Sauli Lostal, publicado en *Crítica* y luego editado como libro por Am-Bass (1932).

*flotante*, nuestros grandes sabuesos tendrán que aprender a expresarse con gran cautela. (Sayers, 1950: 14)

Ya no habría una única solución al enigma sino varias posibles, se planteaba así un juego limpio (*fair play*) en el que los relatos policiales quedaban depurados de soluciones mágicas y “ases bajo la manga” por parte de los detectives.

En “Cuento policial”, la deducción se constituía como una parte del pasatiempo semanal que la *Revista Multicolor* proponía a su público lector que era, incluso invitado a descubrir aspectos del crimen desde el material visual que acompañaba las historias,<sup>230</sup> tal como sucedía en el cuento “Matando de sobremesa”, de Oscar Peyrou. En ella, el ilustrador Parpagnoli intercalaba en las columnas que componen la página una decena de personajes de distintos sexos y edades entre los cuales se encontraba el criminal, que el lector podría identificar según la indicación del recuadro de la parte inferior de la página: “Elija Ud. el asesino, es uno de estos diez personajes” (1934, 7).



Oscar Peyrou “Matando de sobremesa”  
RMS n° 47 (30 de junio de 1934)

<sup>230</sup> Años después, en los tres cuentos de *Variaciones en rojo* (1953), Rodolfo Walsh implementaba recursos similares, incluyendo elementos como mapas, croquis, listas, grillas con horarios de trenes para calcular el tiempo de viaje del criminal.

Los títulos de los cuentos también se adaptaban al carácter frutivo del suplemento y, en ocasiones, los relatos ficcionales compartían espacio no sólo con otros textos igualmente atrayentes sino también con juegos de ingenio y crucigramas. De modo tal que en la misma entrega de “El mensaje en el reloj de sol” (J.J. Bell) se publicaba el relato de Borges “La cámara de las estatuas” –que años más tarde se incorporaría a *Historia Universal de la Infamia*–; en el mismo ejemplar de “Jervison, el millonario que murió de hambre” (Knox) aparecía el relato “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”; en la página que seguía a “Una escalera real”, de Victor Juan Guillot se publicaba un artículo sobre un caso de posesión diabólica; en el mismo ejemplar que presentaba en su portada “El muerto de la casa del pavo real”, de Chesterton, se incluía el relato de Marcel Schwob titulado “La muerta que escuchó la queja de su hermana enamorada”; en la misma entrega de “El millonario siberiano” aparecía “El rostro del profeta”, relato que luego integraría *Historia Universal de la Infamia*.

El interés por el entretenimiento se hacía presente, asimismo, en historias protagonizadas por personajes llamativos. El suplemento que retomaba del diario las historias misteriosas y los personajes “raros”, con vidas atractivas, ofrecía relatos policiales en los que se presentaba al público lector personajes exóticos, principalmente impostores, cercanos a los de “Historia Universal de la Infamia” aunque en la sección de cuentos policiales no interesaba tanto contar sus hazañas sino que era la misma impostura el motor del relato develador del enigma. En el cuento “Jervison, el millonario que murió de hambre” de Ronald Knox, por ejemplo, un sagaz investigador descubría cómo un grupo de norteamericanos oportunistas que se hacían pasar por hindúes tramaban un plan perfecto para matar de hambre a un millonario, a fin de quedarse con sus bienes. En “El millonario siberiano” de la Baronesa de Orczy, tras asesinar a un hombre acaudalado, un pescador de escasos recursos se hacía pasar por muerto, se ponía la vestimenta del hombre rico y hacía creer a su esposa, a su amigo y al juez que él era el mismísimo magnate y que alguien había matado al humilde pescador. Otro caso donde el juego de falsificación de identidades se convertía en un elemento narrativo esencial se encuentra en “El cadáver viviente”, cuento firmado con el seudónimo Ludwig Bauer, en el que un hombre, tras huir en tren de un asesinato efectuado con sus propias manos, descubría que había matado a la persona incorrecta, generando también una inculpación errónea a otra persona. Decidía, entonces, hacerse

pasar por un conde adinerado y defender al inocente, para lo cual se convertía él mismo en una especie de detective de su propio crimen: buscaba pistas, hablaba con los periodistas como vano intento por germinar la duda y salvar al calumniado: “Según el diario, la situación del acusado era grave. Las pruebas, en verdad, no eran absolutas, pero más que suficientes para el fiscal acusador y para la opinión pública” (Bauer 1933: 2). Recién cuando el fusil estaba por disparar contra el supuesto asesino, el falso conde —que “interiormente sentía una especie de furia contra el desconocido que por un ‘favoritismo’ del destino, debía morir en su lugar” (Bauer, 2)— lograba confesar finalmente su culpabilidad y la inocencia del condenado, pese a lo cual nadie le creía. Como en todo cuento policial, en éste había dos historias: la del asesinato y la de su develamiento, ambas se daban a conocer al lector que sabía desde el comienzo quién era el culpable. El elemento intrigante residía en la vacilación del protagonista entre confesar o no, entre develar su verdadera identidad o mantenerse como impostor.

Hay asimismo en estos cuentos un interés por las supersticiones y las creencias populares que los vinculaban estrechamente con otros textos del suplemento. “Jervison, el millonario que murió de hambre” de Knox retomaba estos aspectos, a los que adaptaba a los mandamientos de los autores ingleses: una muerte que aparentaba ser producto de un fenómeno paranormal o un rapto de alienación luego resultaba un asesinato. Una duda inicial a partir de los poderes misteriosos de los yoguis hindúes<sup>231</sup> se resolvía al develar que se trataba de impostores “tan místicos como usted y como yo” (Knox 2). “El muerto de la casa del pavo real” de Chesterton (1933) era otro de los cuentos en los que el crimen era producto del encuentro entre un joven campesino supersticioso y un excéntrico caballero de Londres que consideraba a las creencias populares como “disparates” de gente ignorante, desafiándolas mediante la creación de todo un artificio basado en supersticiones rebatidas. Esto último era considerado por el detective amateur de la historia como otro tipo particular de superstición.<sup>232</sup> La

---

<sup>231</sup> “¿Podría ser locura? [...] o podría ser posible... Uno oye tantas cosas misteriosas acerca de esos poderes ocultos de los orientales” (Knox, 2).

<sup>232</sup> En el cuento se realiza una cena para trece personas en una casa embrujada a la que había que acceder pasando por debajo de una escalera, en cuyo comedor la sal estaba derramada y los espejos rotos, y a la que se invitó a otros doce caballeros tan incrédulos como el dueño. En su explicación del crimen, un poeta devenido detective (que, curioso como los lectores del suplemento, pasaba por allí y entró) observa: “Cuando ese pobre rústico de tierra adentro penetró aquí, sintió lo que tal vez ninguno de nosotros haya sentido. Acababa de llegar de alguna región donde la estricta observancia de las supersticiones asume jerarquía de culto” (Chesterton, 1933: 2), mientras que el caballero excéntrico interpretó “que este

confrontación de dos creencias (la del joven campesino y la del caballero) se convertía en la clave de resolución del crimen.

“Los tres suicidas” de Victor Juan Guillot (1933), exponía también la temática de la superstición vinculada, en este caso, con los personajes de campo. Varias particularidades distinguieron a este del resto de relatos publicados en la sección “Cuento policial”. La narración obedecía al tipo de policial de enigma que venía presentándose en la sección, se exponían varios tópicos habituales, como la alusión a un misterio vinculado con tres muertes, a la inoperancia de la policía y a la repercusión de ese acontecimiento en los diarios locales, también se dejaba entrever un posible vínculo entre los fallecimientos y la presencia de un personaje exótico y llamativo (un francés que era curandero en el pueblo). Como en los cuentos de Knox y de Chesterton, en este se planteaba la hipótesis supersticiosa, que incluso terminaba siendo aceptada por los más incrédulos.<sup>233</sup> La publicación de un relato cuyo final abierto se distanciaba del modelo clásico de policial, puede leerse como una propuesta al lector de pensar en distintas soluciones para un enigma que se constituía como un rasgo de adaptación particular del género anglosajón en la Argentina. De acuerdo con el afán de fruición de este medio, el develamiento de la incógnita era parte del entretenimiento sabatino propuesto a un público acostumbrado a la resolución de juegos de ingenio, junto con una crítica a una lógica que censuraba toda posible intromisión de la superstición: “por mucho que se haga para interpretar racionalmente los hechos, siempre queda flotando un trágico ambiente de misterio alrededor de aquello” (Guillot 1933c, 8).

#### 2.1.1 “Las muertes eslabonadas”: la excepción

En medio de todos estos cuentos, “Las muertes eslabonadas” de Jack London, que años después se publicó en la antología *Los mejores cuentos policiales* bajo el nombre de “Las muertes concéntricas”, fue el que más se distanció del policial de enigma, predominante en la sección. En este cuento, un importante empresario de transportes y

---

aldeano iba a trastornar todos los sortilegios de su propia magia, si el aldeano arrojaba sal por encima de su hombro, todo el edificio se vendría, tal vez, abajo” (2).

<sup>233</sup>“La misma señora de Doncel, directora de la Escuela Nacional de la Colonia, una maestra con diploma y que recibía revistas de Buenos Aires, recordaba que con el magnetismo o con el hipnotismo u otra fuerza así, se consigue poner a las personas en un estado tal que las deja a la voluntad de las demás, sin que pueda negarse a ejecutar cualquier barbaridad que se les mande a hacer, aunque sea un crimen”. (Guillot 1933c: 2).



su ayudante morían tras ser extorsionados por un grupo de poetas anarquistas llamados “Los favoritos de Midas” –del original en inglés “The Minions of Midas” traducido luego en la antología *Los mejores cuentos policiales* como “Los sicarios de Midas”.<sup>234</sup> Este grupo se autodefinía como “miembros del proletariado intelectual que hemos decidido entrar en este negocio después de un complejo estudio de la economía social y de ponderar que entre sus muchos méritos de éste está en primer lugar el de que podemos lanzarnos a vastas y lucrativas operaciones” (London 4). La extorsión se basaba en amenazas enviadas al empresario y a su secretario, en las que se advertía que cometerían un asesinato por semana hasta que les entregaran la suma de veinte millones de dólares. El magnate se negaba a aceptar la extorsión y entregaba inutilmente cuantiosas sumas a la policía y a los detectives para que resolvieran el caso, mientras una nueva víctima caía en manos de la agrupación.

Como en el resto de los relatos que aparecieron bajo la rúbrica de “Cuento policial” en éste se hacía presente la ineficacia de las fuerzas armadas, la astucia de los criminales, que implementaban varios medios, no sólo para matar (cuchillos, armas de fuego, sus propias manos) sino también para dar el aviso a los extorsionados (cartas, telegramas, llamados telefónicos). Sin embargo, la temática se vinculaba estrechamente con el policial negro, en tanto y en cuanto la causa y modalidades del delito se vinculaban indefectiblemente con cuestiones de índole económica. El dinero legislaba la moral y sostenía la ley.<sup>235</sup>

El texto del escritor norteamericano denunciaba la corrupción de la sociedad y la explotación del obrero. En una sección en la que abundaron los relatos de enigma en la línea del policial clásico inglés, la estructura y la temática de ese cuento resultaban sorprendentes y muestran la recepción temprana de un género emergente. Pero en el contexto más general del suplemento en el que escritores vinculados con la vanguardia política publicaban historias que denunciaban el maltrato de las empresas a los obreros y en un diario cuya crónica policial tomaba numerosos elementos del cine de *gangsters*, la publicación de un cuento que respondía al policial negro no resultaba llamativa.

---

<sup>234</sup> Para un estudio pormenorizado de las diferencias de significado que implicó el cambio del título y la simplificación de la escritura del cuento de London en la traducción borgeana de *Los mejores cuentos policiales* cfr. Camps (2008).

<sup>235</sup> Se trata de un rasgo diferenciador del policial negro norteamericano o “hard boiled”. (Piglia, 2003) iniciado en la década de 1920, con un hito en *El halcón maltés* (1930) de Dashiell Hammet, novela prototípica del género que tendrá continuidad en las de Raymond Chandler y muchos otros.

## 2.2 Escritores (y) lectores

Además de las traducciones y producciones de la sección “cuento policial”, un grupo de autores argentinos entre los que se contaron Jorge Luis Borges, Manuel Peyrou, Víctor Juan Guillot, Carlos Pérez Ruiz y Alfonso Ferrari Amores escribieron por fuera de la sección relatos del género, reforzando su presencia en el suplemento. Junto con los textos que respondían a la literatura policial vinculada con las historias de orilleros - como “Hombres de las orillas”, de Jorge Luis Borges” y “Una escalera real”, de Víctor Juan Guillot– en el suplemento predominó la producción de relatos orientados a las normativas del *Detection Club*.

“El detective magnífico” de Gillot (20 de octubre de 1933); “Los dos balazos” (2 de junio de 1934), “Muerte encerrada” (4 de agosto de 1934) y “A treinta pasos” (1 de septiembre de 1934) de Carlos Pérez Ruíz; “Diana Lancaster, 25 años, soltera” (1 de septiembre de 1934) y “Una espada en la orilla izquierda” (6 de octubre de 1934) de Manuel Peyrou respondieron a la estructura del relato de enigma y se distanciaron tanto de la crónica periodística del diario como de un tipo de personaje que aparecía en los relatos de orilleros mencionados previamente: el compadrito<sup>236</sup>. Las armas blancas eran reemplazadas en estas narraciones por armas de fuego.<sup>237</sup>

Este grupo de relatos se caracterizó por la inclusión de una explícita reflexión sobre el género en boca de sus personajes que los llevaba a desafiar tanto el proceder de la policía como al mismo policial clásico. La inclusión de una metarreflexión era para los autores argentinos una forma de validar sus saberes y demostrar que podían ser efectivamente capaces de implementar, e incluso parodiar, las normativas del género. De este modo, quien resolvía el crimen en “Muerte encerrada”, de Carlos Pérez Ruiz dejaba constancia de su conocimiento con respecto a la difusión y los usos de la información criminalística que hacía la prensa, prometía en consecuencia develar el crimen: “Sin necesidad de recurrir a los archivos policiales, ya que cualquier diario de la

---

<sup>236</sup>Román Setton fecha el giro de Borges de un modelo de narración policial a otro unos meses antes: “En abril de 1933, Borges utiliza los dos párrafos que componían su texto ‘Edgar Wallace’ (1932) para la redacción del primer y último párrafo de ‘Leyes de la narración policial’. Pero mientras el texto más temprano exaltaba el relato de un ‘suculento asesinato’ (20), en el texto de 1933 este sintagma es reemplazado, y se celebra la construcción de un ‘asesinato algebraico’ (39)” (2014: 55).

<sup>237</sup> En “A treinta pasos” de Carlos Pérez Ruiz –que luego formó parte de la antología *Los mejores cuentos policiales*– el enigma giraba en torno a un duelo de pistolas y se resolvía identificando la diferencia de calibres entre la que había disparado y la que había matado a la víctima.

época llenó páginas enteras con informaciones y notas gráficas del crimen” (1934: 6); en otros cuentos, como “Muerte encerrada”, de Pérez Ruiz se mencionaban explícitamente reconocidos casos como el misterio del cuarto amarillo o detectives famosos, como ocurría en “Una espada en la orilla izquierda”, de Manuel Peyrou en el que se señalaba: “[Ducroix, el detective] no pensaba que bien pronto se iba a ver envuelto en el misterio de dos crímenes, de esos en que los sabuesos galos, después de husmear concienzudamente todos los rincones, proclaman el sentencioso ‘Cherchez la femme?’” (1934: 7). Este tipo de reflexión sobre los procedimientos ya difundidos del género involucra una crítica solapada ante el esquematismo y la repetición del policial de enigma clásico, que estos autores compartieron con la agrupación del *Detection Club*. Como se ha observado en el apartado anterior, en el prólogo a *El Almirante Flotante*, Dorothy Sayers cuestionaba al detective de Conan Doyle la resolución del crimen a partir de una perspectiva de los hechos que admitía no más de *una* interpretación (1950:14 cursiva mía). Frente a esto, en las historias escritas por los miembros de este grupo los crímenes eran resueltos principalmente por buenos lectores, que encontraban la mejor entre varias soluciones posibles. Del mismo modo, los que se encargaban de develar los misterios en los cuentos de enigma de Pérez Ruiz, Manuel Peyrou y Víctor Guillot eran presentados como personajes que *sabían leer* y seleccionar indicios.

Tal como ocurrirá luego con don Isidro Parodi, en los cuentos argentinos el periódico y el testimonio oral se constituían en las principales fuentes de información; los personajes escuchaban o leían historias anecdóticas y asombrosas sobre muertes misteriosas, que trataban de develar. El lector del diario era representado ficcionalmente como un personaje sagaz, curioso, activo. De este modo, Brackembury, el coronel retirado que resolvería los casos de los tres cuentos de Pérez Ruiz que conforman el corpus de este apartado se presentaba en “Muerte encerrada” como uno de los lectores del periódico *Northern News* que, al enterarse por este medio lo que se había dicho sobre un crimen, ofrecía a los detectives su propia teoría para resolverlo: “Acostumbrado por su larga residencia en la india inglesa a intervenir en asuntos misteriosos de toda índole opinaba que cualquier hecho, aun los que tenían una apariencia extraña o sobrenatural, tenían una explicación humana” (1934:6). El cuento no dejaba de hacer referencia a las lecturas de este detective amateur: “Su conocimiento

del asunto lo había obtenido a través de la lectura de las crónicas de los diarios y no obstante carecer de información oficial y no haber echado ni una ojeada al teatro de los sucesos, creía difícil estar equivocado en la explicación que daba a los hechos” (1934:6). De la misma manera, Lester Vane, que resolvía los casos en los cuentos de Manuel Peyrou, al presentarse en la escena del crimen en “Diana Lancaster, 25 años, soltera” llevaba consigo el libro *El asesinato considerado como una de las Bellas Artes* de De Quincey. Éste se describía como un personaje que “tenía algunas perspectivas como detective ‘amateur’. Había descubierto varios crímenes y hasta parecía que los asesinatos elegían para producirse el momento en que él estaba cerca” (1934:4). En el instante de resolver el crimen Vane “Sacó el libro de De Quincey sobre el asesinato y lo fue hojeando. Pensaba que si de Quincey había revelado la estética del asesinato, se había olvidado de clasificarlo” (1934:4). El cuento no solamente mencionaba a este autor reconocido del género sino también a los relatos de Poe, célebres en la época. Como ocurrió con los cuentos traducidos en el suplemento, en éstos los acontecimientos que se narraban habían sucedido mucho tiempo antes del presente de la historia. Así, el investigador de “Muerte encerrada” de Pérez Ruiz observaba que: “en los veinte años transcurridos desde entonces [desde el crimen], más de una persona habrá podido olvidarlo, o al menos no recordar muchos de sus detalles principales” (1934: 6).

En los relatos se privilegiaba una lectura no sólo del género sino del caso en particular. Los personajes que develaban las causas de misteriosas muertes se alejaban de los recursos propios de detectives profesionales de los policiales de enigma clásico que iban detrás de las pistas o de los reporteros del diario que salían a la caza de información de la que sacaban conjeturas. Al igual que los protagonistas de las historias del *Detection Club*, estos nuevos investigadores resolvían las intrigas mediante un saber proveniente de su capacidad lectora e intuitiva: “[Lester Vane] no era un investigador vulgar, un razonador meticuloso, ni tampoco una maravilla del análisis como el Dupin del ‘Asesinato en la calle de la Morgue’. Era ante todo un intuitivo” (Peyrou, 1934: 4). Al igual que en esta cita de Peyrou, en todos estos cuentos escritos por autores argentinos, quien resolvía el misterio conocía la tradición de la literatura policial de enigma y se separaba de los grandes sabuesos para orientarse a un método basado principalmente en la lectura del caso. Estos detectives *amateurs* desafiaban a los profesionales, que también aparecían representados en las historias. Frente a ellos, éstos

no recibían una recompensa monetaria por resolver los casos. En el contexto del suplemento, la resolución de enigmas se planteaba como un juego de inteligencia entre la propuesta del autor y la interpretación del *lector*, aspecto compartido con la asociación británica y reorientado al entretenimiento (Van Dine en Boileau-Nacerjac 80).

De un modo muy similar, los lectores de *Crítica* estaban acostumbrados a dar sus opiniones sobre los principales crímenes tratados en las páginas del diario: en numerosas ocasiones junto con las crónicas policiales el periódico dirigido por Botana los interpellaba a enviar sus interpretaciones sobre asesinatos que aparecían en las crónicas policiales. Las imágenes también imitaban las fotos de la prensa donde se veía el cuerpo de la víctima en el piso, en muchas ocasiones rodeado por un conjunto de espectadores a su alrededor. En varios de ellos se incluía también la ilustración del arma con la que se había producido el asesinato. Algunos de los relatos incluyeron croquis de los lugares donde habían acontecido los crímenes,<sup>238</sup> otro aspecto que contribuía a incluir al propio lector del suplemento en la resolución del caso, un recurso también presente en la sección “Cuento policial” y en las crónicas criminalísticas de *Crítica*.

Asimismo, la publicación en la *Revista Multicolor* permitió a los autores incluir en los propios cuentos la referencia semántica a casos descritos en otros, de este modo, en “Diana Lancaster, 25 años, soltera” de Peyrou, una de las posibles resoluciones del crimen hacía referencia al envenenamiento de bombones, una hipótesis que había formado parte del conocido cuento “El envenenador de Sir William” de Berkeley publicado en la sección “Cuento policial” poco tiempo antes. Se generaba así una red intertextual de referencias internas al suplemento.

La estructura del relato policial de enigma basada en la resolución de crímenes como un entretenimiento alcanzó el extremo de la parodia en el personaje de “El detective magnífico” de Guillot, en el que un investigador cuyo arte “desdeñaba el empleo de todos esos recursos que formaban el entramado de una pesquisa a lo Sherlock Holmes o a lo Hercules Poirot. Nada de rastreo con lupa ni de análisis de ceniza de tabaco” (1933: 8), resolvía distintos casos policiales desde la comodidad de su cama, mediante el razonamiento mental, a partir de las noticias que recibía de los crímenes. Evidentemente, este personaje anticipaba a don Isidro Parodi, protagonista de varios

---

<sup>238</sup> Cfr. los cuentos en “Los dos balazos” y “Muerte encerrada” de Pérez Ruíz.

relatos policiales que Borges y Bioy Casares escribieron en años posteriores, que resolvía los crímenes desde la cárcel.

### 2.2.1 Los lugares del crimen

Una característica propia de los cuentos de enigma –y que los diferenció de los relatos asociados con las historias de orilleros publicadas en el suplemento– fue que, además de presentar un hecho lejano temporalmente, ofrecían un escenario ajeno a la ciudad de Buenos Aires. Como ya señalamos en los cuentos, los sucesos se desarrollaban en distintos países y los personajes eran extranjeros,<sup>239</sup> particularidad que aportaba a los textos una lejanía en espacio y tiempo que separaba al lector de la actualidad y la “realidad” tratada por las crónicas policiales del cuerpo de *Crítica*.

De acuerdo con Dominique Kalifa (2014), los lugares desempeñan un papel esencial en la construcción de las realidades criminales. Este aspecto se asocia inmediatamente con una topografía urbana donde se cristalizarían los miedos o las obsesiones en torno a los asesinatos, espacio que contribuiría también a volver el crimen inteligible. En esa espacialidad se ubicaban no sólo las calles que habrían recorrido los criminales de las historias policiales sino también el lugar donde se localizaban el cadáver y los indicios. En el siglo XIX francés, especialmente los callejones y suburbios de París desempeñaron una función cada vez más importante en las ficciones que involucraban una investigación criminal (2014). Pero no sólo la “ciudad de las luces” escenificó las principales historias policiales sino que otras ciudades europeas –y Londres como lugar destacado– fueron fundamentales para el imaginario criminalístico finisecular.<sup>240</sup>

Los cambios que trajo consigo el proceso de modernización, extensamente analizados por teóricos como George Simmel, Sigfried Kracauer, Walter Benjamin, siempre estuvieron ligados al desarrollo urbano y así fue traducido también este proceso

---

<sup>239</sup> Los hechos relatados en “A treinta pasos” suceden en la india británica, la historia de “Los dos balazos” de Pérez Ruiz acontece en Gales, los cuentos de Manuel Peyrou suceden en Francia y en Estados Unidos y “El detective magnífico” de Guillot, en Londres.

<sup>240</sup> Así lo señala Caimari: “La noción de la gran urbe como escenario del crimen es un elemento clave de la imaginación social del siglo XIX, como lo revela el éxito de las narraciones de “misterios de la ciudad”, que llenan las columnas de la prensa europea (y pronto fueron traducidas y publicadas en tantos diarios y revistas porteños). La niebla londinense, que confunde los rasgos y obstruye la comprensión de las relaciones entre transeúntes, cumple una función de atmósfera narrativa fundamental. Con ella nace la figura literaria del detective, capaz de dar [...] inteligibilidad tranquilizadora a esa serie de huellas enigmáticas y confusas que es la ciudad moderna” (Caimari, 2009: 45).

en el momento de pensar los adelantos técnicos y las modificaciones de la demografía urbana en Argentina, más específicamente de la ciudad de Buenos Aires. De acuerdo con el sentido común, plasmado principalmente en los periódicos de fines del siglo XIX y comienzos del XX, la expansión de los barrios de la ciudad capital de la República, la localización de zonas marginales en los suburbios y los nuevos peligros se contarían entre los factores entrañablemente ligados al surgimiento de la literatura policial. De la misma manera, se tradujeron los peligros que ese desarrollo había traído y, en consecuencia, aquello que en las literaturas policiales inglesa y francesa tenía como lugar de representación a Londres y París, en la prensa tendría como principal escenario a la ciudad portuaria sudamericana. *Crítica* fue un diario paradigmático en este sentido, dado que tradujo y al mismo tiempo creó toda una configuración de códigos amarillistas en el campo periodístico nacional que interactuaron formativamente con la escritura de ficciones policiales en la industria cultural local.

Si en los años 1920 Buenos Aires aparecía en el diario de Botana como un espacio desconocido para sus habitantes, que podían conocer mejor gracias a las crónicas de *Crítica*, este tipo de construcción comenzaba a perder lugar en 1930, cuando el foco de interés narrativo se trasladó a los pueblos del campo, tanto en las crónicas de *Crítica* como en los cuentos que se publicaron en la *Revista Multicolor de los Sábados*.

Los reporteros de comienzos del siglo XX desenmascaraban las tramas secretas paralelas al crecimiento de la ciudad, haciéndose cargo de un nuevo submundo del terror urbano cuyo referente no era sólo la violencia en las calles sino también la vida privada; deambulaban por los suburbios, por los arrabales y el puerto, espacios predilectos de sus notas periodísticas, cumpliendo una función similar a la del inexistente detective inglés (Saítta 2013).<sup>241</sup> En 1933 resurgía de manera residual, tanto en algunos reportajes del diario –como las notas a presidiarios analizadas anteriormente– como en los textos literarios del suplemento, otro espacio más antiguo que el de la ciudad modernizada, pero ya consolidado como espacio ficcional de conflictos violentos y sucesos criminales y bien conocido por los lectores: los pueblos del interior del país.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> Lila Caimari (2012) coincide en afirmar la construcción en la prensa de un imaginario de la ciudad de Buenos Aires como el principal escenario de las crónicas y relatos policiales.

<sup>242</sup> La construcción del interior del país como una topografía del crimen en la que perviven los “Martín Fierro” del siglo XX, como llamaba a los criminales las notas de Rufino Marín analizadas en el capítulo 3 de esta Tesis, la recuperación del imaginario del campo como un lugar peligroso vuelve a ser parte del

Ninguno de los cuentos policiales escritos por autores como Manuel Peyrou, Ferrari Amores, Carlos Pérez Ruiz, Víctor Juan Guillot y el mismo Jorge Luis Borges, ubicó sus ficciones en el centro de la ciudad de Buenos Aires. En algunos el escenario eran las grandes capitales del policial como París y Londres, otros recuperaron un imaginario configurado en el siglo anterior donde el peligro se asociaba con el campo. Así, por ejemplo, en “Una escalera real”, de Víctor J. Guillot (*RMS* n° 5), la escena del crimen se ubicaba en la provincia de Entre Ríos, en “La última bala” de Pascual Güida (*RMS* n° 49), el enfrentamiento entre un vasco y un compadrito se llevaba a cabo en una pulpería de Chivilcoy y en “Los tres suicidas”, también de Guillot, un conjunto de muertes misteriosas ocurrían en un pequeño pueblo de Santa Fe. Incluso en “Hombre de las orillas”, de Jorge Luis Borges, la historia transcurría en las afueras de la urbe, en el límite entre la ciudad y el campo (Sarlo, 1995). En los cuentos que tienen como escenario pueblos del interior de Argentina los personajes extranjeros (italianos y franceses en los cuentos de Guillot, vasco en el de Güida) perecían por la violencia del interior. Las ilustraciones acompañaban estas historias con imágenes de hombres vestidos con bombacha de campo, camisa y pañuelo al cuello, y donde no faltaban ranchos de fondo y faroles de arrabal.

De este modo, en el diario más amarillista de los años treinta no siempre el imaginario del delito se asociaba a los bajos fondos de una ciudad que experimentaba los cambios de una modernidad periférica sino que los cuentos policiales volvían a una topografía del crimen paralela, que también debía mucho a una literatura previa que pervivía en el imaginario de los lectores: aquella en la que la ciudad era sede de la razón, y el campo, espacio de las pasiones y la violencia.

### **2.3 Continuidades: La literatura policial en los años 1940 y 1950**

El suplemento de *Crítica* fue un espacio en el que se establecieron no sólo las condiciones de recepción sino también de producción del tipo de literatura policial de enigma que Borges y una parte del grupo nucleado en torno a *Sur* promocionó y practicó años después. Entre 1940 y 1948, la revista de Victoria Ocampo publicó un

---

diario y de su suplemento en los primeros años de la década de 1930, período en el que se difunde la sanción de leyes para la educación de los aborígenes y la expansión de las carreteras por toda la extensión de Argentina.



total de once notas bibliográficas sobre textos policiales”,<sup>243</sup> en ese mismo período varios colaboradores practicaron en sus páginas la literatura de enigma, entre ellos Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock y José Bianco.

Desde la década de 1940 estos y otros escritores<sup>244</sup> hicieron que el género comenzara, asimismo, a consolidarse mediante la publicación de antologías<sup>245</sup> y de ediciones cuidadas como las que conformaron la colección El Séptimo Círculo de la editorial Emecé (1945-1956). Para la preparación de volúmenes antológicos como *Los mejores cuentos policiales*, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (1943) volvieron a la *Revista Multicolor de los Sábados*, de donde tomaron el cuento “A treinta pasos” de Carlos Pérez Ruiz y algunas traducciones que habían formado parte de la sección “Cuento policial”, como “El millonario que murió de hambre” de Ronald Knox, “El envenenador de Sir Williams” de Berkeley y “Las muertes concéntricas”, de Jack London. Otros títulos de los autores difundidos en la sección “Cuento policial”, como Manuel Peyrou, formaron parte de esa antología. El Séptimo Círculo, por su parte, editó novelas de los integrantes del *Detection Club*, como *El Almirante flotante* de Sayers et al (1950), *El caso de los bombones envenenados* (1949) y *El dueño de la muerte* (1949) de Anthony Berkeley. La difusión anticipada de estos textos en el suplemento se adelantó a la campaña de promoción que una parte del grupo *Sur* emprendió en los años cuarenta, mediante la creación de esta zona de contactos, que involucró al campo literario y al campo editorial, y que articulaba de manera inesperada la literatura popular masiva con la experimentación literaria (Gramuglio, 2014).

La amplia circulación y proyección posterior de los relatos traducidos para la *Revista Multicolor* se confirman en la célebre discusión que tuvo lugar, años después

---

<sup>243</sup> Willson especifica: “siete de ellas se refieren a títulos publicados en El Séptimo Círculo; las restantes se basan en ediciones extranjeras de Eden Phillpotts y de Ellery Queen o en las publicaciones de la Serie Naranja de la editorial Hachette” (2004: 246).

<sup>244</sup> En este período, Rodolfo Walsh fue uno de los principales escritores de literatura policial que practicó el género en publicaciones periódicas como la revista *Leoplán*, donde publicó varios relatos. Asimismo, después de trabajar como corrector, editor y traductor de distintas antologías en la editorial Hachette, Walsh preparó la primera antología nacional del género, *Diez cuentos policiales argentinos*, publicada en 1953 en la colección Evasión de Hachette. El mismo año sacó su primer libro, *Variaciones en rojo* (1953) en la Serie Naranja del mismo sello editorial y pocos años después publicó la *Antología del cuento extraño* (1956, Hachette).

<sup>245</sup> Entre las más conocidas podemos enumerar la antología *Los mejores cuentos policiales* (1943), a cargo de Borges y Bioy Casares, o *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), a cargo de Rodolfo Walsh.

del cierre del suplemento, entre Borges y Roger Caillois entre las páginas del libro *Le Roman Policier* (1941),<sup>246</sup> que el crítico francés publicó en la editorial Sur, y las de la revista homónima.<sup>247</sup> En ella se puso en evidencia una oposición entre dos posturas que encontraban los orígenes del género en distintas tradiciones –la tradición policial francesa, según Caillois; la novela-problema y las literaturas en lengua inglesa, según Borges.<sup>248</sup> Pero la confrontación central de esta polémica se dio en torno a dos perspectivas diferentes sobre el *Detection Club*.

En su libro, Caillois estudiaba la evolución del género policial, que habría adquirido una severidad cada vez mayor en la exposición del problema y la resolución. Según Caillois, los métodos que habría introducido Arthur Conan Doyle serían poco tiempo después perfeccionados al extremo por sus sucesores, entre los se contaban especialmente los miembros del *Detection Club*, a quienes el crítico cuestionaba por ser los encargados de codificar las “servidumbres voluntarias destinadas a darle a la novela policial la seriedad de los problemas de álgebra” (1942, 68). Entre los discípulos de este grupo, el francés incluía al mismísimo Jorge Luis Borges, de quien se detallaba: “Paralelamente [a la codificación del *Detection Club*], en 1935 [...] redactó un código, algunos de cuyos artículos son ciertamente discutibles, pero que en conjunto señala con acierto las prescripciones que tienden a imponerse a los autores empeñados en realizar una obra lógica” (1942, 69). La cita deja ver cómo Caillois no sólo incluía a Borges en el grupo de escritores que, según sus palabras, escribían relatos policiales siguiendo una serie de “rígidas convenciones”, sino que realizaba además una evaluación de los principales aspectos del policial por ellos practicados, tanto los negativos –entre los que encontraba una marcada tendencia a “eliminar la fantasía y lo pintoresco”(1942, 70 )–,

---

<sup>246</sup> Este ensayo de Caillois fue publicado por primera vez en castellano en el diario *La Nación* mediante tres entregas: “La novela policial. Evolución” (2 de marzo de 1941); “La novela policial. Juego” (30 de marzo de 1941) y “La novela policial. Drama” (4 de mayo de 1941). Ese mismo año, la editorial Sur publicó una versión ampliada escrita en lengua francesa, titulada *Le Roman Policier: Ou comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci*, que incluía las entregas publicadas en el diario porteño. Este será el libro reseñado por Borges en la revista *Sur*. En 1942, finalmente, la editorial de Victoria Ocampo publicó una versión ampliada en castellano bajo el título *Sociología de la novela*, de este texto tomamos las citas en español incluidas en este trabajo.

<sup>247</sup> La revista *Sur*, fundada en 1931, contó con Borges y Caillois como dos de sus figuras intelectuales más relevantes. En el año 1933 la revista fundó un sello editorial homónimo en el cual se publicaron principalmente traducciones de autores como William Faulkner, Virginia Woolf, Samuel Beckett, Jean Genet y Graham Green, entre otros (Willson 2004).

<sup>248</sup> Capdevila (1995) y Setton (2012) analizan esta parte de la polémica.

como los positivos –en los que identificaba el hecho de “poner al lector, lo mismo que al detective, en condiciones de descubrir la solución” (70).

En el segundo apartado de su libro Caillois insistía en la crítica al desarrollo de la novela policial como un “problema matemático” que aparecía en las revistas, según sus palabras, junto con las palabras cruzadas y otros entretenimientos, con el rol principal de generar en el lector el placer por resolver una dificultad (90), aspecto que, una vez más, era cuestionado por el autor francés: “Al llegar a este extremo, la novela policial deja por completo de merecer su nombre [...]. No es un relato, sino un juego; no es una historia sino un problema” (92). Dado que las palabras cruzadas eran uno de los principales entretenimientos difundido por *Crítica*,<sup>249</sup> es factible que Caillois estuviera haciendo referencia a la difusión de estos textos en aquel diario masivo.

Como respuesta a estos razonamientos, en una reseña realizada para la revista *Sur* (1942), Borges ironizaba: “Caillois cree demasiado en la probidad de los individuos del ‘Crime Club’. Los juzga por el código redactado por Miss. Dorothy L. Sayers: tanto valdría juzgar un film que se estrena por las hipérboles del programa” (1999a, 56), tras lo cual se detenía en las diferencias entre los instrumentos y móviles particulares con los que cada uno de los narradores que conformaba la agrupación decidía que se realizarían los crímenes en sus respectivos cuentos. Por su parte, Caillois respondió explícitamente en el mismo número de la revista con una apostilla titulada “Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges”: “En cuanto a las reglas que codificaron los miembros del ‘Detection Club’ (y no del ‘Crime Club’, como escribe Borges, aunque el uno no es, quizás, sino la metamorfosis del otro), sólo las mencionaba a título de características, no a título de que fuesen seguidas” (1999, 57). En el número siguiente de *Sur* (1942), Borges cerraba esta polémica en la que se disputaban el ataque y la defensa de un tipo particular de literatura policial, planteada como un juego del intelecto.

---

<sup>249</sup> En este sentido, Sylvia Saitta ha señalado: “Además de los concursos de cada sección, el gran ‘invento’ de *Crítica* es la organización de multitudinarios concursos de palabras cruzadas que dan cuenta del alto interés que este entretenimiento despierta en el público porteño” (2013: 146)

### 3. Nuevos modos del fantástico

Come en casa Borges. Buscamos en números viejos de *Crítica* (al hacerlo, advierto en él desagrado e incomodidad), cuentos de Santiago Dabove (malos) y de otros para la nueva antología fantástica.

Adolfo Bioy Casares, *Borges* (2001: 92).

El martes 3 de noviembre de 1953, dos décadas después del cierre de la *Revista Multicolor*, Adolfo Bioy Casares escribía en su diario la nota que se presenta como epígrafe de este apartado. El autor hace referencia, por un lado, a la configuración de una segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*, que podemos asociar con aquella que se publicaría varios años más tarde, en 1965 o a otras contemporáneas, vinculadas genéricamente con ésta, como *Cuentos breves y extraordinarios* (1955) o *Libro del cielo y del infierno* (1960). Por otro, el comentario alude a la vigencia que aún tenían los cuentos fantásticos que Dabove había publicado veinte años atrás en el suplemento de literatura. En efecto, pese al desagrado que Bioy Casares encontraba en Borges al momento de releer *Crítica*, varios relatos que por primera vez se publicaron en la *Revista Multicolor* poco tiempo después pasaron a conformar la *Antología de la Literatura Fantástica* (1940). Con su creación los compiladores generaban condiciones de recepción de sus propios textos (Gramuglio 2014b). Posteriormente, ya en los años cincuenta, ambos compiladores volvían una vez más a revisar las páginas del suplemento de *Crítica*. Esto permite pensar que el contexto en el que se crearon las condiciones de recepción de estos textos no comenzó sólo en *Sur* sino más bien entre esta revista de Victoria Ocampo, en la que se divulgó un discurso crítico en torno al fantástico, y el suplemento especializado de un medio popular y masivo en el que se publicaron ficciones que respondían al género.

Al igual que con la literatura policial, en la *Revista Multicolor* no sólo se tradujeron, sino que se escribieron relatos fantásticos. Nueve de los textos que se publicaron en sus páginas luego se integraron en la antología fantástica compilada por Borges, Ocampo y Bioy Casares, junto con muchos otros que respondían al género: “Ser polvo”, de Santiago Dabove; “Los ganadores de mañana”, de Holloway Horn; “El brujo postergado”, de Don Juan Manuel; “Donde su fuego nunca se apaga”, de May Sinclair; “Un teólogo en la muerte”, de Manuel Swedenborg (que en el suplemento de

*Crítica* se titula “El teólogo”); “Historia de dos que soñaron”, de Gustavo Weil (en la *Revista Multicolor*: “Dos que soñaron”); “El caso del difunto Míster Elvisham”, de H. G. Wells; y el acto único “Donde está marcada la cruz”, de Eugene O’ Neill, que aparecieron en la primera edición de la *Antología de la Literatura Fantástica*, y el cuento “La sentencia”, que aparece en la segunda edición de la antología, en la *Revista Multicolor* formaba parte del artículo “Relatos Chinos”.

En la edición de 1940, los antologadores tomaron del suplemento de *Crítica* un cuento escrito por un autor argentino (“Ser polvo”, de Santiago Dabove), una serie de relatos de escritores anglosajones (algunos de ellos muy promocionados por Borges en otros ámbitos, como May Sinclair y H. G. Wells), un texto español también incluido en otras colecciones de Borges (“El brujo postergado”)<sup>250</sup> y una pieza de teatro compuesta por un acto único de Eugene O’ Neill. En la segunda edición de esta compilación (1965), que sufrió importantes cambios con respecto a la primera, se volvía a mirar la *Revista Multicolor* para incluir, además de los cuentos anteriormente mencionados, uno de los relatos chinos publicados mucho tiempo antes en el suplemento.

Los nueve textos que la antología tomó de la *Revista Multicolor* coincidieron en el planteamiento de lo fantástico ligado a la ambigüedad, a un estado de vigilia en el que el protagonista no sabe si está vivo o si está muerto, si está soñando o está despierto, si lo que está viviendo forma parte de su realidad o es una alucinación. El cielo y el infierno se presentaban en ellos como lugares engañosos que se asemejaban a la tierra. Estas nuevas formas de lo fantástico que lo asociaban con las supersticiones y las creencias populares se distanciaron de los usos del género que habían hecho a comienzos del siglo XX escritores argentinos como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Eduardo Ladislao Holmberg.<sup>251</sup> La promoción de un nuevo tipo de fantástico en este volumen se puede ver no sólo en la incorporación de nuevas traducciones sino en la omisión de ciertos autores, explicitada en el prólogo redactado por Bioy Casares: “Deliberadamente hemos omitido: a E.T.A. Hoffmann, a Sheridan Le Fanu, a Ambrose Bierce, a M. R. James, a Walter de la Mare” (Borges et al. 15).

En este marco podemos preguntarnos qué cambios experimentaron los textos que aparecieron primero en el suplemento dirigido por Borges y Petit de Murat y luego en

---

<sup>250</sup> Este relato formó parte también de la colección de *Historia Universal de la Infamia*, de Jorge Luis Borges (1935).

<sup>251</sup> Cfr. Quereilhac (2016).

las dos ediciones de la *Antología de la Literatura Fantástica*. Si como ha señalado Roger Chartier, “El pasaje de una forma editorial a otra ordena simultáneamente transformaciones del texto y la constitución de un nuevo público” (1994: 32),<sup>252</sup> las transformaciones materiales y textuales que experimentaron estos nueve textos al ser publicados y leídos en tres contextos de edición diferentes afectaron su significado. Pueden identificarse, de este modo tres etapas en la promoción y escritura del fantástico: una primera de inicios, en la que estos nueve textos se difundieron por primera vez y de manera masiva en el suplemento de *Crítica*. Una segunda etapa en la cual pasaron a formar parte de una antología fantástica compilada por Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares en la editorial Sudamericana, como primer número de la colección Laberinto (1940). Y finalmente, un momento de recuperación de esos textos, para volver a un público más acostumbrado a este tipo de literatura como parte de una edición de bolsillo, en concordancia con la consolidación de la posición que ocupaba la casa editora en el mercado editorial argentino. Esas sucesivas ediciones suponen, además de cambios en la materialidad de los textos, una relectura y una corrección por parte de los antólogos, operaciones vinculadas de manera más o menos directa con el momento y el espacio en el que fueron publicadas.<sup>253</sup>

Pese a las reiteradas menciones de la *Antología de la Literatura Fantástica* en diversas historias y manuales de la literatura argentina, los relatos publicados en ella recibieron una escasa atención. Del mismo modo, en los análisis sobre este libro colectivo nada se ha mencionado sobre la publicación previa de alguno de los textos que lo integraron en la *Revista Multicolor*. Este aspecto ha sido escuetamente advertido por quienes estudiaron la presencia de Borges como director y escritor en el suplemento de *Crítica* (Rivera, 1976; Louis, 1997), por lo tanto, quedan por analizar de qué manera y con qué fines aparecieron esos textos allí y por qué se retomaron años después para ser publicados en formato libro.

---

<sup>252</sup>De la misma manera, Donald Mc. Kenzie ha señalado que: “nuevos lectores hacen [...] nuevos textos y [...] sus nuevos significados son consecuencia de sus nuevas formas” (46); de este modo, las distintas versiones de un mismo texto testimonian “un conjunto preciso de significaciones en sucesivos momentos de la historia” (53).

<sup>253</sup> Como ha observado Bourdieu, “cada editorial ocupa en un momento dado, una posición en el campo editorial, que depende de su posición en la distribución de los recursos raros (económicos, simbólicos, técnicos, etc.) y de los poderes que ellos confieren sobre el campo [...]. El más importante de los cambios observados en la política editorial de las diferentes editoriales puede, así, estar relacionado a cambios de la posición que ellas ocupan en el campo” (Bourdieu, 2000: 224-225).

Los estudios sobre esta antología se han enfocado principalmente en los motivos y las estrategias de selección del corpus narrativo. Se han estudiado extensamente los intereses literarios de los compiladores –el rechazo de Borges al realismo y su afición por los géneros menores, la intencionalidad de los prólogos y reseñas realizados por Borges y Bioy Casares en otros medios–; algunos aspectos significativos del paratexto, como el prólogo de Bioy Casares a la primera edición<sup>254</sup> y la presencia de textos apócrifos en las notas introductorias de los relatos; la elección de la casa editorial y las diferencias en el orden de los cuentos entre la primera y la segunda edición.<sup>255</sup> La antología de Borges, Ocampo y Bioy Casares ha sido considerada por la crítica como el espacio de promoción de un nuevo modo del fantástico. La comparación con la edición de 1965 fue, en estas investigaciones, pensada como un marco para estudiar la

<sup>254</sup> Daniel Balderston (2004) identifica en la primera edición un orden “menos obvio donde ciertos nexos temáticos –dobles, apariciones y fantasmas, teleologías fantásticas, metempsicosis– definen los diversos ámbitos de lo fantástico que interesan a los antólogos” (2004: 218). En esa disposición, que en la edición de 1965 sería reemplazada por una organización alfabética de los autores, Balderston observa la presencia de microrrelatos intercalados entre los textos más largos con la función de revelar de manera más sencilla los mismos motivos temáticos. El mexicano Daniel Zabala Medina (2012) atribuye el hecho de que al menos la mitad de los textos de la antología sean fragmentos a un rechazo ante las pretensiones de totalidad de la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas, publicada a comienzos del siglo XX y, como es sabido, de gran influencia en el campo de las letras de nuestro país (2012: 285). Por su parte, Annick Louis (2001) encuentra en la yuxtaposición de textos que ofreció la primera edición una concepción de lo fantástico que se aleja de un período histórico y de una literatura nacional específicos, e incluso de un género determinado: “la antología desempeña una doble función: la yuxtaposición de textos bajo el título *Antología de la literatura fantástica* les da una orientación genérica, al tiempo que el conjunto de los textos forja una concepción de la literatura fantástica” (2001: 420). Por otro lado, tanto Balderston (2004) como Louis (2001) se han preguntado sobre el carácter didáctico del volumen. Mientras Balderston encuentra un didactismo en el afán por impulsar un nuevo modo de narrativa de imaginación (2004: 225), para Louis la ausencia de un orden alfabético o cronológico en la colección de 1940 implicaría un rechazo del recorrido guiado, lo que le daría al lector una mayor autonomía: “Los antologadores proponen un recorrido, y la yuxtaposición de los textos, aunque no responde a ningún orden aparente, demanda la construcción, por parte del lector, de un hilo conductor” (2001: 422).

<sup>255</sup> En cuanto al contenido paratextual de la antología, Balderston encuentra en el prólogo de Bioy Casares a la primera edición un énfasis en remarcar la existencia de un género fantástico. La reedición de 1965, en cambio, es considerada por el investigador argentino como “el fin de algo que ya no practicaban los tres antólogos” (Balderston 2004: 226). Louis, por su parte, ha encontrado en ese mismo prólogo una oscilación entre “la tentación de definir lo fantástico como un género teórico y el simple catálogo de temas y recursos; a esto hay que agregar la vacilación entre un intento de definición teórico y una caracterización histórica del género” (2001: 415). Por otra parte, como se ha mencionado más arriba, Zavala Medina encuentra la presencia de textos apócrifos en las notas introductorias de los relatos. En este sentido, es relevante retomar las palabras de Bioy Casares sobre el modo en que en las notas introductorias a los textos de la antología inventaban títulos apócrifos, palabras citadas por Zavala Medina: “De algunos textos –elegíamos por textos– nunca pudimos saber quiénes eran sus autores, como un señor I.E. Ireland, o George Loring Frost. Como Inglaterra estaba en guerra, era muy difícil comunicarse, entonces hacíamos este tipo de bromas, les atribuíamos libros de autores argentinos, y los disimulábamos traduciéndolos al inglés o combinando un poco las cosas. Por ejemplo, *Viaje olvidado* de Silvina [Ocampo] se convierte en *Remember Traveller*, *El reloj de sol* de Alfonso Reyes en *The Sundae*, *Fervor de Buenos Aires* en *Loves London*, *La rosa infinita* de Mastronardi en *The Unending Rose* (en Zavala Medina 2012: 321)”. En ambas ediciones de la ALF, la nota introductoria del texto de George Loring Frost incluye, en efecto, estos títulos apócrifos.

originalidad de la primera, sus intenciones, la ruptura que generó, y no tanto como un espacio para pensar los motivos por los que se volvió a editar tiempo después. Entre los antecedentes de la antología y sus “alrededores”, los investigadores se han detenido principalmente en los discursos críticos en torno al fantástico más que en la historia de publicaciones previas de los textos literarios que la conformaron. No obstante, a excepción de Ana Gargatagli (2016), que identifica algunos de los procedimientos literarios empleados, la crítica aún no se ha detenido en un estudio particular de los textos que ella contiene.

### 3.1 La literatura fantástica en el suplemento de un diario masivo

En el caso de la publicación de los nueve textos publicados en la *Revista Multicolor* que luego pasaron a conformar la *Antología de la Literatura Fantástica*, el orden en que fueron apareciendo en el suplemento distaba del que luego tendrían en las sucesivas ediciones del libro. Los cuentos salen de manera esporádica, los dos primeros en pequeños recuadros de la contratapa, varios de entre los que les siguieron aparecieron en la segunda página. La extensión de estos textos varió desde recuadros de tamaño chico hasta las dos carillas del acto único de O'Neill. Esta diversidad y yuxtaposición continuará en la *Antología de la Literatura Fantástica*, que reúne en sus páginas textos de distintos tipo y extensión<sup>256</sup>. En general, todos contaron con al menos dos ilustraciones: una en la que se hacía referencia al momento inicial del texto y otra en la que se mostraba al protagonista u otro personaje sorprendido u horrorizado.

El primero que se publicó fue “El brujo postergado” (2 de septiembre de 1933) sin firma en un recuadro pequeño de la última página, con la aclaración de que el texto había sido tomado del capítulo 11 del *Libro de Patronio*, estaba acompañado por dos ilustraciones anónimas.<sup>257</sup> En segundo lugar se publicaron los “Relatos chinos” (14 de octubre de 1933), en la parte superior de la última página del suplemento, con dos ilustraciones que aludían a la cultura oriental a cargo de Aristides Rechain en las que se

---

<sup>256</sup> Es llamativo también que “La sentencia”, el último relato que se incorporó en la antología de 1965, fue uno de los primeros en aparecer en la *Revista Multicolor de los Sábados*, como parte del artículo “Relatos chinos”.

<sup>257</sup> La primera de ellas aludía a la humildad del deán en el momento de pedir ayuda a Don Illián; en la segunda, por el contrario, dos personas besaban las manos y los pies del deán, cuyo rostro mostraba signos de soberbia.



remarcaba el color local. Estos relatos no llevaron firma y se encontraron acompañados por una pequeña introducción en la que se los presentaba al público lector como una “ilustración” del enlace entre lo misterioso y lo real en los cuentos populares chinos. Las leyendas chinas eran presentadas al público lector como exponentes de una modalidad del fantástico proveniente de creencias populares en las que el juego entre inocencia y superstición se constituía en un elemento fundamental de la construcción del relato. El elemento perturbador del fantástico ya no provenía de la ciencia o del espiritismo decadentista sino de las raíces más profundas de las creencias populares y del descubrimiento de rituales y costumbres de nuevas civilizaciones, lejanas para el público local.

El tercer cuento publicado en el suplemento fue “Ser polvo”, del argentino Santiago Dabove (30 de diciembre de 1933). Aparecía en la página 4, acompañado por dos ilustraciones en las que se mostraban dos momentos importantes de la trama: el primero representaba el comienzo del cuento, en el que el protagonista se encontraba caído de su caballo, frente al cementerio, y el segundo mostraba cómo el personaje sufría su metamorfosis y se convertía, ante la vista azorada de alguien que intentaba ayudarlo, en una planta.<sup>258</sup>

En cuarto lugar y en la página 2, “Donde su fuego nunca se apaga”, de May Sinclair (13 de enero de 1934), que ocupaba una página entera y se encontraba acompañado por tres imágenes de tamaño mediano.<sup>259</sup> A continuación aparece “El caso del difunto Mr. Elvisham” de H. G. Wells (17 de febrero de 1934), también en la segunda página, acompañado por una notícula que presentaba al autor y dos imágenes. La imagen central ilustraba a dos enamorados abrazados mirándose, mientras que las otras dos, ubicadas en la parte inferior de la página, mostraban sucesivamente a la protagonista corriendo y escapándose con la mirada aterrada, y a la misma tratando de apartarse de una sombra que la envolvía, en cuyo rostro nuevamente se plasmaba la expresión de susto.

Varios meses después, aparecieron “El teólogo” y “Dos que soñaron” (ambos el 23 de junio de 1934), uno debajo del otro en la columna derecha de la segunda página del

---

<sup>258</sup> Dabove ya había publicado en la *Revista Multicolor* otros dos relatos: “La muerte y su traje” (9 de septiembre de 1933) y “El espantapájaros y la melodía” (11 de septiembre de 1933).

<sup>259</sup> La imagen central ilustraba a dos enamorados abrazados mirándose, mientras que las otras dos, ubicadas en la parte inferior de la página, mostraban sucesivamente a la protagonista corriendo y escapándose con la mirada aterrada, y a la misma tratando de apartarse de una sombra que la envolvía, en cuyo rostro nuevamente se plasmaba la expresión de susto.

suplemento, acompañados por imágenes muy pequeñas que hacían alusión a las dos historias contadas; el segundo de ellos apareció sin autor. El próximo texto en ser publicado fue el acto único “Donde está marcada la cruz” de Eugenio O’Neill (7 de julio de 1934), traducido por Borges y Ulyses Petit de Murat (el nombre de los traductores se menciona en el suplemento). Esta obra ocupó dos páginas y apareció junto con enormes ilustraciones intercaladas en el texto. El último relato, “Los ganadores de mañana” de Holloway Horn (14 de julio de 1934), salió en la página 5, junto a la sección “Museo de la confusión”, de Animula Vagula, y de la historieta “El nuevo rico” de H. Rodríguez. Este cuento apareció ilustrado por dos imágenes.<sup>260</sup>

Las ilustraciones aportaron una mayor agilidad en la comprensión de estos textos fantásticos a la vez que vinculaban las escenas narradas en las ficciones con un determinado tipo de relato ilustrado del diario, aquel en el que se especulaba sobre un crimen o un criminal. Los lectores de los cuentos fantásticos publicados en la *Revista Multicolor* estaban acostumbrados a ver en las notas de *Crítica* un tipo particular de ilustraciones que cumplían funciones específicas ligadas a aquello que la fotografía no podía mostrar pero que, sin embargo, pretendía copiar el estilo fotográfico (por ejemplo, mediante la ilustración de retratos o de cuerpos en movimientos sorprendidos por el disparo de la cámara): representaciones de crímenes, identikits, perfiles lombrosianos<sup>261</sup>. Las ilustraciones de los relatos fantásticos se acercan a un tipo de información visual que en el diario formaba parte del terreno de la especulación, de lo no comprobado, aspecto que enfatiza el carácter misterioso de las historias.

En el contexto de producción colectivo de la *Revista Multicolor* emergieron los cuentos fantásticos en contacto con un importante contenido paratextual, de fuerte incidencia en su lectura. En varios casos, los relatos se encontraron acompañados por pequeñas notas que presentaban a los autores, o insertaban a los textos en una tradición,<sup>262</sup> o ponían en relación el cuento con otros textos del suplemento, como puede

---

<sup>260</sup> La primera ilustra un hipódromo lleno de gente, lugar donde acontecía la trama, la otra muestra a un hombre que ostensiblemente tiene dinero a quién otro le señala algo en su diario.

<sup>261</sup> De acuerdo con esto, Annick Louis ha señalado: “Le travail sur le portrait dans la revue [la *RMS*] montre à quel point les dessinateurs étaient conscients de l’emploi d’une technique et de l’autre. Ils sont toujours dessinés (il n’y a qu’une exception), qu’il s’agisse d’illustrer des biographies, des notes sur des réalisateurs de cinéma, sur des écrivains, des notes bibliographique. L’image semble parfois imiter la photo du journal” (Louis, 1997: 95).

<sup>262</sup> Eso ocurre en la mencionada presentación de los relatos chinos en la que se explican algunos aspectos fantásticos a partir del país de origen de estas historias: “La idiosincrasia del pueblo chino es la única en su género y no tiene nada de semejante en el mundo entero. El folklore de aquel pueblo representa una

verse en el relato “El teólogo”, acompañado de una pequeña nota en la que se recomendaba leerlo en relación con otro cuento que se había publicado en el mismo número y que tenía la misma temática: “Lo anterior (que el curioso lector puede comparar con el cuento ‘El hallazgo de lo absoluto’, de May Sinclair), es obra de Manuel Swedenborg, eminente ingeniero y hombre de ciencia, que durante veintisiete años estuvo en un comercio lúcido y familiar con el otro mundo” (1933:2). El modo de presentar a los autores también distó de las notas de presentación que se ofrecerían luego en las sucesivas ediciones de la *Antología de la Literatura Fantástica*. En la *Revista Multicolor* las notas tienen un carácter más bien explicativo y orientativo, traducen los principales títulos del autor al castellano y comentan el argumento del relato, mientras que las notas de la *Antología de la Literatura Fantástica* estarán orientadas a un público más experto, dado que se detienen en la (o las) ocupación (u ocupaciones) del autor y hacen referencia a sus libros publicados en el idioma original, como se observa a continuación:

**“El caso del difunto Míster Elvesham”  
(RMS 2)<sup>263</sup>**

H. G. Wells –el famoso autor de *La isla del Doctor Moreau*, *La máquina del tiempo*, *El hombre invisible*, *El país de los ciegos* y *Los primeros hombres de la luna*– refiere aquí la historia terrible de un hombre a quien le robaron el cuerpo.

**“El caso del difunto Míster  
Elvesham” (ALF 163)**

H. G. Wells, novelista, cuentista, enciclopedista. Nació en Blomley en 1866. La literatura fantástica le debe muchos ejercicios coherentes. En esta disciplina sus libros más admirables son: *The Time Machine* (1895), *The island of Doctor Moreau* (1896), *The Plattner Story and Others* (1897); *The Invisible Man* (1897); *Tales of Space and Time* (1899); *The First Man in the Moon* (1901); *Twelve Stories and a Dream* (1903).

---

mezcla monstruosa, misteriosa y a la vez sencilla de lo fantástico con la vida cotidiana. Para el chino no existen fronteras entre el mundo real y el del más allá” (1933: 8).

<sup>263</sup> A fin de dinamizar la lectura de los cuadros comparativos, en éstos se utilizará la abreviación RMS para hacer referencia a la *Revista Multicolor de los Sábados* y ALF para mencionar a la *Antología de la Literatura Fantástica*.

La mayor parte de estos nueve textos fueron traducciones o versiones,<sup>264</sup> la única excepción fue el cuento de Santiago Dabove, puesto que incluso “El brujo postergado” fue adaptado—de hecho, en ambas ediciones de la *Antología de la Literatura Fantástica* se presentó como una versión de Borges en *Historia Universal de la Infamia*—. Ni en el suplemento ni luego en las antologías (1940 y 1965) se mencionaron los nombres de los traductores, excepto en la pieza teatral “Donde está marcada la cruz”, de O’Neill, traducción que se asignó a Ulyses Petit de Murat y Borges en la *Revista Multicolor*. En la antología el lector podía dar por supuesto que los traductores fueron los mismos compiladores; en el suplemento, en cambio, esta estrategia puede pensarse como parte de un borramiento de los rasgos jerarquizadores de los textos traducidos, a fin de hacerlos más cercanos al lector argentino y, específicamente, bonaerense.

Un ejemplo de este afán fue la traducción de los textos a la variante rioplatense del idioma español, aspecto que desapareció luego en las dos ediciones de la antología,<sup>265</sup> tal como puede observarse en el siguiente cuadro comparativo:

<b>“Donde está marcada la cruz”, de Eugenio O’Neill (<i>RMS</i> 4, cursiva mía)</b>	<b>“Donde está marcada la cruz”, de Eugene Gladstone O’Neill (<i>ALF</i> 197- 198, cursiva mía)</b>
BARTLETT.—¡No mientas, mocoso! Vos, a quien yo había hecho heredero, <i>tratando de sacarme del medio.</i> ¡Tratando de arrumbarme detrás de las rejas de la cárcel para los locos!	BARTLETT.— ¡No mientas! <i>Tú</i> , a quien yo había hecho heredero, <i>tratando</i> <i>de hacerme a un lado.</i> ¡Tratando de arrumbarme detrás de las rejas de la cárcel para los locos!
SUSANA:. – ¡Papá, no!	SUSANA:. – Papá ¡No!
BARTLETT. – [...] Vos no,	BARTLETT. – [...] <i>Tú no, muchacha,</i>

<sup>264</sup> En cuanto a la traducción de textos extranjeros, algunos estudiosos (Willson 2004) hicieron referencia a la colección de libros publicados por el diario en la conocida colección “Biblioteca Crítica”, que contó con la traducción de autores como H. G. Wells, Joseph Conrad, Anatole France, quienes años más tarde también serían publicados en la *Revista multicolor* de los sábados. Otros trabajos críticos estudiaron los ensayos borgeanos publicados en el suplemento, en los que se reflexiona sobre la tarea del traductor, como “El puntual Mardrus”, “Las 1001 y una noches” o “Don Segundo Sombra en inglés” (Green, 2010; Louis 1997).

<sup>265</sup> La traducción a la variedad rioplatense del español puede vincularse con una estrategia que Beatriz Sarlo identifica en los relatos de *Historia Universal de la Infamia*, de Borges (1935), cuyo primer contexto de publicación fue también la *Revista Multicolor de los Sábados*, y que consistiría en el trabajo sobre historias extranjeras “acriolladas por la escritura” (Sarlo, 1995:22).

*muchacha, vos sos como tu madre.*

*tú eres como tu madre.*

DANIEL.— Papá, ¿*Podés* creer que yo?...

DANIEL.— Papá, ¿*Puedes* creer que yo?...

De este modo, en su publicación en el diario, estos textos presentaron una clara orientación hacia un lectorado argentino, principal –aunque no exclusivamente– bonaerense y lector del diario, acostumbrado a la nota sensacionalista y a las reconstrucciones gráficas de los crímenes. Los cuentos de la antología, en cambio, se dirigirían a un público más amplio, vinculado con los intereses de *Sudamericana*, la editorial que la publicó, orientados a la venta y distribución del libro en otros países de habla hispana.<sup>266</sup> De manera que aquellos pronombres personales, aquellas formas verbales y los localismos que en el suplemento acercaban las traducciones a sus lectores argentinos, luego serían reemplazados por una terminología que se pretendía más neutra.

### 3.2 Reescritura y promoción del fantástico en *Sudamericana*

Este volumen es el número 1 de la colección LABERINTO, que ofrecerá al público de habla hispanica lo perdurable y lo viviente de las diversas disciplinas de la literatura mundial. Textos sabiamente elegidos, escrupulosas versiones de las obras extranjeras, clara y elegante tipografía, definen esta biblioteca de apasionante interés y extraordinario valor cultural.

*Antología de la Literatura Fantástica* - Solapa (1940)

El texto de presentación de la primera edición de la *Antología de la Literatura Fantástica*, que ocupa el espacio de su solapa interna, parece sugerir una serie de cambios importantes en cuanto al primer contexto de edición de los cuentos que conforman el corpus de análisis. En principio, ellos pasaron de una publicación periódica a un libro. Sin embargo, conservaron su propiedad de textos publicados y leídos en un espacio colectivo. De hecho, si bien aparecieron en un orden diferente al que tenían en su publicación en el suplemento, en el aparente desorden del volumen

---

<sup>266</sup> Gargatagli (2016) analiza en detalle la incidencia de los actores vinculados con el trabajo editorial de este sello –María de Maeztu, Victoria Ocampo, Antonio López Llausás– en la publicación de la *Antología de la Literatura Fantástica* de 1940.

publicado en 1940 algunos de aquellos nueve textos continuaría manteniéndose cerca unos de otros. Así, “Ser polvo”, de Dabove se encontraba entre “Tlon Uqbar Orbis Tertius” de Borges y “Los ganadores de mañana” de Horn; después de “Donde su fuego nunca se apaga” de Sinclair, apareció “Un teólogo en la muerte” de Swedenborg; “Historia de dos que soñaron”, de Weil, antecedió a “El caso del difunto Míster Elvisham”, de H.G Wells.

Por otra parte, tal como lo sugiere el epígrafe, la publicación parecería ya no estar orientada hacia un público masivo sino a quienes estuvieran dispuestos a leer una selección “escrupulosa”. Ahora el material se ofrecía ya no en papel prensa sino en una edición cuidada, “elegante”, cuyo valor ascendía a los 3,50 pesos, un valor de semi-lujo, y que no sólo se encontraría orientada a un lectorado rioplatense sino al de habla hispana. Ante aquellas páginas ahora lejanas y perdidas del suplemento, la nota editorial promete también una mayor perdurabilidad de los textos. Algunas de estas cuestiones se vinculan, por un lado, con los cambios y la expansión del mercado editorial en Argentina, que se venían desarrollando desde los últimos años de la década de 1930; y, por otro, con algunos aspectos particulares de las políticas editoriales de Sudamericana que pudieron haber incidido, como se verá, en una relectura y reescritura de las ficciones.

En cuanto a la casa que edita la antología, entre los últimos años de 1930 y 1955 se desarrolló en el mercado editorial argentino un período que ha sido considerado como la “época de oro” de la edición (Rivera, 1998; de Sagastizábal; de Diego).<sup>267</sup> De ese mismo periodo databa la fundación de la editorial argentina Sudamericana, en el año 1939. Entre sus fundadores se encontraba Victoria Ocampo, en cuya importante revista (*Sur*) Borges y Bioy Casares escribieron por esos años reseñas y ensayos sobre la literatura fantástica.<sup>268</sup> En 1940 serían Antonio López Llausás y Julian Ungoiti quienes se encargarían de la empresa. Patricia Willson han identificado la fundación de esta editorial como uno de los mecanismos de irradiación de las prácticas traductorales de

---

<sup>267</sup>En ese momento surgieron las principales casas editoriales de trayectoria, aumentó la cantidad de obras registradas y el país se posicionó como un mercado exportador de libros (de Diego 2014: 97, Rivera, 1998: 95). Esta situación fue, en gran parte, ocasionada por el colapso de la industria editorial española tras la guerra civil (1936-1939), y la migración de editores de la península ibérica a nuestro país.

<sup>268</sup>Para un estudio más detallado de la trayectoria de Borges y Bioy Casares en *Sur* cfr. Gramuglio, 2013.

Sur<sup>269</sup> (Willson, 2014), dado que Sudamericana reeditó y distribuyó su fondo editorial. Este hecho, como ha señalado de Diego, impulsó una relación prácticamente inmediata entre ambas editoriales (2014), lo cual nos permite pensar que no sería casual la publicación de este libro compilado por tres activos miembros –si bien jóvenes– del grupo *Sur*. Entre los objetivos de Sudamericana, Gloria López Llovet identificaba la promoción de autores latinoamericanos y, al mismo tiempo, la traducción y divulgación de literatura extranjera (Lopez Llovet, 2004). Si como señala Jean-Marc Gouanvic, el editor “busca imponer” en el campo literario un nuevo productor y un nuevo producto, con la intención de instalar de un nuevo sistema de gustos y de promover un reacomodamiento de las jerarquías vigentes en el campo (Gouanvic, 1999), el gerente de Sudamericana, al aceptar la publicación de la antología propuesta por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, colaboraba en la promoción de la literatura fantástica ya no como un género menor sino como un modo privilegiado de la ficción de alcance internacional (Gargatagli, 2016).

Nuevas editoriales, difusión de nuevos autores y nuevos géneros, y también un nuevo tipo de escritura. Después de haber sido publicados en el suplemento, los textos ahora integraban la antología sufrieron cambios en algunos elementos de su escritura o traducción. Ni en la *Revista Multicolor* ni en las sucesivas versiones de la *Antología de la Literatura Fantástica* se ofreció al público lector una traducción fiel sino una versión. Esto, como se ha esbozado, sucedía incluso en el caso de textos que fueron originalmente escritos en español. El cuento “Ser polvo”, del argentino Santiago Dabove, presentaba en la *Antología de la Literatura Fantástica* de 1940 una serie de correcciones con respecto al manuscrito original publicado por primera vez en la *Revista Multicolor de los Sábados*. De hecho, como puede observarse, la versión de 1933 coincidía con la que luego se incluiría en el volumen post-mortem que reunió ese y otros cuentos del escritor (1961), en el que tan sólo aparecieron leves variaciones, mientras que en el texto publicado en la antología de Borges, Bioy Casares y Ocampo hubo correcciones e incluso importantes ampliaciones del relato original:

---

<sup>269</sup> La editorial Sur fue fundada en el año 1933 por Victoria Ocampo, quien dirigía también la revista homónima desde 1931. En el sello editorial se publicaron principalmente traducciones de autores como William Faulkner, Virginia Woolf, Samuel Beckett, Jean Genet y Graham Green, entre otros (Willson 2004).

**“Ser polvo”**

**(RMS 4, cursiva mía)**

Como el suelo en que caí, a un lado del camino, era duro, y podía permanecer mucho tiempo allí, y poco me podía mover, me dediqué a cavar pacientemente con mi cortaplumas la tierra alrededor de mi cuerpo. La tarea resultó más bien fácil porque el suelo era esponjoso. *Poco a poco me fui enterrando en una especie de fosa que resultó un lecho algo más tolerable que la superficie dura.* Me dediqué a tragar con entusiasmo y regularidad ejemplares, píldora tras píldora de opio y eso debe haber determinado el “sueño” que precedió a mi “muerte”.

**“Ser polvo”**

**(ALF 92, cursiva mía)**

Como el suelo en que caí, a un lado del camino, era *duro*, y podía permanecer mucho tiempo allí, y poco me podía mover, me dediqué a cavar pacientemente con mi cortaplumas la tierra alrededor de mi cuerpo. La tarea resultó más bien fácil porque, bajo la superficie dura, la tierra era esponjosa. *Poco a poco me fui enterrando en una especie de fosa que resultó un lecho tolerable y casi abrigado por la caliente humedad. La tarde huía. Mi esperanza y mi caballo desaparecieron en el horizonte. Vino la noche oscura y cerrada. Yo la esperaba así, horrorosa y pegajosa de negrura, con esperanza de mundos, de luna y estrellas. En esas primeras noches negras pudo el espanto contra mí. ¡Leguas de espanto,*

**“Ser polvo” (Dabove, La**

**muerte, cursiva mía)**

Como el suelo en que caí, a un lado del camino, era *firme*, y podía permanecer mucho tiempo allí, y poco me podía mover, me dediqué a cavar pacientemente con mi cortaplumas la tierra alrededor de mi cuerpo. La tarea resultó más bien fácil porque el suelo era esponjoso. *Poco a poco me fui enterrando en una especie de fosa que resultó un lecho algo más tolerable que la superficie dura.* Me dediqué a tragar con entusiasmo y regularidad ejemplares, píldora tras píldora de opio y eso debe haber determinado el “sueño” que precedió a mi “muerte”.



*desesperación, recuerdos!*  
*No, no, ¡Idos, recuerdos!.*  
*No he de llorar por mi ni*  
*por... Una fina y*  
*persistente llovizna lloró*  
*por mí. Al amanecer del*  
*otro día tenía bien pegado*  
*mi cuerpo a la tierra. Me*  
*dediqué a tragar con*  
*entusiasmo y regularidad*  
*“ejemplares”, píldora tras*  
*píldora de opio y eso debe*  
*haber determinado el*  
*“sueño” que precedió a mi*  
*“muerte”.*

El texto de Dabove fue reescrito y completado con más detalles; en los textos traducidos, en cambio, ocurrió todo lo contrario. Pese a conservar el mismo título con el que se difundieron en el suplemento, las traducciones de la antología implementaron el recurso de síntesis ya practicado por la *Revista Multicolor*. La nueva publicación involucró una relectura y corrección en la que la escritura se compactaba y sintetizaba, se quitaban explicaciones, se depuraba la sintaxis enrevesada y se utilizaba un léxico menos convencional para el lector:

**“El caso del difunto Míster Elvesham”**      **“El caso del difunto Míster Elvesham”**  
**(RMS 2, cursiva mía)**                                      **(ALF 263, cursiva mía)**

<p>Mi tío, George Eden, <i>me adoptó como</i> <i>único hijo</i>. Era un hombre soltero, <i>cuya cultura se la debía a sí mismo</i> y gozaba de cierta popularidad. Costeó generosamente mis estudios y <i>siempre alentó mi ambición de abrirme camino en el mundo</i>. Cuando</p>	<p>Mi tío, George Eden, <i>me adoptó</i>. Era un hombre soltero, <i>autodidacta</i>, y había logrado cierto renombre como periodista. Costeó generosamente mis estudios y <i>me infundió la voluntad de progresar en el mundo</i>. Cuando <i>murió</i>, hace cuatro años,</p>
--	---

falleció, hace ya cuatro años, *me hizo me dejó toda su fortuna*, que ascendía a heredero de toda su fortuna que quedó unas quinientas libras, después de pagados reducida a quinientas libras después de los impuestos.  
pagados los impuestos.

Si en la *Revista Multicolor de los Sábados* los textos traducidos se presentaban con una gran cantidad de detalles y con una terminología más compleja, en la *Antología de la Literatura Fantástica* (1940 y 1965) se reducía la historia a lo esencial, como puede observarse en la publicación del relato “Where Their Fire Is Not Quenched”, de May Sinclair. Las traducciones de este texto que se realizan para el suplemento y para la antología tomaron distintos elementos del relato original y agregaron otros. No obstante, en la *Antología de la Literatura Fantástica* puede observarse una mayor reducción del texto a lo fundamental, como se evidencia en el siguiente cuadro comparativo:

<b>“Where Their Fire Is Not Quenched” (Sinclair 1)</b>	<b>“Donde su fuego nunca se apaga” (RMS 2)</b>	<b>“Donde su fuego nunca se apaga” (ALF 241)</b>
--	--	--

<p>“He’s a perfect beast, George. He won’t let us. He says we’re too young.”</p> <p>“I was twenty last August,” he said, aggrieved.</p> <p>“And I shall be seventeen in September.”</p> <p>“And this is June. We’re quite old, really. How long does he mean us to wait?”</p> <p>“Three years.”</p> <p>“Three years before we can be engaged even— Why, we might be dead.”</p>	<p>– Mi padre no nos deja, es un bruto, dice que somos demasiado jóvenes, quiere que esperemos tres años más.</p> <p>– Tres años hasta que nos comprometamos, no nos comprometamos, no más. Ya podríamos morir. Cumplí veinte años en agosto. (Dijo él, ofendido).</p> <p>– Y yo tendré diecisiete en diciembre.</p> <p>– Y ahora es junio, realmente, ya somos viejos. Ella lo abrazó para</p>	<p>– Dicen que somos demasiado jóvenes.</p> <p>– ¿Cuánto quiere que esperemos?</p> <p>– Tres años.</p> <p>– ¡Todavía tres años antes de casarnos!</p> <p>¡Estaremos muertos!</p> <p>Lo abrazó para confortarlo. Él la abrazó más fuerte y después corrió a la estación, mientras ella volvía luchando con sus lágrimas.</p>
--	---	---

She put her arms round him to make him feel safe. They kissed; and the sweet, hot, wine-scent of the elder flowers mixed with their kisses. They stood, pressed close together, under the elder tree.

darle seguridad. A través del campo oyeron el reloj de la aldea dar las siete. En la casa sonó un gong, él la estrechó más fuerte. Duró esos cinco minutos y otros cinco más, luego se apuró él hasta su tren en la

Across the yellow fields of charlock they heard the village clock strike seven. Up in the house a gong clanged.

estación, mientras ella volvía despacio luchando con sus lágrimas.

“Darling, I must go,” she said.

“Oh stay— stay *five* minutes.”

He pressed her close. It lasted five minutes, and five more. Then he was running fast down the

road to the station, while Harriott went along the field-path, slowly, struggling with her tears.

De este modo, los antólogos modificaron a su gusto los textos, mediante un trabajo de reescritura que retomaba y se apropiaba de un ejercicio de síntesis que ya en 1933 se había implementado en la *Revista Multicolor*. En este sentido, es válido recordar el diálogo de Borges y Bioy Casares en torno a la traducción italiana de esta antología, en el que Borges decía:

Me hice leer algunos cuentos breves de la edición italiana de nuestra antología de la literatura fantástica. *No tradujeron nuestra antología*: buscaron las fuentes y tradujeron. Procedieron con seriedad a costa del lector, desde luego'. [...] 'No debieron elegir un libro de autores que se distinguen por sus transcripciones y citas infieles'. (En Bioy Casares, 2000: 1562, la cursiva me pertenece).

Pero además de asociarse con las ideas que particularmente Borges tenía sobre el cuento como resumen, cuyos orígenes se remontaban a 1933, estos cambios que sufrirían los textos (las reducciones de lo escrito a lo esencial, el borramiento de los localismos y de la variedad rioplatense del español), en el marco de la nueva edición en una editorial que tenía la voluntad de que sus libros llegaran a un público hispanoamericano, también podrían vincularse con una nueva política de traducción que surgiría en este período, sobre todo gracias a la expansión del mercado, provocada por una crisis en la industria editorial española. Ésta habría provocado la conformación en Argentina de “un mercado de dos cabezas” que promocionaba producciones destinadas al mercado interno y producciones orientadas a los mercados de España y América Latina –principalmente traducciones–. Los catálogos de las principales editoriales de la década de 1940 se habrían organizado a partir de esta “tesitura bifrontal”, coadyuvados por factores como la ductilidad del mercado interno, el prestigio internacional que habían adquirido algunos escritores locales, la configuración de un lector argentino cosmopolita, receptivo a productos de orígenes literarios (Rivera, 1998: 137).

Esta ampliación estuvo acompañada, asimismo, por un perfeccionamiento del trabajo de traductor, que ahora será desempeñado profesionalmente por escritores: “Frente a lo que ocurre en otras industrias [...] en el caso de la argentina prevalece desde sus inicios la figura del escritor o del especialista con una depurada y hasta sofisticada formación cultural y literaria” (Rivera: 100). Los cambios ocasionados en las estrategias de traducción durante este período, se vinculan en varios aspectos con las modificaciones realizadas por Borges y Bioy Casares a los textos de la antología, dado que de una preferencia por la traducción de la trama en la *Revista Multicolor*, se pasaría a un anclaje en las normas de la lengua meta y una simplificación del texto en la

*Antología de la Literatura Fantástica* (1940), a fin de que la colección pudiera llegar a un público no sólo argentino sino hispanoamericano.

Como se ha observado, tanto en su publicación en el suplemento como en las distintas ediciones de Sudamericana algunos elementos de la materialidad de los textos portadores de sentido fueron modificados, al mismo tiempo que algunas de las operaciones sociales incidieron en la transferencia de los textos extranjeros al campo nacional argentino. Entre éstas se destacan una operación de selección de lo que se traducía, de lo que se publicaba y de dónde se publicaban; una operación de marcación mediante la editorial, la colección, el traductor, el prologuista; y una operación de lectura.<sup>270</sup>

El recorrido por una serie de textos que se publicaron entre un suplemento literario y una antología permite reflexionar sobre el modo en que las políticas editoriales adoptadas por el diario *Crítica* y por la editorial Sudamericana en distintos momentos han estado estrechamente vinculadas, por un lado, con las distintas etapas del mercado editorial argentino, y por otro, de manera más particular, con cambios no solamente en la materialidad de los textos –el soporte y formato de publicación, el paratexto que los acompañó en cada caso, la tipografía y el precio–, en los modos en que llegaron al público lector –mediante la distribución en el kiosco o en la librería–, y en las particularidades que debía tener ese público al que se pretendía llegar –argentino o extranjero, popular o selecto– sino también, y principalmente, con cambios en los modos de escritura, de traducción y de difusión de la literatura fantástica.

Entre esas dos instancias de publicación las obras no conservaron un sentido fijo y estable sino que, por el contrario, en cada caso el encuentro entre una propuesta, un momento editorial y una recepción diferentes conllevó un cambio en sus significaciones (Chartier, 1994). Las reediciones involucraron una revisión tanto de la escritura de los textos como del lugar que se le otorgó al género fantástico y el modo en que éste se presentó a los lectores. Si la mayoría de estos textos fueron traducciones seleccionadas por un sector del campo literario argentino, se puede afirmar que al hacer que se publiquen los textos extranjeros de su preferencia, los agentes habrían también reforzado su posición en el campo (Bourdieu, 2000).

---

<sup>270</sup> Estas operaciones son tomadas de Bourdieu (2000).

### 3.3 Continuidades: Consolidación del género

Veinticinco años después, la favorable fortuna permite una nueva edición de nuestra *Antología de la literatura fantástica* de 1940, enriquecida con textos de Agutagawa, de Blanco, de León Bloy, de Cortázar, de Elena Garro, de Murena, de Carlos Peralta, de Barry Perowne, de Wilcock [...]. El editor se opone a la supresión del prólogo de la edición original y me pide que escriba otro. Dejaré que me persuada, redactaré siquiera una postdata, porque en aquel prólogo hay afirmaciones de las que siempre me he arrepentido.

Adolfo Bioy Casares, «Postdata» a la *Antología de la Literatura Fantástica* (1965: 15)

El lector tiene en estas páginas, no una evasión, sino cien audaces salidas al mundo de la fantasía.

Contratapa de la *Antología de la Literatura Fantástica* (1965)

Si en la edición de 1940 la *Antología de la Literatura Fantástica* inauguraba la colección Laberinto de la editorial Sudamericana, en su reedición es el número 100 de la colección Piragua, que reunió a autores tan disímiles como Bertrand Russell y Victor Lindlarh, además de obras anteriormente editadas por la editorial Emecé como *Los mejores cuentos policiales*, compilados por Borges y Bioy Casares. La reedición de 1965, señala Bioy Casares en su postdata, fue un pedido del editor. Si bien se ha observado que en la década de 1960 Sudamericana adquirió una política editorial que contribuiría a difundir masivamente la literatura argentina y latinoamericana (Aguado, 2014), el ecléctico catálogo de obras presentes en la colección Piragua se encuentra compuesto por una importante cantidad de textos extranjeros. Sin embargo, si se tiene en cuenta los autores que se añadieron a este nuevo volumen sí podría considerarse una ampliación de la nómina de nombres argentinos e hispanoamericanos.

Los textos tomados de la *Revista Multicolor* para integrar, junto con otros, la antología de 1940 no presentaron cambios en su redacción con respecto a aquella primera edición en libro. Incluso, pese a que en el volumen de 1965 las obras se ofrecieron en un nuevo orden alfabético, la sucesión de los relatos que conformaron el corpus de este apartado fue la misma que en 1940. De este modo, en medio del aparente caos y yuxtaposición de la edición príncipe, los relatos que ésta había tomado del

suplemento de *Crítica* establecieron en la antología un orden interno en el que se presentaban de acuerdo con una sucesión alfabética de sus autores, orden que se conservaría en la nueva edición.<sup>271</sup>

Es factible preguntarse por qué en 1940 estos textos siguieron una disposición alfabética mientras el resto no, y por qué en 1965 ese tipo de orden se aplicaría a todos los textos. Si el objetivo de la primera edición fue difundir el género, la de 1965 tuvo un carácter más bien instructivo orientada a enseñar a un conjunto de lectores ahora ampliado qué era la literatura fantástica. No se trataba ya de promocionar un nuevo tipo de fantástico sino que se daba por sentado que esos textos eran efectivamente literatura fantástica.

Esto puede observarse no sólo en el orden alfabético sino, más particularmente, en una modificación en el modo en que se presentaron los microrrelatos. Todos aquellos textos que en la edición de 1940 se presentaron como fragmentos dispersos y unidos bajo un mismo título –el de la antología– en la nueva edición aparecían como textos autónomos. Ya no se trataba de pequeños relatos fantásticos que se buscaban y se extraían de dentro de otras historias sino de ficciones fantásticas en sí mismas. Para esto, se borraban las fuentes de los textos y, al mismo tiempo, se les otorgaba un título. Así por ejemplo, en la edición de 1940 “El brujo postergado” era precedido por dos fragmentos sin título, debajo de los cuales aparecen las fuentes: “De *The Man Who Knew Too Much* (1922), de G. K. CHESTERTON” (Borges et al.138) y “De *Parmi Les Mystiques et les Magiciens du Tibet* (1929), de ALEXANDRA DAVID NEEL” (Borges et al.138). A diferencia de los relatos más largos, éstos carecían de notas introductorias sobre sus autores. En cambio, en la edición de 1965, no sólo ambos textos fueron titulados (el primero recibirá el título “La pagoda de Babel” y el segundo “Glotonería mística”) sino que sendos autores se presentaron al lector mediante breves notas, similares a las que en 1940 introdujeron los textos más largos. Este trabajo de selección y extracción de una parte de textos mayores y asignación de paratextos a fin de darle la entidad de ficción autónoma retomaba la modalidad escrituraria de la *Revista Multicolor*

---

<sup>271</sup> Más allá de presentarse intercalados entre otros relatos, al igual que en la *Antología de la Literatura Fantástica* de 1965, en el volumen de 1940 los textos tomados de la *Revista Multicolor de los Sábados* respetaron un orden de aparición alfabético: si se observa el índice, el primero de ellos es el de Santiago Dabove, páginas después aparece el de Don Juan Manuel, al que le seguirán los de O'Neill, Sinclair, Swedenborg, Weil y Wells. En la antología de 1965 se suma a este conjunto el último agregado de la *Revista Multicolor*, de WuCh'eng En.

mediante la cual se convertía un fragmento en cuento. La asignación de títulos a todos los relatos genera una homogeneización en la que fueran breves o largos, fragmentos de otras historias o no, todos los textos allí publicados adquirirán el estatuto de relato fantástico autónomo.

La mayor parte del contenido escrito que conforma la *Antología de la Literatura Fantástica* de 1965 se encuentra acompañado por pequeñas notas de presentación, excepto varios de origen oriental –chino o japonés– de cuyos autores se mencionaba solamente el nombre. En cuanto a las notas de presentación de los textos que conforman el corpus de este apartado, en 1965 éstas fueron revisadas y en ocasiones completadas por los antologadores con datos como profesiones y fechas de defunción de los autores y actualizaciones de los libros por ellos publicados.

La reedición de estos textos en 1965 puede considerarse parte de un proceso de consolidación de este tipo de literatura fantástica, que se distancia de aquella difundida durante los primeros años del siglo XX (éstas últimas asociada a ciertas tensiones entre cientificismo y misticismo que, como señalamos, había tenido a Lugones, Quiroga y Holmberg entre sus principales escritores), y que se encontraba dirigida a un nuevo público lector. La ampliación del lectorado puede vincularse estrechamente con las particularidades de esta nueva edición. La colección Piragua de Sudamericana, que se inició en 1958, reeditó como libro de bolsillo<sup>272</sup> alrededor de 132 títulos, entre los cuales se incluyeron las obras más importantes de la editorial, a precios bajos y en grandes tiradas de más de diez mil ejemplares (Aguado, 2014). La nueva edición de formato de 11 x 17 centímetros, según López Llovet, generaba la venta de libros no sólo en librerías sino en otros puntos de venta como los kioscos de diarios (López Llovet, 2004). En este sentido, dada la reimpresión de sus mejores textos, es factible coincidir con Bourdieu en que el desplazamiento de una editorial, en este caso Sudamericana, hacia posiciones dominantes es acompañado por un refuerzo en la tendencia a privilegiar la gestión de los logros (Bourdieu, 2000: 225).

---

<sup>272</sup>Éste era un formato bastante novedoso para la época, si se tiene en cuenta que hasta ese momento, en Argentina, tan sólo las editoriales Austral y Contemporánea habían popularizado un formato apenas mayor, cuasi-pocket.



Entre 1962 y 1968, años del llamado “boom del libro argentino”<sup>273</sup>, al igual que en los años veinte y treinta, los libros de autores como Borges o Cortázar, que pocos años antes habían circulado por librerías, regresaban al circuito de los kioscos, su distribución se expandía así, entre el público masivo (Rivera, 1998). De este modo, aquellos textos que habían sido difundidos en la prensa a comienzos de los años treinta ahora volvían a ser distribuidos de manera popular en libro. Ese puede haber sido el motivo que llevó a Borges y Bioy Casares a retomar una vez más las páginas del suplemento de *Crítica* que el primero había dirigido junto con Ulyses Petit de Murat, en busca de lo que se había ofrecido veinte años atrás a un lectorado ampliado.

Por otra parte, varios acontecimientos coadyuvaron a la consolidación del género en los años sesenta. En primer lugar, la publicación de otros volúmenes vinculados con la literatura fantástica y compilados también por Borges y Bioy Casares, como *Cuentos breves y extraordinarios* (1955);<sup>274</sup> en segundo lugar, el éxito que comenzaban a tener varios autores vinculados con el grupo *Sur* que también practicaron el género (principalmente los mismos antologadores<sup>275</sup> y varios de aquellos cuyos cuentos se incluyeron en la nueva antología, como Julio Cortázar, Juan Rodolfo Wilcock y José Bianco). Al mismo tiempo, otro acontecimiento que influyó en la consolidación del género fue la fundación en 1955 de la editorial argentina Minotauro, especializada en ciencia ficción y literatura fantástica, cuyo director fue Francisco Porrúa, quien por la misma época era asesor de Sudamericana (desde 1958) y quien pocos años antes había pedido a Borges que prologara su primera traducción de *Crónicas Marcianas* de Ray Bradbury (realizada por el mismo Porrúa). Años más tarde, el afianzamiento y el auge del género se observaría en la traducción de la antología de Borges, Ocampo y Bioy Casares a otras lenguas como el italiano y el inglés.<sup>276</sup>

---

<sup>273</sup> Señala Rivera: “la industria del libro argentina se repuso de su caída entre 1954 y 1958 y creció notablemente durante el período 1962-1968, en un proceso [...] con aspectos y motivaciones sociales, culturales y económicas muy peculiares y complejas” (Rivera, 1998: 134).

<sup>274</sup> Contemporáneamente a ésta, la editorial Hachette publicó la ya mencionada *Antología del cuento extraño* (1956), compilada por Rodolfo Walsh.

<sup>275</sup> En el caso particular de Ocampo, Natalia Biancotto encuentra en su participación en la *ALF* los orígenes del error de una parte de la crítica en asociar inmediatamente su literatura con el fantástico. Más que por el este género, Biancotto encuentra que los relatos ocampianos están atravesados por el *nonsense*. En cuanto a la *Antología de la Literatura Fantástica*, observa atinadamente que: “El cuento de Silvina Ocampo que aquí se incluye [en la *ALF* de 1965], ‘La expiación’ (de *Las invitadas*), por cierto, tiene poco de fantástico en los términos en que tanto Bioy como Borges lo definen” (Biancotto, 2015: 41)

<sup>276</sup> Para un estudio de las traducciones de la *Antología de la Literatura Fantástica* cfr. Costa (2009).

#### 4. Continuidades: Destiempo entre la *Revista Multicolor* y las antologías

Después de haber dirigido la *Revista Multicolor* y antes de compilar las antologías policiales y fantásticas en Sudamericana y Emecé, Jorge Luis Borges fundó en 1937 el sello editorial Destiempo junto con Adolfo Bioy Casares, que se constituyó en uno de los primeros intentos por expandirse más allá de los límites de una revista mediante la creación de una colección de libros. Al igual que otros emprendimientos editoriales de la época, éste debió su nombre a la publicación periódica homónima que lo antecedió. En el último número de la revista *Destiempo*, codirigida por Borges y Bioy Casares entre los años 1936 y 1937, un aviso anunciaba la próxima publicación de seis libros en una casa editora que llevaría el mismo nombre, de los cuales sólo se terminaron publicando cuatro.

El proyecto dio continuidad a algunas estrategias que el escritor de *Historia universal de la infamia* ya venía practicando desde su participación como director de la *Revista Multicolor de los Sábados* junto con Ulyses Petit de Murat, donde, como se ha observado anteriormente, se originaron algunas propuestas ampliadas luego en posteriores proyectos editoriales en los que participó como antologador o director de colección y en los que se habrían promocionado la literatura policial y fantástica moderna.

Si bien Borges ya había publicado tres libros de poemas, cinco de ensayos y su primer libro de cuentos (1935), y participaba en varias revistas literarias argentinas – además de publicar textos en la prensa masiva –, en los años treinta no era aún un escritor canónico. Ese lugar fue ocupado por Eduardo Mallea hasta mediados de la década de 1940 y comienzos de 1950, período en la cual se publicó la obra más relevante de Borges, gracias a la cual este escritor obtuvo una posición central en el campo literario argentino: los cuentos de *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949).<sup>277</sup>

---

<sup>277</sup> Observa Sarlo: “Excéntrico en *Sur*, Borges, sin embargo, integra su Consejo de Redacción. La problemática de la revista que, en este período [primeros años de la revista], podría resumirse como la búsqueda de una clave que haga posible la operación de pensar las 'esencias americanas' y, al mismo tiempo, incorporar un conjunto de textos europeos, problemática que tiene como sujeto a la elite cultural que la revista se propone promover y expresar, no es la de Borges. Problemática de contenidos, con una fuerte tendencia moral, más que interrogación sobre las formas y los materiales de la literatura” (2007b: 165).

El análisis de las relaciones entre la *Revista Multicolor*, *Destiempo* y otros proyectos editoriales posteriores requiere una ponderación de los aspectos editoriales y de un material literario a publicar. La corta duración de *Destiempo* —el sello publicó tan sólo cuatro libros entre los años 1937 y 1938— contrasta con la llegada masiva y la perdurabilidad de la *Revista Multicolor de los Sábados*. La calidad de sus rasgos físicos la orientan, asimismo, a otro público lector. El catálogo de este proyecto, por otro lado, se encontraba “a destiempo” en relación con el suplemento que lo antecedió y las antologías posteriores, en tanto y en cuanto encerraba lo antiguo y lo moderno, el reconocimiento del aporte de la poesía en los años anteriores y la propuesta de un nuevo tipo de escritura que ya había comenzado a difundirse desde el espacio de llegada masiva del suplemento de *Crítica*: el cuento policial y fantástico.

#### 4.1 El proyecto

Me permito sugerir que se considere [...] el arte de la edición como una forma de bricolaje. Traten de imaginar una editorial como un texto único formado no sólo por la suma de todos los libros que ha publicado, sino también por todos sus otros elementos constitutivos, como las cubiertas, las solapas, la publicidad, la cantidad de ejemplares impresos o vendidos, o las diversas ediciones en las que el mismo texto fue presentado. Imaginen una editorial de esta manera y se encontrarán inmersos en un paisaje muy singular. Algo que podrían considerar una obra literaria en sí, perteneciente a un género específico.

Roberto Calasso. *La marca del editor* (2014: 75)

Los dos primeros libros del sello aparecieron en 1937, contemporáneamente a la revista *Destiempo*, publicación periódica también de corta subsistencia dirigida por Borges y Bioy Casares,<sup>278</sup> que alcanzó a sacar tres números: dos a fines de 1936 y uno en 1937. El último de los ejemplares de la revista, cuya fecha de publicación tenía una

---

<sup>278</sup>La dirección de Borges y Bioy Casares no se explicitaba en la revista. Por el contrario, aparecía en ella como único responsable Ernesto Pissavani, ordenanza del padre de Bioy Casares (Sabsay-Herrera, 1998: 107-108). Además de este artículo de Sabsay-Herrera, el único que hasta ahora se ha escrito sobre la revista *Destiempo*, y del capítulo de María Teresa Gramuglio sobre la conformación de la escritura conjunta de Borges y Bioy Casares entre 1930 y 1940, el libro de María del Carmen Marengo, *Curiosos habitantes. La obra de Bustos Domecq*, retoma el trabajo de Sabsay-Herrera para analizar la escritura conjunta de Borges y Bioy Casares. Más allá de estos tres trabajos sobre las colaboraciones entre Borges y Bioy Casares, no contamos con estudios previos sobre el sello *Destiempo*.

distancia temporal de un año con los dos anteriores,<sup>279</sup> anunciaba en diciembre de 1937 la salida del poemario *Marea de Lágrimas*, de Ulyses Petit de Murat, y prometía al lector seis libros más, que podía adquirir por suscripción al precio de 6.00 pesos los seis, o por ejemplar (2.00 pesos). Nada se decía en esa notícula promocional acerca de *Luis Greve, muerto* (1937), primer libro de la colección, compuesto por un conjunto de cuentos fantásticos de Adolfo Bioy Casares, y publicado en noviembre de ese mismo año.

Además de las obras de Bioy Casares y de Ulyses Petit de Murat, la colección se completó con el ensayo *Mallarmé entre nosotros*, de Alfonso Reyes, y *Diez poemas sin poesía*, de Nicolás Olivari ilustrado por Carybé, ambos publicados en 1938. Los cuatro escritores que conformaron la colección habían sido colaboradores de la revista *Destiempo*, donde incluso aparecieron por primera vez textos que luego se publicarían en los ejemplares de la editorial. Así ocurrió, por ejemplo, con el poema “Canción de los niños que se fueron al mar”, de Nicolás Olivari, que primero aparecería en el número 2 de la revista y luego formaría parte de los *Diez poemas sin poesía*, y con el cuento “Los novios en tarjetas postales” de Bioy Casares, también publicado en el segundo número de *Destiempo* y posteriormente en la colección de cuentos *Luis Greve, muerto*.

El surgimiento de la editorial tuvo, aparte de Borges y Bioy Casares, a Ulyses Petit de Murat como protagonista. En una carta que le enviaba a Macedonio Fernández en el mes de diciembre de 1937, junto con el pedido de contribución, Bioy señalaba el modo en que se había materializado lo que para ellos era la “ilusión de crear una editorial”: “Una tarde llegó Borges con una carta de Ulyses Petit de Murat encargándolo de la publicación de *Marea de lágrimas* (su último libro de poemas). Después hubo otra carta de Ulyses preguntando si podía ponerse a su libro un pie de imprenta: Editorial Destiempo” (en Fernández 1976: 353).<sup>280</sup> Petit de Murat, el mismo que había insistido a

---

<sup>279</sup> El primer número salió en octubre de 1936, el segundo en noviembre del mismo año y el tercero en diciembre de 1937.

<sup>280</sup> En respuesta a esta carta, Macedonio le ofrece a Bioy: “la publicación que le explicará el subsiguiente texto de Tapa: CONTINUACIÓN DE LA NADA. Parte inconfundiblemente segunda (Que podría ser una nueva edición de Papeles del Recienvenido en lo que en éstos hay de consciente de humorística sistematizada). Lema: Belarte sólo es una labor que en absoluto escapa a la Autenticidad (realismo) e igualmente al Automatismo Longevístico (Teología biológica), y que al par tienda no a uno de los temas, problemas e intereses de la conciencia sino a conmoverla con un todo, en el ser de ella” (Fernández, 1976: 17).

Borges cuatro años atrás para que co-dirigieran juntos el suplemento semanal ilustrado del diario *Crítica*, lo impulsaba ahora a una nueva aventura editorial.

La imprenta elegida para realizar la publicación de los libros de la colección Destiempo fue la de Francisco Colombo que realizaba ediciones de lujo. Colombo, imprentero autodidacta de San Antonio de Areco, fue uno de los primeros en implementar en el país lo que en Francia se conocía como “ediciones de lujo”. En sus talleres se imprimieron los libros de editoriales nacidas en el seno de revistas orientadas a la vanguardia estética como *Proa*<sup>281</sup> y *Martín Fierro*. De acuerdo con Horacio Becco, la imprenta de Colombo fue adquiriendo un reconocido prestigio en las exposiciones de sus ediciones de lujo nacionales y extranjeras, aspecto reconocido por bibliófilos como Eduardo Bullrich, quien identifica en sus impresiones la tradición de artesanos del siglo XV “que, consagrados con amor y pasión a su oficio, llegaron a realizar obra de arte”, a lo que Becco agrega los numerosos elogios que sus impresiones reciben por parte de escritores y estudiosos como Alfonso Reyes, Valery Larbaud, Paul Valéry y el mismo Domingo Buonocore (Becco 1962: 245).<sup>282</sup>

En el caso de los libros que Colombo imprimió para este nuevo emprendimiento, se trataba de ejemplares de formato mediano, de 13 por 20 centímetros, y cuya extensión iba de las 60 a las 150 páginas. Los libros de la colección tenían un valor de 2.00 pesos, de tapa rústica y tamaño mediano de 20 x 13 centímetros, cuyo rasgo físico distintivo era el color anaranjado de sus tapas. En la cubierta aparecía el título, el nombre del autor y el logo de la editorial: una paloma con las alas desplegadas. Además de la tapa anaranjada y el logo que los caracterizaba, los libros no contaban prácticamente con ninguna información ni sobre los autores, cuya única referencia era el listado de sus obras en la portadilla de cada ejemplar, ni sobre el contenido que iban a encontrar en su interior. Tampoco contaron con prólogos y la única información que se incluyó en las solapas fue el listado de libros publicados y en preparación, el precio por ejemplar, el precio de suscripción, y la dirección de la editorial, que es la misma de la revista homónima. Se incluyeron, además, ilustraciones en uno de los ejemplares de la colección —el de Nicolás Olivari—, que aparecían en página aparte.

---

<sup>281</sup> Una de las colecciones más conocidas de esta editorial es Cuadernos del Plata, a cargo de Alfonso Reyes, en la que Borges publicó uno de sus primeros poemarios, *Cuaderno San Martín* (1929).

<sup>282</sup> Colombo ha sido considerado por estudiosos de la materia como: “el más admirable arquitecto del libro argentino y le corresponde el privilegio de haber iniciado, entre nosotros, las ediciones auténticas de bibliófilo” (Buonocore, 1974:18).

Destiempo puede pensarse como una de los tantos sellos editores que surgieron en Argentina en el seno de revistas culturales desde comienzos del siglo XX como la editorial de *Nosotros*, de Giusti y Bianchi; de *Claridad*, de Antonio Zamora; el sello Proa de *Martín Fierro* y, más cercana en el tiempo, la editorial Sur, que creaba Victoria Ocampo en 1933 como una extensión de su revista. Quizás esta última haya sido inspiradora para Borges y Bioy Casares, no sólo por ser espacio por el que ambos circularon como colaboradores sino porque, ese proyecto editorial en sí mismo surgió para paliar las deudas que arrojaba la revista (Gramuglio 2014d: 220), una motivación que podría haber compartido *Destiempo* al lanzar a la calle su propia casa editora y promocionar en su último número la compra de seis ejemplares por suscripción. La creación del sello de Borges y Bioy, contemporánea al ocaso de su revista, que publicaba de obras de los colaboradores, pudo haber contado entre sus objetivos con darle continuidad al proyecto y conseguir dinero mediante la suscripción. Esta publicación, que desaparece después del tercer número, tuvo el auspicio de “La Martona”, una empresa de productos lácteos que pertenecía a la familia de Bioy Casares, cuyas propagandas fueron un elemento permanente de la revista, gracias al cual lograban obtener el dinero necesario para la publicación (Sabsay-Herrera, 1998).

No obstante, el hecho de tener este particular anunciante no significó cubrir por completo los gastos editoriales. Ya desde los comienzos del sello editorial, en la carta a Macedonio Fernández, Bioy señala que tienen varios volúmenes en mente para publicar si se resuelven los problemas económicos de la editorial (Fernández, 1976: 353). Probablemente, esos problemas fueron también el motivo del cierre del sello editorial, de la misma manera que lo fue para el cierre de la revista, cuyo último número sólo logró venderse en su totalidad gracias a la distribución en un partido de rugby<sup>283</sup>.

Asimismo, el surgimiento de este emprendimiento se vincula con la revista de Ocampo en otro sentido, que se desarrollará a continuación: la posibilidad que les da el espacio de una revista y una editorial propias, de difundir los autores que Borges y Bioy no podían promocionar en *Sur* como ellos hubieran querido.

---

<sup>283</sup> Sabsay-Herrera recupera las declaraciones de Borges sobre la salida del tercer número sobre el cual el autor de Luis Greve muerto dice: “fueron escasas las ventas [de los primeros números de *Destiempo*], salieron muy de vez en cuando. El tercer número sí se agotó porque se vendía en una cancha de rugby, diciendo ‘Destiempo, la revista para el asiento’” (en Sabsay-Herrera 107).

## 4.2 El catálogo y sus derivas

No quiero desmentir la comodidad de las clasificaciones; quiero indicar que son meras comodidades, indispensables en el juego académico que se llama *historia orgánica de la literatura argentina*, pero que nada tienen que ver con el goce poético ni con la inextricable verdad.

Jorge Luis Borges. “Prólogo” (1941:7)

Entre los libros que se publicaron en la editorial Destiempo se encuentran dos de poemas, uno de cuentos fantásticos y uno ensayístico. A juzgar por este catálogo, el género predominante habría sido la poesía. Sin embargo, si nos detenemos en los autores de la lista de textos en preparación, pueden sacarse algunas conclusiones sobre los objetivos de este sello y sobre el tipo de textos a difundir que tenían en mente sus directores.

En el tercer número de la revista *Destiempo* aparecía una nómina de libros programados para ser publicados, entre ellos se encontraban: *La rosa infinita*, del poeta Carlos Mastronardi, proyectado para abril de 1938; *Buenos Aires*, de Ezequiel Martínez Estrada, a publicarse en junio de ese mismo año; una *Antología de cuentos irreales*, pensada para agosto y *Novalis. Fragmentos (versión directa y notas de Jorge Luis Borges)*, que planeaban sacar en el mes de octubre. A este conjunto se sumaban los anunciados en las solapas como ejemplares “en preparación”: *Teseo Fatal*, de Bioy Casares y *Continuación de la Nada*, de Macedonio Fernández, a los que pueden añadirse los textos que Bioy Casares comentaba que tenían pensado incluir, en su correspondencia con Macedonio: “espero publicar un libro de cuentos fantásticos de Santiago Dabove, uno de Manuel Peyrou de cuentos policiales, algunas traducciones” (en Fernández 1976: 353).

En este extenso catálogo imaginario se encuentran, además de muchos amigos de Borges y de Bioy Casares, algunos de los autores “a destiempo” que conformarán pocos años después diversas antologías del género policial y fantástico compiladas por los directores de Destiempo y Silvina Ocampo, en editoriales como Sudamericana y Emecé, y que alcanzarán su mayor número de ventas entre las décadas de 1940 y 1950: Bioy Casares, Santiago Dabove, Manuel Peyrou y los autores de la programada *Antología de cuentos irreales*. Por otro lado, la editorial planeaba publicar libros de

poemas, género éste último “a destiempo”, que ya había tenido una amplia promoción en los años veinte y que, como se señaló en el Capítulo 3, en los años treinta había perdido vigencia. Entre las principales voces de la vanguardia martinfierrista que había renovado la poesía se contaban, precisamente, aquellas que ahora se presentaban en las colecciones de Destiempo: Olivari, Petit de Murat, Mastronardi, Martínez Estrada. Es posible deducir asimismo de este catálogo imaginado por Borges y Bioy Casares, que proyectaban la publicación principalmente de escritores de habla hispana, dado que se preveía una sola traducción, la de los fragmentos de Novalis.

Así como vuelve sobre sus textos para reescribirlos, Borges también regresa sobre lo editado para reeditarlos. De este modo, para el proyecto editorial de Destiempo, el director de la colección ofrece a sus lectores la pronta publicación de los fragmentos de Novalis, una parte de los cuales había aparecido traducida pocos años antes en la *Revista Multicolor de los Sábados*.<sup>284</sup> Años más tarde, en 1940, vuelve al suplemento de *Crítica* para tomar de allí algunos de los textos que conformarán la *Antología de la literatura fantástica*, editada por Sudamericana en la colección Laberinto, muy probablemente esos textos hayan sido los mismos que inspiraron la inédita *Antología de cuentos irreales* que promociona en Destiempo. Esta misma operación puede verse en 1941 cuando se toman elegías de Petit de Murat editadas por el sello Destiempo para ser incluidas en la *Antología Poética Argentina* de Sudamericana. En 1943, la editorial Emecé ofrecía la antología *Los mejores cuentos policiales*, a cargo de Borges y de Bioy Casares, en la que se incluían tanto relatos previamente publicados en la *Revista Multicolor de los Sábados* como cuentos de Manuel Peyrou, autor cuyos textos habían proyectado publicar en Destiempo.

Fue recién entre los años 1940 y 1941 que Borges y Bioy Casares pudieron llevar a cabo el proyecto de publicar muchos de los textos que tenían programados para las ediciones de Destiempo y que no lograron salir a la luz, y no fue Sur sino Sudamericana la editorial que les permitió llevar a cabo esta tarea. Como se señaló anteriormente en este mismo capítulo, la promoción de autores latinoamericanos, entre los principales objetivos de esta editorial en 1940 se contó la traducción y divulgación de literatura extranjera (Lopez Llovet, 2004). La colección Laberinto de esta editorial, destinada a ofrecer “al público de habla hispánica (sic.) lo perdurable y lo viviente de

---

<sup>284</sup> Publicados bajo el título “Novalis (Friederich Von Hardenberg, 1772 – 1801)” en el número 50 de la *Revista Multicolor de los Sábados* (21 de julio de 1934).



las diversas disciplinas de la literatura mundial”, tal como se señala en las solapas de sus libros y en la promoción de esta colección en su catálogo, y cuyo interés y valor cultural se definía por la publicación de: “Textos sabiamente elegidos, escrupulosas versiones de las obras extranjeras, clara y elegante tipografía”,<sup>285</sup> publicó la *Antología de la literatura Fantástica*, a cargo de los directores de Destiempo y Silvina Ocampo, en la que se difundían cuentos de autores extranjeros, junto con otros de Bioy Casares, de Santiago Dabove y del mismo Borges. Al año siguiente, en la misma colección, Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo compilaban una *Antología Poética Argentina* (1941), donde aparecían algunas de las elegías de Petit de Murat publicadas por Destiempo y algunos poemas de Carlos Mastronardi y de Ezequiel Martínez Estrada, autores que la editorial de Borges y Bioy Casares había anunciado publicar.

Por otra parte, en relación con la promoción de la editorial, los libros de Destiempo fueron escasamente reseñados en su época. Entre todos ellos, el único al que Borges le dedicó un comentario fue *Luis Greve, muerto*, de Adolfo Bioy Casares, en el número 39 de la revista *Sur* (diciembre de 1937). En su análisis de la red de textos personales que Borges y Bioy Casares escriben para configurar un trabajo preparatorio de lo que luego escribirían juntos, María Teresa Gramuglio encuentra argumentos disímiles en dos reseñas de Borges: una de 1936 sobre *La estatua casera*, de Bioy Casares, y otra de 1937 sobre *Luis Greve, muerto*, editado éste último por Destiempo. Señala Gramuglio que los argumentos de esta última:

[...] parecen ahora darse vuelta. Primero porque Borges, que había criticado antes la incoherencia de Bioy, ahora critica como equivocados a aquellos lectores que suponen incoherencia en Bioy [...]. Y segundo, porque vincula el cuidado artificio de los relatos de Bioy con la literatura fantástica (Gramuglio, 2014b: 284- 285).

La editorial es un elemento más dentro de un conjunto de estrategias de Borges y Bioy Casares para organizar, mediante una red textual, lo que Gramuglio considera un “operativo que Borges y sus allegados desplegaron con ímpetu vanguardista para desplazar del centro de la escena a cierta poética de la novela y una concepción de la

---

<sup>285</sup> Las dos citas son extractos de la solapa del número 1 de la colección, la *Antología de la literatura Fantástica* de Borges, Bioy y Ocampo (1940).

literatura que subordinaba la dimensión estética a los imperativos morales” (Gramuglio, 2014a: 119).

Además de la pervivencia de sus textos en las reediciones de antologías, la editorial Destiempo adquirió una existencia suplementaria dentro de la ficción escrita por sus directores: en *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) se incluye la historia de Urbas, un joven poeta que, como otros personajes de las reseñas apócrifas de Borges y Bioy Casares, había obtenido fama en un certamen organizado por la editorial: “Este joven poeta que hoy accede a la nombradía, en septiembre de 1938 era casi un desconocido. Su revelación se debe a los calificados hombres de letras del remarcable jurado que dirimió aquel año el certamen literario de la editorial Destiempo” (Borges y Bioy Casares, 23).

Inspirado tal vez en Sur, el proyecto editorial le permite a Borges, por un lado, recuperar los conocimientos procedentes adquiridos en la *Revista Multicolor*; y, por otro lado, pensar por primera vez en el armado de un catálogo de libros, de una nómina de autores y de textos, algunos de ellos retomados de sus elecciones para el suplemento de literatura de *Crítica* y a muchos de los cuales vuelve a incluir en distintas antologías. El mismo nombre de la editorial la define como un espacio que cuestiona los tiempos de la literatura y realiza propuestas que se concretarán a futuro. Como se ha observado en los apartados precedentes, es recién en las décadas de 1940 y 1950, con el auge de grandes editoriales como Sudamericana y Emecé, que Borges en conjunto podrá difundir sus preferencias literarias en formato libro mediante la coordinación de colecciones antológicas.

## Conclusión y proyecciones

Desde la perspectiva de una historia literaria no focalizada exclusivamente en el libro, un análisis como el propuesto en los capítulos precedentes de esta investigación, que estudia la literatura argentina en el contexto de la prensa a comienzos del siglo XX, ofrece una contribución doble. Por un lado, a una historia material de las publicaciones periódicas, en particular, al estudio de los suplementos que publicaron, difundieron y donde se produjo gran cantidad y variedad de literatura. Por otro, a un estudio de la literatura que atiende especialmente al carácter formativo de las publicaciones como espacios de configuración y renovación de géneros, temáticas, motivos y modalidades de escritura, propios de estos espacios de difusión diversos del libro. En este sentido, esta Tesis puede aportar en primer lugar, al estudio de los suplementos como objetos de investigación en sí mismos y esenciales para dar cuenta de las interacciones formativas fundamentales para el campo de estudios literarios. En segundo lugar, permite poner en duda la habitual jerarquización de los espacios de publicación según la cual los textos publicados en la prensa son concebidos como “pre-textos”. El reemplazo de esta idea por otra según la cual sería posible pensar este material como uno de los estados del texto previsto para un público determinado, en un espacio con ritmos de publicación y rasgos materiales diferentes a los del libro, coadyuva a la complejización y profundización del objeto. Un tercer aspecto del análisis de la producción de escritura en la prensa se vincula con el modo en que a comienzos del siglo XX se dio una experimentación a partir de géneros no literarios, en este sentido es necesario seguir indagando en la incidencia que tuvieron algunos de los principales géneros periodísticos, como el reportaje, en la literatura argentina, aspecto que ha comenzado a examinarse en los últimos años y que aún requiere de mayor desarrollo.

Las relaciones que se establecieron entre las modalidades de escritura y de edición de la *Revista Multicolor* con las desplegadas en colecciones antológicas posteriores y el traslado al libro de novedades estilísticas y genéricas implementadas en el suplemento –incluso aquellas de orden textual, en tanto el orden “hedonista” de la *Antología de la Literatura Fantástica* no puede ser pensado sin recursos implementados

antes en el suplemento de *Crítica*– pueden representar un aporte al campo de los estudios editoriales, que durante mucho tiempo se ha enfocado principalmente en análisis de catálogos libresco y que en la actualidad comienza a abrirse a otros formatos y soportes. El estudio de la activa circulación de distintos autores por novedosas publicaciones periódicas y el surgimiento de modos de escritura renovadores a comienzos de la década de 1930, en una etapa inmediatamente posterior al descenso de las vanguardias; así como la identificación de los distintos espacios por los que circuló la reflexión y la intervención sobre temas relevantes y concernientes a la literatura, buscan aportar a la interpretación de la década de 1930 como un período dinámico en el campo intelectual y literario local, en el que comenzó a promocionarse la narrativa ficcional.<sup>286</sup>

La participación de escritores y artistas vinculados con la vanguardia política y con la vanguardia estética en el suplemento de un diario que en esos años era oficialista, de llegada masiva y con una orientación eminentemente frutiva permite reflexionar, asimismo, sobre una elección –que no fue inocente sino premeditada– de los espacios por donde circuló, se difundió y se legitimó una parte de la producción artística a comienzos del siglo XX. El hecho de que la innovación de formatos, estilos y modalidades de escritura se haya dado en la *Revista Multicolor* y no en otros soportes que podrían considerarse más legítimos –como los proyectos revisteriles y editoriales de las vanguardias– aporta al reconocimiento de la prensa como un espacio de autonomización de la literatura en el que se reutilizaron recursos disponibles de variada procedencia en el propio medio y en otros lugares. En cuanto a los autores ligados con la vanguardia política que contribuyeron en este espacio, queda por analizar un aspecto aún no explorado como lo es la participación de escritoras que fundaron publicaciones periódicas feministas o que participaron de ellas, como Josefina Marpons y Sara de Etcheverts, aspecto que excede los objetivos de esta Tesis.

El estudio de los textos en el contexto de la prensa deja abierta una reflexión sobre las relaciones entre la “serie literaria” y otras series discursivas. Si parte de la experimentación narrativa se realizó sobre géneros y temáticas del periodismo, al

---

<sup>286</sup> Esta perspectiva fue inaugurada por María Teresa Gramuglio y puede observarse especialmente a los capítulos de *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina* (2014): “Una década dinámica. Protagonistas, transformaciones y debates en la literatura argentina de los años treinta”, “Momentos del ensayo de interpretación nacional: 1910-1930”, “Sur en la década del treinta. Una revista política” y “Borges, Bioy y Sur. Diálogos y duelos”.

mismo tiempo que elementos ficcionales y narrativos se integraban en las notas y artículos, es posible pensar en la prensa como un espacio de porosidades que desafía las fronteras entre objetos literarios y no literarios y juega con los límites entre “realidad” y ficción.

Por otra parte, esta investigación pone en evidencia la imposibilidad de pensar la poética de los autores sin reponer la dimensión colectiva de la escritura en la prensa, evidenciada en aspectos materiales como la puesta en página y la relación entre texto e ilustración. Con respecto a esto último, la Tesis muestra la necesidad de abordar la relación de los textos con los elementos visuales, aspecto aún muy poco explorado y fundamental en el análisis de la literatura en contexto de prensa.

Finalmente, la investigación muestra también aspectos de la relación entre la literatura producida en Argentina y la importación cultural. Como se ha constatado, junto con la publicación de textos policiales y fantásticos la *Revista Multicolor* publicó numerosas versiones –fragmentarias y resumidas– de exponentes extranjeros del género. Este aspecto se inscribe en las reflexiones en torno al lugar de la traducción en el desarrollo de las literaturas nacionales y al mercado masivo como principal aparato importador a comienzos del siglo XX. Fue en la prensa de circulación masiva –y no desde los espacios legitimados ni en soporte libro– donde circularon ampliamente por primera vez los géneros que años después adquirirían un lugar central en el campo literario y se difundirían en editoriales de mayor prestigio. Queda por realizar un estudio específico sobre el cuantioso material traducido en este suplemento y las implicancias que pudo haber tenido específicamente en este campo de estudios la manipulación de los originales y la implementación de elementos aclimatadores en el pasaje a una lengua de acentos rioplatenses.

## Bibliografía

### Bibliografía Teórica

Angenot, Marc (2012) *Interdiscursividades: de hegemonía y disidencias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Baczko, Bronislaw (1991) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Bajtín, Mihaíl (1982) “El problema de los géneros discursivos”. En: *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno.

Benjamin, Walter (2009) [1934] “El autor como productor”. *Obras. Libro II*, Vol. 2. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter (1991) *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, Pierre (1967) “Campo intelectual y proyecto creador”. En: Pouillon et al. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo Veintiuno.

Bourdieu, Pierre (1988) “Lectura, lectores, letrados, literatura”. En: *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.

Bourdieu, Pierre (2000) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, Pierre (2002) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bürger, Peter (1974) *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Cavallo, G. y Chartier, R. (dirs.)(1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.

Chartier, Roger (1989) “El sentido de las formas”. *Iber: Revista europea de libros*, nº 1, pp. 8-10.

Chartier, Roger (1994) *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.

De la Motte, Dean y Jeannenette M. Przyblyski (1999) “Introduction”. En: De la Motte, Dean y Jeannenette M. Przyblyski (eds.) *Making the News. Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.

Durand, Pascal (2012) «Le reportage». En: Kalifa, Dominique et al. *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. París: Nouveau Monde.

Ette, Ottmar (1995) "Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad." En: Spiller, Roland (comp.) *Culturas del Río de la Plata (1973 - 1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1995.

Huyssen, Andreas (2006) *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Genette, Gérard (2001) *Umbrables*. México: Siglo Veintiuno.

Gervais, Thierry (2012) «Les premiers magazines illustrés, de la gravure à la photographie (1898-1914)». En: Kalifa, Dominique et. al. *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. París: Nouveau Monde.

Gouanvic, Jean-Marc (1999) *Sociocritique de la traduction*. Arras: Artois Presses Université. (Traducción de Inés Santana: Introducción).

Gramsci, Antonio (2000) *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión

Kalifa, Dominique y Alain Vaillant (2004) «Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au xixe siècle» *Le Temps des médias*, año 1, n° 2, printemps, pp. 197- 214.

Kalifa, Dominique y Marie-Ève Thériault (2012) «Ordonner l'information ». En: Kalifa, Dominique et. al. *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. París: Nouveau Monde.

Kalifa, Dominique et. al.(2012) *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. París: Nouveau Monde.

Le Men, Ségolène (1995) "La question de l'illustration". En: Chartier, Roger (dir.) *Histoires de la lecture. Un bilan de recherches*. París: IMEC Éditions.

Littau, Karin (2008): "Las condiciones materiales de la lectura". En: *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanías*. Buenos Aires: Manantial.

McGann, Jerome (1991) *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press.

McKenzie, Donald (2005) *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal.

Melot, Michel (1990) "Le texte et l'image". En : Chartier, Roger et Henri-Jean Martin (dir.). *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*. Tomo III, París: Fayard/Promodis.

Poggioli, Renato (1964) *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.

Robin, Régine (2009) “La extensión e incertidumbre de la noción de literatura”. En: Angenot, Marc et al. *Teoría literaria*. México: Siglo Veintiuno.

Thérenty, Marie- Éve y Alain Vaillant (2001) *1836: l'an I de l'ère médiatique, étude littéraire et historique du journal La Presse, d'Emile de Girardin*. Paris: Nouveau Monde.

Thérenty, Marie-Eve (2007) *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe Siècle*. Paris: Éditions du Seuil.

Thérenty, Marie-Eve (2012a) «La literature-journal». En: Kalifa, Dominique et al. *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. París: Nouveau Monde.

Thérenty, Marie-Ève (2012b) «Le réel». En: Kalifa, Dominique et. al. *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde.

Vaillant, Alain (2012) «La mise en page du quotidien». En: Kalifa, Dominique et. al. *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde.

### **Bibliografía histórica y crítica**

Aron, Paul (2012) «Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage», *COntEXTES*, n° 11, mayo.

Chartier, Roger (1989) “El sentido de las formas”. *Iber. Revista europea de libros*, n° 1, pp. 8-10

Abós, Álvaro (2013) *Ciudadano Botana*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.

Abraham, Carlos (2012) *La edición Tor: medio siglo de libros populares*. Temperley: Tren en movimiento.

Adamowicz- Hariasz, María (1999) “From the Opinion to the Information: The Roman Feuilleton and the Transformation of the Nineteenth-Century French Press”. En: De la Motte, Dean y Jeannette M. Przyblyski (eds.) *Making the News. Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.

Adorno, Theodor y Max Horkheimer (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.



- Adorno, Theodor (2004) [1970]. *Obra completa. Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Adur, Lucas (2012) “El antólogo como autor. Sobre *Libro del cielo y del infierno* de Borges y Bioy”. *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Aguado, Amelia (2014) “1938-1955. La ‘Época de oro’ de la industria editorial”. En: de Diego, José Luis (dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Alle, María Fernanda (2017) “El tránsito hacia la revolución. Raúl González Tuñón en la primera mitad de los años treinta”. *El taco en la brea*, año 4, n° 5, mayo, pp. 10-38.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1983a) *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1983b). *Literatura/sociedad*, Buenos Aires: Hachette.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1993). *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Altamirano, Carlos (dir.) (2002). *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós.
- Amícola, Jose y José Luis De Diego (2009) *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. La Plata: Al Margen.
- Antelo, Raúl (1999) “El inconsciente óptico del modernismo”. En: Saúl Sosnowski (Ed.) *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza.
- Antelo, Raúl (2004) “El entredicho. Borges y la monstruosidad textual”. En: Rodríguez-Carranza, Luz y Marilene Nagle (eds.), *Reescrituras*. Amsterdam-Nueva York: Rodopi.
- Artundo, Patricia M. (1996) “*Periódico-Grupo-Acción*”: *Martín Fierro y su proyecto de renovación estética*. Informe Final de Investigación. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Artundo, Patricia M. (2005) “A. Xul Solar: una imagen pública posible. En: Xul Solar, Alejandro. *Entrevistas, artículos y textos inéditos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Artundo, Patricia M. (2008) “Revistas y proyectos artísticos y culturales durante la primera mitad del siglo XX: cinco revistas argentinas”. En: Artundo, Patricia M. (dir.) *Arte en revistas: publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Artundo, Patricia M. (2010) “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”. *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas: El hispanismo frente al Bicentenario*. La Plata, 27-30 de abril.

Astutti, Adriana (2014) “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”. En: Jitrik, Noé (dir.) *Historia Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, Tomo 6: “El imperio realista”, dir. María Teresa Gramuglio, pp 417-445.

Bacot, Jean-Pierre (2012) “Panorama de la presse illustrée du XIXe siècle”. En: Kalifa, Dominique et. al. *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde, pp. 879-891

Baldasarre, María Isabel (2009) “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”. En: Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (Comp.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Balderston, Daniel (2014) “De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”. En: Jitrik, Noé (dir.) *Historia Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, Tomo 9: El oficio se afirma, dir. Sylvia Saítta.

Barbier, Frédéric y Catherine Bertho Lavenir (1999) *Historia de los medios. De Diderot a Internet*. Buenos Aires: Colihue.

Barthes (2003) “Estructura del suceso”. En: *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.

Becco, Horacio Jorge (1962) *Francisco H. Colombo en la bibliotecnia argentina*. Santa Fe: folleto de la Revista “Universidad”, Universidad Nacional del Litoral n° 51.

Bioy Casares, Adolfo (2001) *Borges*. Buenos Aires: Destino.

Bioy Casares, Adolfo y Jorge Luis Borges. (1967) *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Emecé.

Boileau – Nacerjac (1968) *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós.

Bourdieu, Pierre (2000) “Una revolución conservadora en la edición”. En: *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.

Bourdieu, Pierre (2002) «Les conditions sociales de circulation internationale des idées». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 145, diciembre, pp. 3-8.

Buonocore, Domingo (1974) *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*. Buenos Aires: Bowker Editores.

Bustos Domecq, Honorio (1942) *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Sur.

- Caimari, Lila (2003) "Ushuaia: la Siberia criolla". *Sociedad*. N° 22, pp. 153-166.
- Caimari, Lila (2004) *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Caimari, Lila (2009) *La ciudad y el crimen. Delito y vida cotidiana en Buenos Aires 1880-1940*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Caimari, Lila (2012) *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Campodónico, Horacio (2004) "Los rastros previos. A propósito de las narraciones policiales en *La novela semanal*". En: Pierini, Margarita (coord.) *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Camps, Valentina (2008) "'The Minions of Midas' and 'Las muertes concéntricas'". *Variaciones Borges*, n° 25: 187-204.
- Canitrot, Armelle y Lütz-Sorg, Stephane (1992) *Publier une illustration, mode d'emploi*. Paris: Centre de Formation et Perfectionnement des Journalistes.
- Capdevila, Analía (1995) "Una polémica olvidada. Borges contra Caillois sobre el policial". En: Cueto, Sergio (Ed.) *Borges, ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 67-82.
- Carrizo, Antonio (1982) *Borges, el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México: Fondo de Cultura Económica
- Cattaruzza, Alejandro y Alejandro Eujanian (2002): "Del éxito popular a la canonización estatal del Martín Fierro. Tradiciones en pugna (1870 -1940). *Prismas. Revista de historia intelectual*, n° 6, pp. 97 – 126).
- Cattaruzza, Alejandro (2012) *Historia de la Argentina, 1916-1955*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Chicote, Gloria (2013) "De gauchos, criollos y folklores: los conceptos detrás de los términos". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 42, pp. 19-34.
- Chicote, Gloria y Miguel Dalmaroni (2007) *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Cella, Susana (Comp.) (2005) *Por Tuñón*, Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de cooperación Floreal Gorini.
- Cordoba Iturburu, Cayetano (1962) *La revolución martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Costa, Walter C. (2009) “Las traducciones de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo”. *Cuadernos Americanos*, n° 129, México D. F., pp. 159-167.

Cuervo, Carolina (2016) “La *Revista Multicolor de los Sábados*”. En: Constantín, María Teresa et. al. *Crítica: Arte y sociedad en un diario argentino (1913-1941) Catálogo de exposición*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Da Cunha, Euclides (1946) *Os Sertões : Campanah de Canudos*. 20° edicao corregida. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Delgado, Verónica. (2006). *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias: 1896-1913*. Tesis de posgrado (Doctora en Letras). Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Delgado, Verónica, ed. (2010). *Revista La Nota: Antología 1915-1917*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Biblioteca Orbis Tertius.

Delgado, Verónica. (2014). Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas. En: Delgado, Verónica; Mailhe, Alejandra; Rogers, Geraldine (coord.). *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas [XIX-XX]*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Delgado Verónica y Fabio Espósito (2014) “1920-1937. La emergencia del editor moderno”. En: de Diego, José Luis (dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2010*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Delgado, Verónica; Rogers, Geraldine, editoras. (2016). *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas [siglos XIX-XX]*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Delgado, Verónica; Mailhe, Alejandra; Rogers, Geraldine, coordinadoras. (2014). *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas [XIX-XX]*. La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

de Diego, José Luis (2007) “Editores, libros y folletos” En: Jitrik, Noé (Dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, tomo 7 (Dir. Celina Manzoni). Buenos Aires: Emecé.

de Diego, José Luis (2014) “1938-1955. La ‘época de oro’ de la industria editorial”. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2010*. Dir. José Luis de Diego. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

de Diego, José Luis (2015) “Editores, libros y folletos. Argentina, 1920-1940”. En: *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand.

De Sagastizábal, Leandro (1995) *La edición de libros en la Argentina: una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba.

De Rosso, Ezequiel (2009) “Lectores asiduos y viciosos: La emergencia del caso policial en la ficción” En: Jitrik, Noé (dir.) *Historia Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, Tomo 7: Rupturas, dir. Celina Manzoni, pp. 311-341.

Delgado, Verónica y Fabio Espósito (2014) “1920-1937. La emergencia del editor moderno”. En: de Diego, José Luis (dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp.63-96.

de la Fuente, Ariel (2013) “Lecturas eróticas de Borges”. *Jornadas Internacionales Borges Lector en la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 25-32.

Deves, Magali (2014a) “Reflexiones en torno a la serie *Tu historia, compañero* de Guillermo Facio Hebequer. Buenos Aires, 1933”. *Papeles de trabajo*, n° 8 (14): 214-235

Deves, Magalí (2014b) “Tras los pasos de Guillermo Facio Hebequer. Arte y política en el Buenos Aires de los años treinta”. *Revista Izquierdas* n° 19, pp. 91-111.

Devés, Magalí (2016) *Guillermo Facio Hebequer. Entre el campo artístico y la cultura de izquierda. Tesis de Doctorado en Historia*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Dolinko, Silvia (2002) “CONTRA, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto”. En: Saavedra, María Inés y Patricia Artundo (dirs.) *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951*. Serie monográfica n° 6, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Dolinko, Silvia (2009) “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”. En: Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (Comp.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, pp. 165-194.

Dolinko, Silvia (2011) “De la revisión del *Artista del pueblo* al cuestionamiento institucional. Lecturas sobre Guillermo Facio Hebequer”. A *Contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*. N° 8/2: 96 – 128.

Dolinko, Silvia (2016) “Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina#”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Pictures, memories and sounds*, Online [04 de agosto de 2018]. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69472>

Einsenstein, Elizabeth. *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Guillermo Facio Hebequer (1974) “Autobiografía”. *Guillermo Facio Hebequer. Exposición retrospectiva 1914-1935*. Buenos Aires: Honorable Concejo Deliberante, 23 de octubre, p. 4.

Einsenstein, Elizabeth (2011). *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Faitaninho, Adel (2014) “Claridad: entre la literatura rusa y la vanguardia argentina”. *Actas de las Jornadas sobre la Historia de las Políticas Editoriales en la Argentina*, Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2014 versión on-line: <http://museo.bn.gov.ar/media/page/faitaninho.pdf> [15/12/2016]

Fernández, Macedonio (1976). *Epistolario*. Buenos Aires: Corregidor.

Fernández Moreno, César (coord.) (1980). *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI.

Ferrari, Germán (2006) *Raúl González Tuñón periodista*, Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de cooperación Floreal Gorini.

Fontcuberta, Mar de (1993) *La noticia. Pistas para percibir el mundo*. Buenos Aires: Paidós.

Fritzche, Peter (2008) *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Galvao, Walnice Nogueira (1994). *No Calor da Hora*. Sao Paulo: Atica.

Garramuño, Florencia (2010). “Pueblo sin Estado: los sertones y el imaginario moderno”. *Outra travessia* 2. Ilha de Santa Catarina.

Gargatagli, Anna (2016) “Antología de la literatura fantástica de 1940”. *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, año 14, n° 16, pp. 49-60.

Goldgel Carbalho, Víctor (2010) “Caleidoscopios del saber. El deso de variedad en las letras latinoamericanas del siglo XIX. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, Vol. 18, n° 36, julio-diciembre, pp. 272-295.

González Lanuza, Eduardo (1961) *Los martinfierristas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

González Tuñón, Raúl (1969) “Crítica y los años veinte”. En: *Todo es historia*, n° 32, diciembre.

González Tuñón, Raúl (1976) “Crónica de Florida y Boedo”. *La literatura resplandeciente. Crónicas*. Buenos Aires: Editorial Boedo-Silbalba.

Gorelik, Adrián (1998) *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires (1887-1936)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Gramuglio, María Teresa (2014a) “Posiciones de Sur en el espacio literario. Una política de la cultura” En: Jitrik, Noé (dir.) *Historia Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, Tomo 9: El oficio se afirma, dir. Sylvia Saíta, pp. 93-122.

Gramuglio, María Teresa (2014b) “Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos”. En: *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, pp. 283-297.

Gramuglio, María Teresa (2014c) “Sur en los años cuarenta. Políticas de la literatura”. En: *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, pp. 298-310.

Gramuglio, María Teresa (2014d) “Una década dinámica. Protagonistas, transformaciones y debates en la literatura argentina de los años treinta”. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, pp. 209 - 253.

Greco, Martín (2016) “los suplementos culturales como objeto de estudio: El caso de La Nación (1929-1931)”. *Revista de Literaturas Modernas*. Vol. 46, n° 2, julio-diciembre, pp. 139-173.

Green, Raquel Atena (2010) *Borges y la Revista Multicolor de los Sábados: confabulados en una escritura de la infamia*. Nueva York: Peter Lang.

Guillot, Victor Juan (1925) *El alma en el pozo. Cuentos*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial Agencia de Librería y Publicaciones

Guillot, Victor Juan (1937) *Terror: cuentos rojos y negros*. Buenos Aires: Claridad, s. d. (circa 1935).

Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto Romero (2007) *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2014) *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Buenos Aires: Cedodal.

Hauser, Arnold (1969). *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo III, Madrid, Guadarrama.

Hobsbawm, Eric (1998). *Historia del Siglo XX*, Barcelona: Crítica.

Hobsbawm, Eric (1999) *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Hohlfeldt, Antonio Carlos (2009). “O reporter Euclides da Cunha em Canudos”. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. Año VI, número 2. Julio, pp. 131-147.

Juárez, Laura (2015) “Entre el corresponsal viajero y el escritor comprometido. Raúl González Tuñón en la Guerra del Chaco”. *Badebec*, vol. 5, n° 9, septiembre, pp.243-264.

Kalifa, Dominique (1995) *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Paris: Fayard.

Kalifa, Dominique (2014) “Os lugares do crime: topografia criminal e imaginário social em Paris no século XIX”. *Topoi. Revista de História*, Vol. 15, n° 28, enero-junio, pp. 287-305.

King, John (1990) *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica.

Korn, Guillermo (2004) “Ricardo M. Setaro, develador de secretos: Macedonio, Dadá y la *Crítica*”. *El Ojo Mocho. Revista de crítica política y cultural*, número 18/19, primavera/verano.

Laffleur, Héctor, Sergio Provenzano y Fernando Alonso (2006) *Las revistas literarias argentinas: 1893–1967*. Buenos Aires: El 8vo Loco.

Lafforgue, Jorge. y Jorge B. Rivera (1981) *El cuento policial*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Suplemento de fascículo n° 104 de la colección Capítulo. Biblioteca Argentina Fundamental.

Lafforgue, Jorge. y Jorge B. Rivera (1996). *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.

Lafon, Michel (2014) “Algunos ejercicios en colaboración”. En: Jitrik, Noé (dir.) *Historia Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, Tomo 9: El oficio se afirma, dir. Sylvia Saïtta, pp. 65-90.

Lopez Llovet, Gloria (2004) *Sudamericana. Antonio LopezLlausás, un editor con los pies en la tierra*. Buenos Aires: Dunken.

Louis, Annick (1997) *Jorge Luis Borges: oeuvres et mœuvres*. París: L'Harmattan.

Louis, Annick (2001) “Definiendo un género. La Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”. *Nueva Revista de Flogología Hispánica*, Vol. 49, pp. 409-437.



Louis, Annick (2005) “Xul, Borges, o los placeres de la afinidad electiva”. En: AA.VV. *Xul Solar. Visiones y revelaciones*. Buenos Aires: Fundación Constantini.

Louis, Annick (2014) *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Louis, Annick (2014) “Las revistas literarias como objeto de estudio”. En: Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka (eds.). *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Berlín: Shaker Verlag.

Lowe, Donald (1982): *History of Bourgeois Perception*. Chicago: Universidad de Chicago.

Ludmer, Josefina (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.

Ludmer, Josefina (2011) *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Lyons, Martin (2012) “La democratización de la escritura, desde 1800 hasta la actualidad”. Capítulo 12 de *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editorias del Calderón.

Mailhe, Alejandra (2010). “Imágenes del otro social en el Brasil de fines del siglo XIX. Canudos como espejo en ruinas”. *Prismas. Revista de historia intelectual*. Número 14, pp. 37-56.

Malosetti Costa, Laura (2001) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del Siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (Comp.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa

Mangone, Carlos (2006) “La república radical: entre Crítica y El Mundo”. Viñas, David (Dir.). *Literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso. Tomo 2. Montaldo, Graciela (Comp.) Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930), pp.63-92.

Martín Barbero, Jesús (1991) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: G. Gili.

Mascioto, María de los Ángeles (2014) “Suplemento de literatura: cultura impresa y ficción en la *Revista Multicolor de los Sábados*”. En V. Delgado et al., directoras. *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plat: Edulp.

Mascioto, María de los Ángeles (2016) “Guillermo Facio Hebequer en la *Revista Multicolor de los Sábados*: Articulaciones entre arte social y prensa masiva” *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Mascioto, María de los Ángeles (2016) “Nuevas formas de visualidad en los años treinta: La literatura y la imagen en la *Revista Multicolor de los Sábados*”. *Actas del IV Coloquio Internacional Literatura y Vida*. Rosario: Celarg.

Mascioto, María de los Ángeles (2016) “La *Revista Multicolor de los Sábados* como contexto formativo de un tipo de literatura policial de enigma”. En: Rogers, Geraldine y Verónica Delgado (eds.). *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)*. La Plata : Universidad Nacional de La Plata.

Mascioto, María de los Ángeles (2016) “Literatura fantástica entre el diario *Crítica* y la editorial Sudamericana: Políticas editoriales, materialidad de los textos y modos de escritura” *Revista chilena de literatura*. n° 93, pp. 127 – 153.

Mascioto, María de los Ángeles (2017) “La educación de los hombres infames: Representaciones de la cárcel y la escuela en el diario *Crítica* (1933)”. *Revista Pilquen*, Sección Ciencias Sociales, Vol. 20, número 1. Universidad Nacional de Comahue, Argentina.

-Mascioto, María de los Ángeles (2017) "Pistas del *Detection Club* en la sección ‘Cuento policial’ de la *Revista Multicolor de los Sábados*: entre Borges y *Crítica*". *Revista Rilce*. Universidad de Navarra, España. Vol. 33, número 2, pp 623 - 647

Mascioto, María de los Ángeles (2017) “Anthony Berkeley y los modos de la prosa en la *Revista Multicolor de los Sábados*. El cuento gana la partida”. *1611. Revista de Historia de la Traducción*, número 11, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Mascioto, María de los Ángeles (2017) “*Nuevos Aires*, un proyecto político cultural (1970 -1973). Entrevista a Mario Goloboff” *Orbis Tertius*. Vol. 22, n° 26, e 062, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Mascioto, María de los Ángeles (2017) “De los testimonios de presos al cuento policial: préstamos entre prensa y literatura (1933)” *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas, literaturas y culturas de la Península Ibérica y de América Latina*. Volumen 2017, Issue 86, Pages 190–206. De Gruyter, Alemania.

Mascioto, María de los Ángeles (2018) “Borges editor”. *Anclajes*. Vol 22, número 2. Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.

Masiello, Francine (1986) *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.

Mejia Prieto, Jorge y Justo Molachino (2005) *Borges ante el espejo*. México: Lectorum.

Melo, Ana Amelia (2006) “Reflexiones sobre la identidad latinoamericana: Os Sertões y Radiografía de la pampa.” *PERSONA Y SOCIEDAD*. Universidad Alberto Hurtado. Vol XX, Número 2, pp. 41-52.

Merbilhaá, Margarita (2014) “1900-1919. La organización del espacio editorial”. En: de Diego, José Luis (dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Molloy, Silvia (1999) *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Montaldo, Graciela (1987) “La literatura como pedagogía, el escritor como modelo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 445 (julio), pp.40-64

Montaldo, Graciela (1998) “Borges, Aira y la literatura para multitudes”. *Boletín*, n° 6, octubre, pp. 7-18

Montaldo, Graciela (2006) “Consideraciones: Tonos y polémicas”. En: Viñas, David (Dir.). *Literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso. Tomo 2. Montaldo, Graciela (Comp.) Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930), pp.30-43.

Montaldo, Graciela (2006) “Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía”. En: Viñas, David (Dir.). *Literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso. Tomo 2. Montaldo, Graciela (Comp.) Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930), pp. 324-334.

Muñoz, Miguel Ángel (2008) *Los artistas del pueblo. 1920-1930*, Buenos Aires: Fundación Osde.

Ojeda, Alejandra (2009) “Del reclame a la Publicidad. Transición a la modernidad publicitaria en la prensa periódica argentina. El caso ‘La Nación’ 1862-1885”. *Pensar la Publicidad*. Vol. 3 N° 2, UCM.

Oliveto, Mariano (2014) *El problema de la lengua literaria: Disputas y condiciones de transformación en la Argentina de 1920. Tesis de Doctorado en Letras*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Pas, Hernán, ed.. (2013). *El romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena: Ensayos, críticas, polémicas (1828-1864)*. La Plata: UNLP. FaHCE. Biblioteca Orbis Tertius.

Patiño, Roxana y Jorge Schwartz (eds.) (2004) *Revistas Literarias/Culturales latinoamericanas. Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Vol 70, números 208-209, julio-diciembre.

Patiño, Roxana (1999) “Suplementos y revistas culturales en Brasil: de Clima al O Estado de S. Paulo: génesis y expansión de un discurso”. En: Saúl Sosnowski (Ed.) *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza

Pereyra, Washington L. (1996) *La prensa literaria argentina. 1890-1974*. Buenos Aires: Librería Colonial. Tomo tercero.

Petit de Murat, Ulyses (1980) “Tiempos de Crítica”. *Borges, Buenos Aires*. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de cultura

Pierini, Margarita (2002) "Alcaloides de papel: una encuesta sobre la literatura barata"; *Revista de Literaturas Populares*, UNAM, México, año II, n. 2.

Pierini, Margarita (2003) "¿Una literatura para el gusto plebeyo? Los autores de La Novela Semanal le contestan a La Razón", *Actas del V Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de La Plata, agosto de 2003.

Pierini, Margarita (coord.) (2004) *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Pierini, M. (2012). *Una empresa de cultura en los años 30: el editor Lorenzo Rosso y su revista bibliográfica La literatura argentina*. Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2012, La Plata, Argentina

Piglia, Ricardo (2003) "Lo negro del policial". En: Daniel Link (comp.) *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca Editora, pp. 78-83.

Pinetta, Alberto (1962) *Verde memoria, tres décadas de literatura y periodismo en una autobiografía*. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora.

Ponce, Néstor, Sergio Pastormerlo y Dardo Scavino (1997) *Literatura policial en la Argentina. Waleis, Borges, Saer*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

Porrua, Ana (2007) "La revista *Martín Fierro* (1924-1927): una vanguardia en proceso". En: Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (editores). *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930)*, Rosario: Beatriz Viterbo.

Prieto, Adolfo (1988): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

Prieto, Martín (2011) "Raúl González Tuñón, la vanguardia popular". *Revista Ñ*, [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/poesia/Raul\\_Gonzalez\\_Tunon--la\\_vanguardia\\_popular\\_0\\_577142289.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/poesia/Raul_Gonzalez_Tunon--la_vanguardia_popular_0_577142289.html) [05/12/2018]

Quereilhac, Soledad (2016) *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la argentina de entresiglos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Rama, Ángel (1983) "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)", *Hispanamérica*, diciembre, año XII, 1983, número 36.

Ramos, Julio (2003) [1989] *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.

Rivera, Jorge B. (1976) “Los juegos de un tímido. Borges en el suplemento de *Crítica*”. *Crisis*, n° 38 (mayo-junio), pp. 20-26.

Rivera, Jorge B. (1995) *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.

Rivera, Jorge B. (1998) *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.

Rogers, Geraldine (1998) “Caras y Caretas: la lógica de la integración”. *Orbis Tertius*, vol. 3 n° 6, pp. 1-10.

Rogers, Geraldine. (2004). “Magazines y periódicos: zonas de superposición en la lucha por el mercado (1898-1904)”. *Orbis Tertius*, 9 (10):31-42.

Rogers, Geraldine. (2007). Escuela de aficionados. Lectores y letras de molde en la cultura emergente de 1900. *Orbis Tertius*, 12 (13)

Rogers, Geraldine (2009). Caras y Caretas. *Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX*. Buenos Aires: Edulp.

Rogers, Geraldine (2009) “Lo culto y lo masivo: entre *Martín Fierro* vanguardista y *Caras y Caretas* (1900-1930)”. La Plata. Inédito.

Rogers, Geraldine, ed. (2009). *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Alvarez, 1880-1887*. La Plata: UNLP. FAHCE. Biblioteca Orbis Tertius.

Rogers, Geraldine. (2010). “La isla del arte martinfierrista”. *Anclajes*, 14 (14):165-174

Rogers, Geraldine (2011) “Claridad y los martinfierristas en *Crítica*”. *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: CELEHIS.

Rogers, Geraldine (2012) “Entre la competencia por el público y la lucha por el pueblo: vanguardia estética, vanguardia de izquierda y mercado en la Argentina de 1920”. *Actas del Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI)*, Cadiz, 3-6 de julio.

Rogers, Geraldine. (2013). “Grafomanías (y cómo pensar ciertas demandas culturales): del consumo a la escritura en la cultura masiva, Argentina 1920.” *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42:35-49

Rogers, Geraldine (2015) “Raúl González Tuñón desencuadrado. Políticas de la literatura entre el libro y las publicaciones periódicas”. *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, v. 25, n° 1, pp. 229-242.

Rogers, Geraldine (en prensa) ““Between Poetry and Reportage: Raúl González Tuñón, Journalism and Literary Modernization in 1930s Argentina”, en Aliakbari, R. (ed.). *Comparative Print Culture: A Study of Alternative Literary Modernities*, New York: Palgrave.

- Román, Claudia (2017) *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*. Buenos Aires: Ampersand.
- Romano, Eduardo (2004) *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario en las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: Catálogos.
- Romano, Eduardo et. al. (2012) *Intelectuales, escritores e industria cultural*. Buenos Aires: La Crujía.
- Romero, Luis Alberto (2007) “Una empresa cultural: los libros baratos”. En: Gutierrez, Leandro y Luis Alberto Romero. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, pp. 47-69.
- Rossi, Cristina (2002) "Impacto del discurso siqueriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos" *Actas de las Segundas Jornadas de Historia de las Izquierdas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Sabsay-Herrera, Fabiana (1998) “Para la prehistoria de H. Bustos Domecq. *Destiempo*, una colaboración olvidada de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”. *Variaciones Borges* n° 5, pp. 106- 122.
- Saítta, Sylvia (1999) “Política, masividad y vanguardia en *Contra. La revista de los franco-tiradores* de Raúl González Tuñón”. En: Saúl Sosnowski (editor): *La cultura de un siglo América latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza.
- Saítta, Sylvia (2001) “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”. En: Cattaruzza, Alejandro (dir.). *Nueva Historia Argentina*. Tomo VII: *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Saítta, Sylvia (2002) “Pasiones privadas, violencias públicas. Representaciones del delito en la prensa popular de los años veinte”. En: Sandra Gayol y Daniel Kessler (comp). *Violencias, delitos y justicia en la Argentina*. Buenos Aires: Manantial.
- Saítta, Sylvia (2005) “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los francotiradores*”. En: *Contra, la revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Saítta, Sylvia (2007) “Nuevo periodismo y literatura argentina”. En: Jitrik, Noé (Dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, tomo 7 (Dir. Celina Manzoni). Buenos Aires, Emecé
- Saítta, Sylvia (2009) “Nuevo periodismo y literatura argentina”. En: Jitrik, Noé (dir.) *Historia Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, Tomo 7: Rupturas, dir. Celina Manzoni, pp. 239-264.
- Saítta, Sylvia (2013) *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

- Saldías, José Antonio (1968) *La inolvidable bohemia porteña*. Buenos Aires: Freeland.
- Sarlo, Beatriz (1986) "La trivialidad de la belleza: La novela semanal argentina (1917-1925)". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 430 (abril), pp. 121-140.
- Sarlo, Beatriz (1992) «Intelectuales y revistas: razones de una práctica». *Cahiers du CRICCAL*, n.º 9-10.
- Sarlo, Beatriz. (1992) "Divulgación periodística y ciencia popular". En: *La imaginación técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Sarlo, Beatriz (1995) *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, Beatriz (1997) "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro". En: Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, Beatriz (2004) "Una poética de la ficción". *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Tomo 9: *El oficio se afirma*. Dir. Sylvia Saítta. Buenos Aires: Emecé, pp. 19- 35
- Sarlo, Beatriz (2007a) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Sarlo, Beatriz. (2007b) "Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo". *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Salas, Horacio (1976) *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, Buenos Aires: La Bastilla.
- Salazar Anglada, Aníbal (2009) *La poesía argentina en sus antologías: 1900-1950. Una reflexión sobre el canon nacional*. Buenos Aires: Eudeba.
- Schwartz, Jorge (1991) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Schwartz, Jorge (1993) *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Servelli, Martín (2014) *La emergencia del reporterismo viajero en la prensa porteña de entre-siglos (XIX-XX)*. *Tesis de Doctorado*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Setaro, Ricardo (1936) *La vida privada del periodismo*. Buenos Aires: Fegrafo.
- Setton, Román (2012) *Los orígenes de la literatura policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Setton, Román (2014) “Los relatos policiales de Víctor Juan Guillot”. *Revista Anclajes* Vol. 18, n°1, pp. 47-60.

Spoerhase, Carlos (2000) “Más allá del libro”. *New Left Review*, n° 3, segunda época, marzo-abril, pp. 91-104.

Stratta, Isabel (1999) “Borges, un heredero parcial”. *Fragmentos*, n° 17, julio-diciembre, pp. 55-62.

Stratta, Isabel (2005) “Borges cuentista: las reglas del arte”. *Fragmentos*, n° 28/29, enero-diciembre, pp. 29-39.

Stratta, Isabel (2014) “Documentos para una poética del relato”. En: Jitrik, Noé (dir.) *Historia Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, Tomo 9: El oficio se afirma, dir. Sylvia Sáitta, pp. 39-63.

Sorá, Gustavo (2003). *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Suriani da Silva, Ana Claudia (2015) *Machado de Assis: do folhetim ao livro*. Sao Paulo: nVersos.

Szir, Sandra (2009) “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en Caras y Caretas (1898-1908)” En: Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (Comp.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, pp. 109-140.

Szir, Sandra (2010) “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX”. En: *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires: Teseo. Colección Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

Tálice, Roberto A.(1977) *100.000 ejemplares por hora. Memorias de un redactor de Crítica, el diario de Botana*. Buenos Aires: Corregidor.

Tarcus, Horacio (ed.) (2007) *Catálogo de Revistas Culturales Argentinas (1890-2006)*. Buenos Aires, CeDInCI.

Te Heesen, Anke (2014) *The newspaper clipping. A modern paper object*. Manchester & New York: Manchester U.P.

Traversa, Oscar (2009) “Martín Fierro como periódico”. En: Jitrik, Noé (dir.) *Historia Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, Tomo 7: Rupturas, dir. Celina Manzoni, pp. 147-165.

Varela, Horacio (1928): “Literatura maleva”. *La vida literaria*, n° 3, octubre, p. 3.



- Verani, Hugo J. (2006) “La vanguardia y sus implicaciones”. En: González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Gredos, Tomo II: El siglo XX, pp. 138-159.
- Vilches, Lorenzo (1997) *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Buenos Aires: Paidós.
- Viñas, David (2005) “Cinco entredichos con Raúl González Tuñón”. En: AAVV. *Por Tuñón*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Viu, Antonia (2019) “Babel. Revista de revistas: recortes, reproducción y culturas lectoras a mediados del siglo XX”. *Revista de Humanidades*, n°35. (Enero- junio), pp. 159-184
- Walsh, Rodolfo (1953) “Noticia”. *Diez cuentos policiales argentinos* (Selección y noticia de Rodolfo Walsh). Buenos Aires: Hachette.
- Walsh, Rodolfo (1987) [1953] “Noticia”. *Variaciones en rojo*. Buenos Aires: De la Flor.
- Wechsler, Diana (1999) “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes: Las artes plásticas entre 1920 y 1945”. Capítulo V de: Burucúa, José Emilio (dir.) *Nueva historia argentina: arte, sociedad y política*, Tomo I, Buenos Aires, Sudamericana, pp 269-314
- Wechsler, Diana (2009) “Miradas nómades. Emigrantes y exiliados en la construcción de imágenes para la gráfica antifascista (1936-1939)”. En Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.
- Weil, Georges (1994) *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*. México: Grupo Noriega.
- Williams, Raymond (2003) “El crecimiento de la prensa popular”. Capítulo 3 de *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 171-207.
- Willson, Patricia (2004) *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Willson, Patricia (2014) “Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria editorial”. En: Jitrik, Noé (dir.) *Historia Crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, Tomo 9: El oficio se afirma, dir. Sylvia Sáitta, pp. 123-142.
- Yates, Donald A. (1971) “La colaboración literaria de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”. *AIH*, IV *Actas*. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih\\_04\\_2\\_080.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_080.pdf) [18/07/2018].
- Zangara, Irma (comp.) (1995) *Borges en Revista Multicolor*. Buenos Aires: Atlántida.

Zángara, Irma (recop.) (1999) *Borges: Obras, reseñas y traducciones inéditas. Colaboraciones de Jorge Luis Borges en la Revista Multicolor de los Sábados del diario Crítica, 1933-1934*. Buenos Aires: Atlántida.

Zavala Medina, Daniel (2012) *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica*. México: Miguel Ángel Porrúa.

Zavala Ruiz, Roberto (2012) *El libro y sus orillas. Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zullio, Julia (1999) “Estrategias de la prensa actual: información, publicidad y metadiscurso”. *Filología*, n°XXXIII, pp. 145- 157.

## Fuentes

AA. VV. (1945) “Colección Laberinto”. *Catálogo de la editorial Sudamericana*, Buenos Aire: Sudamericana.

Borges, Jorge Luis (1941) “Prólogo” a Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (1941) *Antología poética argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 7-8.

Berkeley, Anthony (1943) “El envenenador de Sir William”. En: Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (comp.). *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires, Emecé.

Berkeley, Anthony (1949) *El caso de los bombones envenenados*. Buenos Aires: Emecé. Colección El Séptimo Círculo.

Borges, Jorge Luis (1995) [1935] *Historia Universal de la Infamia*, Buenos Aires: Alianza.

Borges, Jorge Luis. (1999) [1942] “Polémica: observación final”. En: *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé,. 252-253

Borges, Jorge Luis (1999) “Carta a Jacobo Sureda 24-XI- 21 n° 31”. En: *Cartas del Fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Buenos Aires: Emecé. pp. 207- 208

Borges, Jorge Luis (1999) *Autobiografía 1899–1970* Traducción de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo.

Borges, J. L. (2001) [1932]. “Edgar Wallace” S. del Carril y M. Rubio (eds.) *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires: Emecé, pp. 20-21.

Borges, Jorge Luis (2002) "El acercamiento a Almotásim". En: Obras Completas, Buenos Aires: Emecé, Tomo 1, pp. 414-418.

Borges, Jorge Luis (2002) "El arte de injuriar". En: Obras Completas, Buenos Aires: Emecé, Tomo 1.

Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (1940) *Antología de la literatura Fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.

Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (1941) *Antología poética argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Borges, J. L. y A. Bioy Casares (comp.) (1943). *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (1965) *Antología de la literatura Fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, Segunda Edición.

Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1979) "*Gradus ad parnasum*". En: Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, pp. 336-339.

Caillois, Roger (1942). *Sociología de la novela*. Buenos Aires: Sur.

Caillois, Roger (1999) "Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges". En: *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emecé, [1942], 248-250.

Cambours Ocampo, Arturo (dir.) (1931) *La novísima poesía argentina*. Buenos Aires: Letras.

Cambours Ocampo, Arturo (1931) "Aclaración". *La novísima poesía argentina*. Buenos Aires: Letras.

Cerretani, Arturo (1931) "La necesidad de una novísima generación literaria". En: Cambours Ocampo, Arturo *La novísima poesía argentina*. Buenos Aires: Letras.

Dabove, Santiago (1961) *La muerte y su traje*. Buenos Aires: Calicanto.

Facio Hebequer, Guillermo (1936) "Artistas del Pueblo: el pintor y grabador José Arato". En: *Sentido social del arte*. Buenos Aires: La Vanguardia.

Facio Hebequer, Guillermo (1936) *Sentido social del arte*. Buenos Aires: La Vanguardia.

"Autobiografía". Reproducida en catálogo G. Facio Hebequer. Exposición retrospectiva 1914-1935. Buenos Aires, Honorable Concejo Deliberante, 1935, p. 4

Gonzalez Tuñón, Raúl (1934) "Los escritores y la realidad". En: *El otro lado de la estrella*. Buenos Aires/Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense.

Gonzalez Tuñón, Raúl (1934) *El otro lado de la estrella*. Buenos Aires/Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense.

Radaelli, Sigfrido (1931) “Ideas sobre la novísima generación argentina”. En A. Cambours Ocampo (Dir.) *La novísima poesía argentina*. Buenos Aires: Letras.

Novalis (2007) “Observaciones varias”. En: Estudios sobre Fichte y otros escritos. Madrid: Akal.

Sayers, Dorothy L. (1950) “Prólogo” a: Chesterton et al. *El almirante flotante*. Buenos Aires: Emecé, Colección El Séptimo Círculo.

Sinclair, May (1923) “Where Their Fire Is Not Quenched”. En: *Uncanny Stories*. <https://hastaeldiaquemevaya.files.wordpress.com/2012/03/may-sinclair.pdf> [27/11/2018]

Vignale, Pedro Juan y César Tiempo (1927) *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Buenos Aires: Minerva.

### **De la Revista Multicolor de los Sábados**

Alfaro Siqueiros, David. “Siete Filos”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n°2 (19 de agosto de 1933), p. 7.

Alfaro Siqueiros, David. “El derrumbe del coraje”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 8 (30 de septiembre de 1933), p. 5.

Alfaro Siqueiros, David. “Trópicos”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 18 (09 de diciembre de 1933), p. 6

Amorim, Enrique (1933) “Un peso en Villa desocupación”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 6 (6 de septiembre de 1933), p. 1.

Amorim, Enrique “Cementerio en el campo”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 44 (9 de junio de 1934), p. 7

Animula Vagula “Museo de la confusión” *Revista Multicolor de los Sábados*, n°. 43 (2 de junio de 1934) P. 5.

Arsamasseva, Margarita (1933) “La hermana sola”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 10 (14 de octubre de 1933) p 5.

Berkeley, Anthony. “El envenenador de Sir William”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 20 (diciembre de 1933) p. 2.

Blake, Robert “Sus últimas dieciocho horas”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 2 (19 de agosto de 1933) p. 1.

Borges, Jorge Luis “Historia Universal de la Infamia. El espantoso redentor Lazarus Morell” En: *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 1 (12 de agosto de 1933), p. 3.

Borges, Jorge Luis “Historia Universal de la Infamia. Eastman, el proveedor de iniquidades”. En: *Revista Multicolor de los Sábados*, n. 2 (19 de agosto de 1933), p. 2.

Borges, Jorge Luis “Historia Universal de la Infamia: La viuda Ching”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 3 (26 de agosto de 1933) p. 3.

Borges, Jorge Luis (1933) “Historia Universal de la Infamia. El impostor inverosímil Tom Castro. En: *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 8 (30 de septiembre de 1933), p. 1.

Borges, Jorge Luis “Historia Universal de la Infamia: El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 18 (9 de diciembre de 1933), p. 5.

Borges, Jorge Luis “Versos, de Paulo de Magalhaes” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 7 (23 de septiembre de 1933), p. 7

Borges, Jorge Luis “Barón de la Roche -Se alquila- poesías” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 12 ( 28 de octubre de 1933), p. 2

Borges, Jorge Luis “Roberto Ledesma – *Trasfiguras.*” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 14 (11 de noviembre de 1933), p. 8.

Borges, Jorge Luis. “Norah Lange. 45 días y 30 marineros” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 18 (9 de diciembre de 1933), p. 5.

Borges, Jorge Luis “Francisco R. Villamil *Caracol marino. Montevideo, 1933*” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 20 (23 de diciembre de 1933), p. 5

Borges, Jorge Luis “Ribeiro Couto *Noroeste e outros poemas do Brasil.*” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 21 (30 de diciembre de 1933) p. 3.

Borges, Jorge Luis “Ildefonso Pereda Valdés *Música y acero. Montevideo. 1934*” *Revista Multicolor de los Sábados*. n° 26 (3 de febrero de 1934) p. 4.

Borges, Jorge Luis “Don Segundo Sombra en inglés” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 53 (11 de agosto de 1934) p.5.

Bustos, F [Borges, Jorge Luis] “Hombres de las orillas”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 6 (16 de septiembre de 1933) p. 7.

Luis Fernando Céline “Viaje al fin de la noche”. *Revista Multicolor de los Sábados* n° 19 (16 de diciembre de 1933), p. 6.

Cordero, Clodomiro “Gualicho Indio” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 6 (16 de septiembre de 1933), p. 8.

Courter, Emanuel “El bárbaro crimen del tren número 624” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 22 (6 de enero de 1934) p. 2

Dabove, Santiago “Ser polvo”. *Crítica Revista Multicolor de los Sábados*, n° 21 (30 de diciembre de 1933), p. 4.

Da Cunha, Euclides “El centauro de los desiertos” *Revista Multicolor de los sábados* n° 9 (7 de octubre de 1933),p. 1

Da Cunha, Euclides “La fiebre pavorosa de la tierra” *Revista Multicolor de los sábados* n° 12 (28 de octubre de 1933), p. 7

Da Cunha, Euclides “Cómo se hace un monstruo” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 28 (17 de febrero de 1934), p.7.

Edmond Demaitre. “La isla del Dr. Hitler” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 37 (21 de abril de 1934), p 2.

Gerson, Brasil “Dios en el Brasil” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 10 (14 de octubre de 1933), p. 3

Gerson, Brasil “La macumba de los brujos negros” *Revista Multicolor de los Sábados* n°11 (21 de octubre de 1933), p. 1.

Gerson, Brasil “Samba, canción de los mulatos en Río” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 21 (30 de diciembre de 1933). P. 5

González Carbalho, José “Poema de una edad” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 27 (10 de febrero de 1934), p. 6

González Tuñón, Raúl “El otro lado de la estrella” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 3, (26 de agosto de 1933), p. 2.

González Tuñón, Raúl “El otro lado de la estrella” *Revista Multicolor de los Sábados*, n°7, (23 de septiembre de 1933), p. 4.

González Tuñón, Raúl “El otro lado de la estrella” *Revista Multicolor de los Sábados*, n°11, (21 de octubre de 1933), p. 3.

González Tuñón, Raúl “El otro lado de la estrella” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 17, (2 de diciembre de 1933), p. 1.

González Tuñón, Raúl “Dos novelas sintéticas” *Revista Multicolor de los Sábados*, n°21, (30 de diciembre de 1933), p. 6.

Güida, Pascual. “La última bala”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n°49 (14 de julio de 1934). P. 6.

Guillot, Víctor “Una escalera real”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 5 (9 de septiembre de 1933) p. 2.

Guillot, Víctor “El detective magnífico”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 12 (28 de octubre de 1933) p. 8.

Horn, Holloway “Los ganadores de mañana”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 49 (14 de julio de 1934), p. 5.

Ibarra, Néstor “Honor de canallas”, *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 7 (23 de septiembre de 1933) p.6.

Keller, Eduardo, “Los muertos”, *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 51 (28 de junio de 1934) p. 7

Norah Lange “Vacilante juego mortal” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 35 (7 de abril de 1934), p. 7

Machado de Assis, Joaquim “El incrédulo frente a la cartomante” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 31 (10 de marzo de 1934), p. 7

Moog, Carlos “El infeliz Isaías” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 7 (2 de septiembre de 1933) p. 7

Moog, Carlos Hospedaje por cuenta del Estado” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 12 (28 de octubre de 1933) p. 2

Moog, Carlos El fracaso del odio” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 25 (27 de enero de 1934) p. 6

Moog, Carlos El último hachazo” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 36 (14 de abril de 1934), p. 7

O’ Neill, Eugenio “Donde está marcada la cruz”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n°48 (7 de julio de 1934), p. 4.

O’ Sullivan, Vicente “Solo, con las gotas de sangre”. *Revista Multicolor de los Sábados* n° 24 (24 de enero de 1934), p. 2

Pérez Ruíz, Carlos “El duelo del asesino y del perro” n° 23 (13 de enero de 1934), p. 7.

Pérez Ruíz, Carlos “Los dos balazos”. *Revista Multicolor de los Sábados* n° 43 (2 de junio de 1934) p. 7.

Pérez Ruíz, Carlos “Muerte encerrada”. *Revista Multicolor de los Sábados* n° 52(4 de agosto de 1934) p. 6.

Pérez Ruíz, Carlos “A treinta pasos”. *Revista Multicolor de los Sábados* n° 56 (1 de septiembre de 1934) p. 5.

Petit de Murat, Ulyses “La muerte de Baudelaire”, *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 24 (2 de abril de 1934) p.2

Petit de Murat, Ulyses “Juan L. Ortiz. *El agua y la noche*. Editorial P.A.C” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 9 (7 de octubre de 1933), p.8.

Petit de Murat, Ulyses “Blanca Luz Brum *Atmósfera arriba*, Edit. Tor” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 12 (28 de octubre de 1933), p. 12.

Petit de Murat, Ulyses “González Carbalho. *Cantados* (versos). Edit. La Facultad” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 15 (18 de noviembre de 1933), p. 5.

Petit de Murat, Ulyses “Roberto Valenti *Domingos de tiempo bueno*” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 22 (6 de enero de 1934), p. 3.

Peyrou, Manuel. “Diana Lancaster, 25 años, soltera”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 56 (1 de septiembre de 1934) p. 4.

Peyrou, Manuel. “Una espada en la orilla izquierda”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 61(6 de octubre de 1934) p. 7.

Reckless “También las mujeres se hacen vagabundas” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 42 (26 de mayo de 1934), p. 7.

Rega Molina, Horacio “Alegorías del río y del tatuaje” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 33 (4 de marzo de 1934). P. 7.

Riveiro Olazábal, Raúl (1933) “Sitiado en el pueblo chico”. *Revista Multicolor de los Sábados* n° 16 (25 de noviembre de 1933), p. 2

Rojas Paz, Pablo “Camino de ida y vuelta” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 2, (19 de agosto de 1933) p. 4.

Rojas Paz, Pablo “Biografía de un empleado” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 4 (2 de septiembre de 1933), p. 5.

Rojas Paz, Pablo “Un emperador” *Revista Multicolor de los Sábados*, n°11 (21 de octubre de 1933), p. 5.

Rojas Paz, Pablo “La furia de los malones” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 16 (25 de noviembre de 1933), p.1.

Rojas Paz, Pablo “El dolor físico y el genio” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 36 (14 de abril de 1934), p. 6.



Rojas Paz, Pablo “La noche y los perros” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 47, (30 de junio de 1934), p. 6.

Seabrock , William H. “La pálida esposa de Toussel” *Revista Multicolor de los Sábados* n° 20 (23 de diciembre de 1933), p. 3

Sinclair, May “Donde su fuego nunca se apaga”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n°23 (13 de enero de 1934), p. 2.

Setaro, Ricardo “Degollador de fantasmas” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 16 (25 de noviembre de 1933), p. 1.

Setaro, Ricardo “El enigma de los ojos en la pared” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 13 (4 de noviembre de 1933), p. 1.

Setaro, Ricardo “La obsesión de Rosina” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 23 (13 de enero de 1934), p. 7.

Setaro, Ricardo “Explicación de una muerte” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 29 (24 de febrero de 1934), p. 4.

Setaro, Ricardo “Bajo la ley marcial” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 40 (12 de mayo de 1934), p. 4.

Suffriti, José Remo “Una boca más”. *Revista Multicolor de los Sábados* n° 29 (24 de febrero de 1934), p.6.

Suffriti, José Remo “Chicho. Cuento de la ribera”. *Revista Multicolor de los Sábados* n° 56 (1° de septiembre de 1934) p. 6.

Carlos Warnes, “Balas perdidas” *Revista Multicolor de los Sábados* n°17 (2 de diciembre de 1933), p.8

Wells, H. G (1934) “El caso del difunto Mister Elvisham”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 28, p. 2

Zadán, Demetrio “La mató y se suicidó” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 45 (16 de junio de 1934) p.2.

### **Sin firma**

“El brujo postergado”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 4 (2 de septiembre de 1933), p. 8.

“Los tres evadidos de la realidad” n° 5 (9 de septiembre de 1933), p. 1.

“Relatos chinos”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 10 (14 de octubre), p.8.

“Dos que soñaron”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 46 (26 de junio de 1934), p. 2.

“El teólogo”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 46 (26 de junio de 1934), p.2.

### **De Crítica y Jornada**

Alfaro Siqueiros, David, “Un llamamiento a los plásticos argentinos”, *Crítica*, 2 de junio de 1933, p.7.

Alfaro Siqueiros, David “Paradojas contemporáneas” *Crítica*, 25 de octubre de 1933, p.15.

González Tuñón, Raúl “Pequeñas autobiografías de nuestros poetas jóvenes, escritas para esta página”. *Crítica Magazine*, 7 de marzo de 1927, p. 6.

Raúl González Tuñón, “Por qué CRÍTICA es un diario magistral”, *Crítica*, 14 de septiembre de 1932, p. 18

González Tuñón, Raúl “Parece mentira” *Crítica*, 21 de septiembre de 1932, p. 18. (Sobre G.F. Hebequer)

González Tuñón, Raúl “Parece mentira”, *Crítica*, 14 de noviembre de 1932, p 20 (sobre poesía)

“Falleció Edgar Wallace, el Autor del Moderno Detectivismo”. *Crítica*, 10 de febrero de 1932, p. 4

Diéguez, Luis “Charlas con don Segundo Sombra”, *Jornada Multicolor*, 23 de enero de 1932, pp. 1-3.

Diéguez, Luis “Charlas de don Segundo Sombra”. *Jornada*, 25 de enero de 1932, p. 9

Rojas Paz, Pablo “Ilusos y veteranos”. *Crítica*, jueves 24 de agosto de 1933, p. 10. Segunda Sección: “Crítica Editoriales”.

Marín, Rufino. “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro: ¡Mató a su nieto!” *Crítica*, 27 de julio de 1933. Sección 2- p. 8.

Sauli Lostal “El enigma de la calle Arcos” *Crítica*, octubre y noviembre de 1932 – entrega diaria-.

Setaro, Ricardo (1933a) “El dictador y el comisario”. *Crítica*, jueves 19 de agosto, p.10. Sección: “La diaria voz de Crítica”.

### **Sin firma**

“El lunes aparece Crítica Magazine” *Crítica*, 13 de noviembre de 1926, p.1

“Una semana de vida literaria”. *Crítica Magazine*, 22 de noviembre de 1926, p.10.

“Sensacional! Suplemento Literario Multicolor de ‘Jornada’”. *Jornada*, sábado 29 de enero de 1932, p.3

“Escritores” *Crítica*. 13 de noviembre de 1932, segunda sección, p. 15.

“Los poetas pintan y los pintores escriben versos”. *Crítica*, 23 de abril de 1933, p. 6

“David A. Siqueiros es un caballo troyano en Los Amigos Del Arte”. *Crítica*, 8 de junio de 1933.

“Los enemigos Del arte han prohibido La tercera conferencia del profesor Siqueiros”. *Crítica*, 15 de junio de 1933, p. 7

“Este diario estuvo clausurado...” *Crítica*. La diaria voz de *Crítica*. 13 de septiembre de 1932, p. 18

“Está rodeada de misterio la muerte de una artista” *Crítica*, 25 de abril de 1933, p. 6

“Aparecerá el viernes una gran revista”. *Crítica*, 25 de abril de 1933, p. 6

“Los enemigos del arte han prohibido la tercera conferencia del profesor Siqueiros”, *Crítica*, 15 de junio de 1933, p. 7.

“Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro: La cárcel no puede detener a Víctor Elmez”. *Crítica*, 24 de julio de 1933, p. 7.

“Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro: Elmez el que se filtra de las cárceles. Él quiere ser libre, viajar, ver mundo como los pájaros”. *Crítica*, 26 de julio de 1933. Sección 2- p. 9.

“Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro: “Me estoy pudriendo en la cárcel y no me juzgan”. *Crítica*, 28 de julio de 1933. Sección 2- p. 9.

“Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro: ¡Dejó morir de frío a su hijito!”. *Crítica*, 29 de julio de 1933. Sección 2- página 10.

“Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro: Feroz y despiadado, Roberto Focter Rojas fue el terror de la Patagonia”. *Crítica*, 30 de julio de 1933. Sección 2- p. 15.

“Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro: La india Manuela Rosas robó para que la encarcelaran. Una foto de frente, una foto con uno de sus hijos.” *Crítica*, 31 de julio de 1933, Sección 2- p. 5.

“Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro: mató a dos amigos sin motivo y ahora dice no recordar nada. ‘Avanzado’” *Crítica*, 1933 (01/08). Sección 2- página 9.

“Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro: Para Orellano, Bairoletto era el punto más alto entre los matreros del sud” *Crítica*, 02 de agosto de 1933. Sección 2- p. 11.

“Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro: Su propio hermano la hizo rodar por la pendiente y ahora espera redimirse”. *Crítica*, 03 de agosto de 1933 Sección 2- p. 19.

“Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro: Quería correr el mundo para contar después sus andanzas.” *Crítica*, 04 de agosto de 1933. Sección 2- p. 9.

“Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro: Robó para comer un cordero, ahora se halla preso ¿por qué no se defiende al indio?” *Crítica*, 07 de agosto de 1933. Sección 2- página 7.

### **Otras publicaciones periódicas:**

#### ***Prisma***

De Torre, Guillermo, et al. “Proclama”, *Prisma*, Año 1, n° 1, diciembre de 1921.

“Por segunda vez” *Prisma*, Año 1, n° 2, marzo de 1922

#### ***Martín Fierro***

“Manifiesto de ‘Martín Fierro’” *Martín Fierro*, año I, n° 4, 15 de mayo de 1924, p. 1

C.I. “La ‘Casa del Arte’ y los artistas jóvenes. Martín Fierro, año I, n° 7, 25 de julio de 1924, p.5.

“Progreso de Porter Hermanos” *Martín Fierro*, año III n° 35 5 de noviembre de 1926, p. 10

Borges, Jorge Luis “Leyenda policial”. *Martín Fierro*. Año IV, n°38, 26 de febrero de 1927, p. 4.

Méndez, Evar “Rol de ‘Martín Fierro’ en la renovación poética actual”. *Martín Fierro*, año IV, n°38, 26 de febrero de 1927, p.2

#### ***Poesía***

“Advertencias” (1933). *Poesía. Revista Internacional de poesía*, Año 1, n° 6-7, contraportada.

González Tuñón, Raúl (1933) “Cosas que ocurrieron el día 17 de octubre”. *Poesía. Revista Internacional de poesía*, Año 1, n° 1-2, pp. 40-41.

Petit de Murat, Ulyses "II. Discusiones estériles" *Poesía. Revista Internacional de poesía* Año 1, n° 1-2, (junio de 1933), p. 46

Vignale, Pedro Juan (1933) "Nota preliminar". *Poesía. Revista Internacional de poesía*, Año 1, n° 1-2, pp. 3-6.

### ***Contra***

S/F (1933) "Lo de 'Signo'". *Contra. La revista de los francotiradores*, n°3, julio, p.2

González Tuñón, Raúl (1933) "D. Alfaro Siqueiros y los próximos – pasados". *Contra. La revista de los francotiradores*, n° 3, julio, p. 6.

Gonzalez Tuñón, Raúl (1933) El poema internacional" *Contra. La revista de los francotiradores*, n° 2, junio, p.13.

Gonzalez Tuñón, Raúl (1933) "Los nueve negros de Scottsboro" *Contra. La revista de los francotiradores*. n° 2, junio, p.13.

Gonzalez Tuñón, Raúl (1933) "Las brigadas de choque" *Contra. La revista de los francotiradores* n° 4, agosto, pp. 8-9.

Moog, Carlos (1993) "Contra 'Contra'". *Contra. La revista de los francotiradores*, n° 3, julio, p. 12.

Setaro, Ricardo (1933a) "La pena de muerte, el socialismo y el proletariado" *Contra. La revista de los francotiradores* n° 4, agosto, p. 7.

Setaro, Ricardo (1933b) "Dilema del trabajador moderno" *Contra. La revista de los francotiradores* n° 5, septiembre, p. 3.

### ***Sur***

Borges, Jorge Luis (1932) "El arte narrativo y la magia", *Sur* n° 5, pp. 172-179.

Borges, Jorge Luis (1933) "Elementos de preceptiva", *Sur*, n° 7, pp. 158-161.

Borges, Jorge Luis (1935) "Lo laberintos policiales y Chesterton", *Sur*, n° 22, pp. 92-94.

Borges, Jorge Luis (1937) "Luis Greve, muerto", *Sur*, n° 39, pp. 100-101.

Borges, Jorge Luis (1942) "Roger Caillois: Le roman policier", *Sur*, n° 91, pp. 56-57.

### ***El Mundo***

“Dibujos de escritores” *El Mundo*, 24 de abril de 1933, p. 6

“Autores y libros” *El Mundo*, 24 de abril de 1933, p. 6

“Autores y libros” *El Mundo*, 3 de julio de 1933, p.6

“Autores y libros” *El Mundo*, 14 de agosto de 1933, p.6

Horacio Rega Molina “El porvenir de la poesía”, *El Mundo*, 21 de agosto de 1933, p.6

Vignale, Pedro Juan “Autores y libros” *El Mundo*, 7 de julio de 1933, p.6

### **Otros diarios**

de Campos, Agostinho “La rehabilitación de Baudelaire”, *La Nación*, 6 de agosto de 1933

Gutiérrez, Ricardo, “Un poeta maldito”, *La Prensa* 20 de agosto de 1933

### **Otras revistas**

S/F (1926) “Notas y comentarios” *Nosotros*, n° 200-201, febrero, pp. 151-168.

S/F (1926) Exposición de la actual Poesía Argentina. *La Campana de Palo: Periódico Mensual. Bellas Artes y Polémica*, n° 10 (Diciembre), p. 4

S/F (1933) “La banda comunista en Signo.” *Bandera Argentina: diario nacionalista* (Buenos Aires). 23 de Junio, p. 1.

S/F (1934) “Índice”, *La Gaceta de Buenos Aires*, n° 9, p.2

Barleta, Leónidas (1932) “El Arte y nuestras ideas sociales” *Metrópolis*, año 2, n° 11-12, marzo-abril, pp. 3-4.

Pichón Rivière, Enrique (1932) “La muestra de Facio Hebequer”, *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, n° 19, p. 29.

Moog, Carlos (1932) “El arte y nuestras ideas sociales”, *Actualidad. Económica-política-social. Publicación Ilustrada*, año. 1, n° 3, junio.

A.M.F. (1933) “Arte y política” *Nervio. Crítica. Arte. Letras*, n° 26, p. 22

Moog, Carlos (1934) “Arte y revolución en América Latina”. *Claridad*, año 12 , n° 273, pp. 23-27.

González Tuñón, Raúl (1934) “El arenque ahumado”, *Gaceta de Buenos Aires*, n° 6, p. 2.

## Agradecimientos

Quiero agradecer a Geraldine Rogers, directora de esta Tesis, por la lectura generosa e incansable y por el desenredo de ideas desde hace más de diez años, cuando empecé a dar mis primeros pasos en el mundo investigativo.

A Verónica Delgado, co-directora de esta investigación, por las correcciones minuciosas, precisas y estimuladoras de nuevas ideas impensadas.

A los amigos becarios y tesistas con quienes conformamos distintos grupos incluso por fuera de la academia. Asimismo, a los docentes e investigadores con los que cursé seminarios o con quienes compartí congresos y jornadas, que muy generosamente compartieron bibliografía, sugerencias y lecturas.

A mis amigas, a mi familia y a Diego, por el amor, la inmensa ayuda y la paciencia, por hacerme sentir acompañada en los momentos más intensos de la escritura de este trabajo.

Finalmente, a la Universidad Nacional de La Plata, al CONICET y, de manera más particular, al servicio de Referencia de Bibhuma –Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP– que coadyuvó en el rastreo de bibliografía inhallable.

