



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

Facultad de Filosofía y Letras

TESIS DE DOCTORADO

“PRESENCIA DE LA LÍRICA FRANCESA EN LA REVISTA
NOSOTROS, PRIMERA DÉCADA (1907 – 1917)”

DOCTORADO EN LETRAS

Nombre del Tesista: Prof. María Lorena Burlot

Nombre del Director: Dr. Víctor Gustavo Zonana

Nombre del Codirector: Dra. Hebe Beatriz Molina

Mendoza, 2024

DEDICATORIA

A las mujeres de mi origen,
que me dieron todo lo que ellas no tuvieron
y son mi modelo de generosidad, resiliencia y amor:
mis abuelas, Aída y Elsa, por sus manos de hierro y guantes de terciopelo,
y a mi mamá, cuya incondicionalidad extrema me ha permitido llegar hasta aquí.

A mis mujeres del presente,
mis amadas hijas, que me dieron, sin querer, la responsabilidad
de terminar mi proyecto para demostrarles que sí se puede.

A ellas, Agustina y Rosario, y a mi esposo, Alejandro,
que compartieron su vida con la tesis, como un miembro más del hogar,
y me alentaron y soportaron en las buenas y en las malas.

A los hombres que me acompañaron a crecer:
a mi papá, por su sostén, fortaleza y su enciclopedismo ilustrado,
y a mis hermanitos, por su enorme cariño burlón.

AGRADECIMIENTOS

Al Doctor Nicolás Dornheim, agradezco su ejemplo como profesor e investigador, su rigurosidad y su particular sentido del humor, especialmente cuando nos enseñaba alemán los sábados por la mañana. A él, mi gratitud por alentarme a investigar sobre Paul Groussac y la literatura comparada.

A la Doctora Blanca Escudero de Arancibia, que me recomendó desempolvar la literatura francesa en la revista *Nosotros*.

A mis directores, por su predisposición, su paciencia y sus profundos conocimientos de la literatura argentina. Al Doctor Gustavo Zonana, por su solvencia y lucidez, su mirada constructiva y su modo cortés de comunicar. A la Doctora Hebe Molina por su mirada estricta y crítica sobre la literatura del siglo XIX, por el tiempo compartido y sus recomendaciones perspicaces.

A Fabiana, por su escucha atenta, sus sugerencias y comentarios desinteresados sobre la carrera y la vida. A mis profesoras y colegas que me alentaron en todo momento, especialmente a Mariana, Marta y Susana y una larga lista que prefiero no quiero escribir para no olvidar a alguien. A todos ¡Gracias!

A mi compañera de estudio, Silvina, que me salvó con su amistad y los encuentros humanos y profesionales, porque me tendió su mano en los momentos más duros, me orientó, consoló y celebró cada página como suya. Gracias eternas por ser la lectora voluntaria de esta tesis, por compartir sus días, su experiencia, su mirada cuestionadora y, sobre todo, su cariño.

INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO PRIMERO: LA REVISTA CULTURAL COMO EXPONENTE DE PROCESOS CULTURALES COMPLEJOS	26
1 PRIMERA APROXIMACIÓN A LA REVISTA CULTURAL	27
2 LA REVISTA CULTURAL COMO OBJETO DE ESTUDIO	31
2.1 Los tipos de revistas culturales.....	32
2.2 La revista, por su soporte y formato.....	35
2.3 La revista como estructura editorial y social	36
2.4 La revista, testigo de cultura	42
2.5 La revista, laboratorio de experimentación	44
3 LA REVISTA CULTURAL COMO INSTANCIA DE EMERGENCIA Y CONSAGRACIÓN	45
4 LAS REDES INTERPERSONALES E INTERTEXTUALES CONFIGURADORAS DE LA REVISTA CULTURAL.....	48
5 LA REVISTA COMO EXPONENTE DE PROCESOS CULTURALES COMPLEJOS	55
5.1 La conformación del canon literario a través de la revista cultural	55
5.2 Pactos y poéticas: la herencia de la persuasión a través de la lírica en la revista cultural	60
5.3 Reglas y convenciones literarias heredadas	66
5.4 La circulación de las culturas extranjeras en las revistas culturales	68
5.4.1 La recepción como productora de nuevos textos	70
5.4.2 Algunos aspectos relativos a la circulación internacional y los procedimientos de interpretación	72

5.4.3 La traducción en la revista cultural como modalidad de apropiación de los textos	78
--	----

CAPÍTULO SEGUNDO: LAS REVISTAS CULTURALES EN LA ARGENTINA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX Y LA CONFIGURACIÓN DE <i>NOSOTROS</i>	85
---	----

1 LAS REVISTAS COMO POSTA CULTURAL	86
--	----

1.1 La red en acción: lo intertextual e interpersonal en las revistas culturales antecesoras de <i>Nosotros</i>	88
--	----

1.2 Mucho más que <i>La Biblioteca</i> (1896-1898).....	91
---	----

1.3 <i>El Mercurio de América</i> (1898-1900)	95
---	----

1.4 Hay que tener <i>Ideas</i> (1903-1905)	98
--	----

2 IDENTIFICACIÓN, INSTITUCIONALIZACIÓN Y POSICIONAMIENTO DE <i>NOSOTROS</i>	103
--	-----

2.1 La “Generación de <i>Nosotros</i> ”	104
---	-----

2.1.1 Perspectivas sobre la generación del Centenario, de posmodernistas y de <i>Nosotros</i>	109
--	-----

2.1.2 La “Generación de <i>Nosotros</i> ” caracterizada por ellos mismos	112
--	-----

2.2 La consolidación de <i>Nosotros</i> como estructura	118
---	-----

2.2.1 La estructura social de <i>Nosotros</i>	119
---	-----

2.2.2 Los “nosotros” en <i>Nosotros</i> : los círculos de inclusión	123
---	-----

2.2.3 La estructura editorial de <i>Nosotros</i>	128
--	-----

2.2.3.1 El paratexto de la revista	136
--	-----

2.2.3.2 Los instrumentos de posicionamiento y consolidación de redes	142
--	-----

2.3 <i>Nosotros</i> , testigo de su época y experimentación de un proyecto cultural: la democratización de la cultura	145
--	-----

2.3.1 La institucionalización de la literatura a través de <i>Nosotros</i>	146
--	-----

CAPÍTULO TERCERO: LA CIRCULACIÓN DE LA LÍRICA EXTRANJERA EN <i>NOSOTROS</i> PARA LA CONFORMACIÓN DEL CANON LITERARIO NACIONAL.....	152
---	-----

1 TEXTOS Y AUTORES EXTRANJEROS EN <i>NOSOTROS</i>	153
1.1 La circulación de las culturas extranjeras en la revista <i>Nosotros</i>	154
1.2 Pactos y poéticas: la herencia de la persuasión a través de la lírica en la revista cultural 156	
1.3 Reglas y convenciones literarias heredadas	157
1.4 La teoría en la práctica de <i>Nosotros</i> : aprender para construir	159
1.5 Consolidación del canon en la literatura nacional	166
2 LA PRESENCIA DE LA LÍRICA FRANCESA EN LA CONFIGURACIÓN DEL PROYECTO CULTURAL DE <i>NOSOTROS</i>	173
2.1 La lírica francesa en la biblioteca de los maestros Groussac y Darío	175
2.2 Las posturas de los maestros en el campo cultural.....	181
2.3 Estrategias del <i>ethos</i> autorial	183
2.4 Sobre la lírica francesa del siglo XIX	187
CAPÍTULO CUARTO: LAS ESTRATEGIAS CATALIZADORAS DE <i>NOSOTROS</i> PARA LEGITIMARSE Y POSICIONARSE EN EL CAMPO LITERARIO A TRAVÉS DE LA LÍRICA FRANCESA.....	195
1 LA RECEPCIÓN RESIGNIFICADORA DE LOS TEXTOS EXTRANJEROS Y LOS PROCEDIMIENTOS DE INTERPRETACIÓN	196
2 ESTRATEGIAS CATALIZADORAS: LEGITIMACIÓN Y POSICIONAMIENTO DE <i>NOSOTROS</i>	198
2.1 <i>Nosotros/otros</i> : sus redes francófilas para la circulación y la intercanonicidad	199
2.1.1 Las redes de personas y textos	200
2.1.2 Las publicaciones en la red literaria	206

2.1.3 Las noticias sobre reuniones.....	212
2.1.4 Los lugares y espacios de la red	214
2.2 Uso de la lengua como recurso de apropiación, asimilación y legitimación	217
2.2.1 La apropiación de la lírica en francés sin traducir	218
2.2.1.1 El “nosotros transoceánico”, Nicolas Beauduin	219
2.2.1.2 El “nosotros regional”, Charles de Soussens	223
2.2.2 La traducción en <i>Nosotros</i> , selección y asimilación para la consagración	230
2.2.3 La lírica francesa: modelos y anti-modelos de la tradición	233
2.2.4 Proyección de la imagen de autor para consagrarse: la selección de la lengua y la autotraducción	248
2.3 Construcción del <i>ethos</i> autorial a través de la lírica francesa: criterios canonizadores de <i>Nosotros</i>	256
2.3.1 Sincronía de pensamiento y de sensibilidad	258
2.3.2 Compromiso con la sociedad y el arte	262
2.3.3 La claridad en la expresión, la importancia de ser entendidos	272
2.3.4 Profundidad de ideas, sentimientos y estudios	283
2.3.5 La expresión inspirada, personal y sincera	291
3 EL CANON DE LA LÍRICA FRANCESA DEL SIGLO XIX EN <i>NOSOTROS</i>: APRENDER PARA ENSEÑAR.....	296
3.1 Víctor Hugo: el “poeta monumental”	299
3.2 Paul Verlaine: la claridad y musicalidad	301
3.3 Charles Baudelaire: triste poeta de la ciudad	305
3.4 Maurice Maeterlinck: el poeta incorporado	307
4 ALGUNOS POEMAS TRABAJADOS	311
4.1 Traducciones al español por poetas argentinos	311
4.2 Poesía escrita en francés por argentinos	318
CONCLUSIONES	321

ANEXO	341
1 TABLA DE RELEVAMIENTO	341
BIBLIOGRAFÍA	349
1.1 General	349
1.2 Específica sobre <i>Nosotros</i>	361

Índice de figuras

Figura 1: primera de las tres páginas del índice del tomo 1, correspondiente a los números 1-5, ago- dic.1907. Muestra la presencia intergeneracional de la posta cultural.....	149
Figura 2: primera de las cinco páginas del Índice del tomo IV que corresponde a los números 18-24, ene – set. 1909, en el que se ve la ausencia del número de revista y el criterio alfabético.	149
Figura 3: Tapa del Nro 1, agosto 1907, con las indicaciones de tomo, fecha y número, directores, dirección y sumario.	150
Figura 4: Número 1, agosto 1907. Consta el título, subtítulo, periodicidad, directores, administradores, secciones permanentes y suscripción.	150
Figura 5: Carátula de encuadernaciones	151
Figura 6: Tercera página con las indicaciones prácticas.	151

INTRODUCCIÓN

La literatura argentina de la primera mitad del siglo XX se define, entre otros rasgos, por la singular emergencia de revistas culturales. Estas revistas constituyen fenómenos complejos porque acompañan la conformación de redes y la experimentación de poéticas, a través de la creación y difusión literaria. Además, aúnan esa labor con la profesionalización del autor y del crítico.

En ese panorama se destacan los monumentos literarios, constructores de un “nosotros” que nos sigue interpelando e involucrando en el camino de la independencia y no de la sumisa reproducción. Ese “nosotros” sobresale en el camino de nuestra identidad; por un lado, en las grandes personalidades que marcan generaciones y, por otro, en los emprendimientos editoriales que son testimonios fundamentales de su época.

Gracias a la originalidad de sus proyectos, las revistas culturales resultan un tesoro para descubrir la literatura tal como apareció en su presente, con la vivacidad e inmediatez que las caracteriza, más allá de la posible manipulación del paso del tiempo. Hojear las revistas culturales percibiendo su ánimo, es un lujo para los amantes de la literatura, un manantial casi infinito de textos, autores y discusiones que han ido formulando la Argentina, aunque no hayan trascendido en la historia.

De eso nos percatamos especialmente al adentrarnos en el universo de una de nuestras revistas más representativas: *Nosotros. Revista mensual de letras, arte, filosofía y ciencias sociales* (1907-1943). De ella puede afirmarse que es el documento más importante de la vida intelectual argentina de las primeras cuatro décadas, pues ofrece datos inestimables para conocer la vida artística y cultural de esos años en nuestro país (Lafleur et al. 42). Situación similar se vive con *Sur* (1931-1989¹), ambas

¹ Fechas tomadas de AHIRA. María Rosa Lojo (2023) consigna 1993 como aparición del último número.

son las más perseverantes en el campo cultural argentino del siglo XX con un notable poder de intervención.

Esta tesis se aproxima al objeto revista y al heterogéneo fenómeno socio-cultural que testimonia, con un abordaje interdisciplinario que, en las instancias básicas de la recepción – asimilación, revela los problemas y las soluciones que propone este colectivo. Bajo el título de la “Presencia de la lírica francesa en la revista *Nosotros*, primera década (1907 – 1917)” indagamos lo lírico en francés en la revista y nos centramos en el análisis de esa manifestación, recorriéndola a través de los autores, textos y poéticas. Pretendemos dar cuenta de la trayectoria de las revistas predecesoras, de los autores y figuras sobresalientes, con el propósito de mostrar cómo se va produciendo la recepción y asimilación de la lírica francesa a través de la posta cultural, para la construcción del canon argentino entre la tradición y la innovación. Esto nos lleva a atender la retroalimentación entre teoría, crítica y práctica creadora, y cómo la revista cultural *Nosotros* expresa el hecho literario a lo largo de la década de los Centenarios (1907-1917). Se trata también de observar si en la práctica de esta publicación, el cambio cronológico de siglo se corresponde con un cambio literario, es decir, si los artículos revelan la continuidad del siglo XIX o se inscriben en la literatura del siglo XX por su fecha de enunciación.

Nosotros es una revista cultural de publicación mensual, pensada para ser encuadrada como libro, con un anclaje en su tiempo presente, pero que aspira a la perdurabilidad. Incorpora colaboradores de distintas generaciones literarias, posturas estéticas e ideológicas y, fundamentalmente, se presenta como voz de un nuevo colectivo social argentino: los inmigrantes e hijos de inmigrantes, muchos profesionales, vinculados gracias al ambiente universitario. A través del elocuente título de la publicación, se evidencia la inquietud por participar y apropiarse de una realidad en construcción, la Nación Argentina, al cumplirse el primer centenario de la Revolución de Mayo y de la Declaración de la Independencia.

Aparece casi ininterrumpidamente durante treinta y cinco años y tiene dos épocas. La primera se extiende desde 1907 hasta 1934 y abarca 300 números; la segunda

comprende 93 números², de abril de 1936 a septiembre de 1943. Los directores son siempre Roberto F. Giusti y Alfredo A. Bianchi, salvo el período entre septiembre de 1920 a marzo de 1924, en que Julio Noé reemplaza a Giusti. A sus páginas se llega por la gravitación de un prestigio ya acreditado, o por la posibilidad de un prestigio a acreditar, dando la correspondiente prueba de idoneidad (Lafleur, Provenzano y Alonso 64).

Elegimos trabajar con esta revista porque sostiene ideas claras sobre su identidad y función y las respeta coherentemente en su historia. Los intelectuales más reconocidos de ese período se consideran pertenecientes a una clase privilegiada porque tienen acceso a los acontecimientos sociales e históricos mundiales, especialmente europeos, y, por eso, reflejan la atención especial que brindan al movimiento artístico internacional. Esta posibilidad los hace sentir poseedores de un saber habilitante para legitimar o defenestrar a uno u otro autor. Además, se hacen eco de la crisis de identidad que sufre la oligarquía gobernante y estimulan una producción orientada a dar respuesta a la incógnita de lo nacional. La preocupación se centraliza, entonces, en un intento por recuperar una tradición, una cultura y un ser argentino homogéneo ante la invasión de tantas culturas y voces diferentes.

Si bien nos ocupamos de textos del incipiente siglo XX, los hombres de *Nosotros* están muy influidos por el siglo XIX. Uno de los aspectos que subrayamos es el uso de la primera persona plural desde el mismo título de la revista. Esto anima la afirmación de David Lagmanovich, quien señala que esta forma verbal es característica del ensayismo continental del 1800: “un ensayo del nosotros”. En ese aspecto reside nuestro interés por dilucidar el “nosotros/otros” que se refleja en los pactos literarios. Los autores firmantes de las colaboraciones se posicionan, entonces, como voceros hispanoamericanos, argentinos, nacidos de la inmigración, que reclaman para sí las mismas posibilidades que para los “otros”.

Nuestro corpus se compone de textos, citas, menciones, palabras y ensayos críticos que arrojan luz sobre la lírica francesa y francófila, pero que nos obligan a reponer la

² Dato de Ardissonne y Salvador que hemos verificado. Lafleur, Provenzano y Alonso dicen que fueron 90 números (Lafleur et al. 151)

información y el significado a través del contexto de la revista o de un contenido universal.

Nuestra hipótesis se basa en que la revista cultural es considerada un exponente de procesos complejos, entre los que se incluye el de la recepción de la literatura extranjera. Por lo tanto, el examen de la circulación de la lírica en francés en *Nosotros* permitiría fundamentar la utilización catalizadora que hacen de ella, para legitimarse y posicionarse, en función del programa de la revista: democratizar la cultura y configurar una literatura nacional.

En este estudio nos proponemos los siguientes objetivos. Revisaremos el proceso de elaboración y difusión de la revista *Nosotros* y examinaremos la incidencia de las corrientes político-históricas contemporáneas en los cambios internos durante su primera década. Luego, estudiaremos la constitución de la denominada “Generación de *Nosotros*” para identificar las redes francófilas que la conforman. En función de esas redes, indagaremos la circulación de textos y autores líricos en lengua francesa en dicha publicación. Registraremos la lírica de Francia aludida directa o indirectamente en la revista, con el fin de reconstruir el corpus de lectura de sus articulistas y las poéticas difundidas. Con este relevamiento, generaremos un catálogo y panorama de los autores franceses presentes en la primera década de *Nosotros*.

Además, buscaremos establecer los modos de manifestación de la influencia francesa en las publicaciones de la revista. Para ello, relevaremos y analizaremos los artículos de *Nosotros* que evidencien la recepción y asimilación de la literatura gala, prestando especial atención al interés por la novedad y originalidad de autores y textos líricos.

Finalmente, determinaremos los juicios y criterios canonizantes que *Nosotros* sustenta de la lírica en francés y examinaremos cómo los relacionan con su propia práctica literaria. Para concluir, valoraremos su aporte en el contexto de la revista, en la evolución de los fenómenos emergentes del sistema y en la conformación del canon literario nacional.

El examen de la conformación de *Nosotros*, como estructura social y editorial y su proyecto cultural democratizador e identitario argentino, permite abordar el panorama

de los textos y autores relevados para describir el movimiento evolutivo de la literatura nacional. Este abordaje se completa con el aporte del análisis de redes, el pacto literario (Zonana 2007, 2008, 2024) y la poética de la persuasión (Molina 2014, 2018, 2021).

La comprensión de por qué un texto es recibido en un campo nacional distinto del de su producción, va de la mano de conocer quiénes fueron sus descubridores y qué interés tenían al encontrarlo, según insiste Bourdieu. Por eso, utilizamos los insumos teóricos de la Sociología de la Literatura, por medio de la teoría de campo de Pierre Bourdieu (1994, 1989-1990, 1995, 2002), la Institución de la Literatura de Jacques Dubois (2005) y la conciliación lograda entre ambas en el método del análisis de redes aplicado a la revista cultural según las propuestas de Michel Lacroix (2003), Gisele Sapiro (1996, 2006) y Daphne De Marneffe (2007), para trazar la circulación y centralidad de la lírica francesa.

Además, la valoración que realiza el receptor de una obra extranjera y el significado que le otorga durante su circulación dependen del campo cultural importador, de ahí que, para un análisis completo del fenómeno es necesario considerar los aportes de la Estética de la Recepción, cuyo énfasis está en el tercer elemento de la comunicación: el destinatario. También son valiosos los trabajos de Frank Kermode (1988, 1990) sobre el canon, de Claudio Guillén (1985), José Lambert (1989, 1993), Pascale Casanova (2001), y Fernanda Beigel (2003) sobre la antropología de la circulación internacional de ideas. Además de los de Hans-Robert Jauss (1978, 1981) y Gustavo Sora (2003), ya que brindan el soporte para interpretar cómo transitan los textos las fronteras lingüísticas y políticas que los originan, difunden y acogen.

Nos situamos en el gran marco de la historia cultural y literaria con Roger Chartier (2002), siguiendo los postulados de la literatura comparada (Tania Carvalhal -1996-, Pierre Brunel et al -2009), entendida como instrumento de comprensión internacional, porque pone en evidencia el “juego de las influencias” y nos da las herramientas para ubicar y analizar las traducciones (Ricoeur -2005-, Willson - 2004) que aparecen en la revista cultural.

Esta investigación también se basa en los estudios sobre revistas culturales argentinas e internacionales. Los clásicos: *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, de Lafleur, Provenzano y Alonso (1968); *Sur: Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura*, de John King (1989); *Claridad y el internacionalismo americano*, de Florencia Ferreira de Cassone (1998); *Cuando opinar es actuar: Revistas argentinas del siglo XX*, de Noemí Girbal Blacha y Diana Quatrocchi Woisson (1999); *Revistas culturales de Mendoza 1905-1997*, de Gloria Videla de Rivero (2000) y el valiosísimo Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) que contiene trabajos críticos sobre *Nosotros* como “El grupo editor de la revista *Nosotros* visto desde dentro. Argentina, 1907-1920” (2015), de Miranda Lida, entre otros. Por último, mencionamos la digitalización de la revista por parte de la Unesco y del Instituto Ibero-Americano de Berlín.

Párrafo aparte merecen las tesis doctorales de Daphne de Marneffe “*Entre modernisme et avant-garde; Le réseau des revues littéraires de l’immédiat après-guerre en Belgique (1919–1922)*” (2007) y la de Verónica Delgado “El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias: 1896-1913” (2010). Por una parte, la tesis de doctorado en Letras de De Marneffe nos resulta especialmente útil porque maneja una bibliografía distinta de la que predomina en los estudios de este tipo en Argentina y porque tiene una posición crítica hacia el centralismo francés y sobre ciertos conceptos y críticos que no estudian las revistas culturales con rigor científico. Por otra parte, la tesis argentina de Delgado es el antecedente de mayor utilidad como modelo de trabajo con revistas culturales y por la profundidad en el estudio de *Nosotros* y sus antecesoras: *La Biblioteca*, *El Mercurio de América*, *La Montaña e Ideas*. La autora analiza el aporte de estas revistas a la historiografía literaria argentina hasta 1913 en que *Nosotros* publica su encuesta sobre el *Martín Fierro*.

Seguimos también lo planteado en los artículos sobre *Nosotros*: “*Nosotros, un modelo cultural*”, de Jorge Rivera (2006); “*Nosotros*” (1995-1999), de Mónica A. Ogando y Ricardo Paramos; “*Nosotros y el 'nosotros' de Nosotros*”, de Nicolás Shumway (1999), y “Diez años de la cultura argentina del Centenario a través de la revista *Nosotros*: opiniones sobre la Primera Guerra”, de Clara Jalif de Bertranou

(2007). Como anticipa el título, este artículo panorámico desarrolla las ideas filosóficas y políticas que marcaron la primera década de la revista.

A partir de las nociones aportadas por esos autores, orientamos el camino a seguir en el presente trabajo, a los que sumamos las investigaciones propias en las que hemos indagado sobre la influencia de Paul Groussac y Rubén Darío. Además de otros trabajos que conforman acercamientos a la revista y sus figuras desde diversas problemáticas: democracia, orientalismo, circulación internacional de ideas, configuración de *Nosotros*, el pacto comunitario, el *ethos* autorial, la postura nacional (Burlot 2018, 2017, 2016, 2014, 2013, 2012, 2011, 2010, 2009, 2007).

En cuanto a la terminología que se emplea en literatura comparada y en los estudios sobre la circulación internacional de ideas, coincidimos con Roger Chartier (2002) en que la circulación internacional no se puede definir solo como compartimentos estancos de “dominadores/dominados”. Como todo movimiento social está compuesto por integrantes y matices; por eso, entendemos que la simplificación propuesta por Casanova en *La República mundial de las Letras* (2001) es útil a los fines de explicar ciertas relaciones que efectivamente definen el intercambio literario mundial. Por lo tanto, utilizaremos conceptos tomados de Casanova y de otros teóricos porque resultan operativos en nuestra investigación.

“La presencia de la lírica francesa en la revista *Nosotros...*” expone un proceso cultural complejo. En el marco de la celebración del Centenario y atravesados por la guerra mundial, *Nosotros* se propone democratizar la cultura y configurar una literatura nacional en tanto ciudadanos cosmopolitas y polifacéticos (autores, críticos y docentes). En el marco de su proyecto cultural se aferran a los poetas consagrados del siglo XIX, para institucionalizar o desvalorizar otros proyectos y autores locales e internacionales, por lo que la lírica francesa funcionaría como catalizadora dado su prestigio universal. De esta forma, buscarían acelerar el reconocimiento de su acción, de sus obras y las de sus pares, “por lo bien que leen a los demás” (De Marneffe 215), y así posicionarse en el campo cultural.

Por lo expuesto, leemos los textos de forma inseparablemente literaria e histórica con los insumos de la poética histórica, para situarlos en el tiempo que le es propio, y

así ubicamos también a los colaboradores, redes, recursos y estrategias de la configuración literaria. Por eso, el estudio exige una doble visión: diacrónica, atendiendo al desarrollo de la publicación a través de los años, y sincrónica, relacionando la actividad simultánea de los participantes de la revista, sus relaciones y propuestas reales con otros grupos y con la sociedad en general.

Los directores anuncian en la “Presentación” de 1907 que publican lo viejo y lo nuevo como contribución al desarrollo de las actividades del espíritu. La presencia de lo viejo-conocido, la tradición, puede sintetizarse en la respuesta de Alfredo Bianchi a la encuesta que hizo *Nosotros*: “el único meridiano intelectual de América es París” (*N*: LIX. 225-226, feb.-mar. 1928: 194). De allí la importancia de reconocer el modo en que la lírica francesa es recibida, analizada y difundida.

Por ello, examinamos la influencia de dos maestros de la generación de *Nosotros*, Paul Groussac en lo institucional y Rubén Darío en lo poético. Para los miembros de la revista, el poeta consagrado y más representativo de la literatura hispanoamericana del momento es el nicaragüense. En “Los colores del estandarte” (1896), su respuesta a las críticas publicadas por Paul Groussac en *La Biblioteca*³, explica el origen de su “novedad”: el “galicismo mental” que aprendió leyendo a Groussac (*N*: XXI. 82, feb. 1916: 162). En 1913, también confiesa sus influencias francesas del simbolismo (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine), del parnaso y expresa su admiración por Víctor Hugo desde la adolescencia, pues en él había contemplado el “océano divino en donde todo se contiene” (*N*: XXI. 82, feb. 1916: 205).

Esto nos lleva a mencionar otra de las denominaciones que recibe el grupo de *Nosotros*, la de generación posmodernista, como criterio cronológico para vincular aquellas manifestaciones literarias, especialmente poéticas, posteriores al Modernismo rubendariano y anteriores a las Vanguardias, una poética epocal en la que podían incluirse distintas poéticas individuales, como afirma Ángel Rama (1985). Por ese motivo, Mariana Calderón de Puelles (1999) propone investigar hasta qué punto y en qué medida la lírica francesa fue asimilada en la evolución del modernismo al

³ Republicada, por sugerencia de Groussac, en el número homenaje por el fallecimiento del poeta, bajo el título “Dos juicios de Groussac y una respuesta de Darío” (*N*: XXI.82, feb. 1916). Nos guiamos por esta edición.

posmodernismo. Aceptamos su propuesta y la observaremos en el caso de la revista *Nosotros*.

Partimos de las declaraciones de la clique de *Nosotros* que se considera heredera del Darío y que, por otra parte, ven en el director de la Biblioteca Nacional a un maestro y a la literatura francesa como meridiano cultural. Por eso, estimamos que es importante ver cuál es la posición de los articulistas durante la década (1907-1917), como transición del modernismo al posmodernismo a través de la recepción y circulación de la lírica francesa, en función de su programa de publicar lo “nuevo”.

Desde la dimensión lingüístico-literaria, la revista también ejecuta un objetivo político: la democratización de la cultura. Gracias a que los articulistas acceden a la literatura francesa en directo y tienen una fuerte conciencia social, publican traducciones hechas tanto por colaboradores externos como por ellos mismos, a modo de herramienta educativa y de posicionamiento en el ámbito cultural. Traducen del francés para importar y traducen al francés para lograr visibilidad y legitimidad, con el apoyo de políglotas como Manoel Gahisto que difunden en Francia a los autores argentinos. Muy relacionado con este punto hay otro a observar: la forma en que circula un texto redactado en una lengua diferente de la del campo cultural de recepción.

Los resultados obtenidos nos permitirían presentar un panorama de las constantes y los cambios que se observan en el lapso de la primera década de la revista. De ahí que sea significativo examinar la innovación o asimilación que se realiza desde Argentina de los textos poéticos en francés, en el proceso de autonomización y legitimación de la literatura nacional. Por esa razón, relevamos las traducciones poéticas, las más difíciles según Paul Ricoeur (2005), porque implican un “proyecto ético” (12) y son las que demandan más voluntad y trabajo para comprender al otro. La poesía, como afirma Melián Lafinur (1914) en *Nosotros*, ofrece la gran dificultad de la unión inseparable del sentido y la sonoridad, del significado y el significante.

A partir de los marcos de referencia que proveen los estudios sobre revistas culturales se realiza el análisis descriptivo y hermenéutico de los artículos que difunden la literatura francesa, en el universo de la primera década de la revista *Nosotros* (1907-1917), ya que la revista es un texto colectivo que forma su contenido en una totalidad. Se identifican los nexos que unen a los artículos, notas, citas,

comentarios y todo tipo de alusiones a la lírica francesa porque reflejan el ambiente de la época y contribuyen a enriquecer los textos de una historia intelectual que muchas veces no llegó a ser recogida en libros u obras mayores. De esa forma, se jerarquizan los temas que definen el programa francófilo de la publicación y luego se ordenan los demás trabajos en torno al núcleo.

Para poder establecer la presencia de la lírica francesa en la revista *Nosotros* nos basamos en primer lugar en la *Bibliografía de la revista Nosotros* publicada por Elena Ardissonne y Nélica Salvador en 1971. De ese primer rastreo no tuvimos resultados suficientes para el análisis; por eso, fuimos a la fuente⁴ y revisamos todas las páginas desde el primer número de la revista, de agosto de 1907, hasta el número 100 de 1917. Inspeccionamos alrededor de 8000 páginas y fichamos 1700 artículos de la revista en los que se mencionan a más de 435 artistas franceses vinculados con la lírica en francés, con los que hemos podido reconstruir el corpus de lectura de los articulistas y las poéticas difundidas a través de su literatura. En este proceso, hemos generado un sistema informático de fichas disponibles en internet.

Para poner a disposición de colegas y público en general este rico material que conseguimos unificar, diseñamos un sitio web con nuestro rastreo bibliográfico en línea, con la ficha de cada artículo relevado y la fotografía de sus páginas. Este desarrollo contó con el invaluable financiamiento del Fondo de Cultura de Mendoza, edición 2007.

Hemos estructurado el recorrido de la tesis en cuatro capítulos. En el primero, “La revista cultural como exponente de procesos culturales complejos”, nos proponemos explicitar el marco teórico que hemos analizado para investigar la presencia de la lírica francesa en la revista cultural *Nosotros*. En el primer apartado precisamos qué tienen en común el periodismo cultural, desde la mirada periodística de Jorge Rivera (2006),

⁴ La primera dificultad con la que nos encontramos fue que no existía en Mendoza la colección completa de *Nosotros*. Entre la Biblioteca Central, la Hemeroteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y la Biblioteca Pública General San Martín apenas reuníamos la mayoría de los números de la revista. Gracias a la generosidad humana y al contacto entre colegas pudimos gestionar con Adrián Mendez la donación de los volúmenes faltantes de la primera y segunda época en ejemplares encuadernados por la Biblioteca de la Universidad Nacional del Sur. De esta forma, y a partir de esta tesis, el fondo hemerográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo es el único en Mendoza que cuenta con el beneficio de poseer la colección completa de la revista *Nosotros*.

con la revista cultural (Beigel. 2003), como primera aproximación para caracterizarla en su especificidad.

El segundo apartado versa sobre la revista cultural como objeto de estudio. Para poder definirla, primero revisamos las tipologías de Lafleur, Provenzano y Alonso (1968), Ángel Rama (1981), Washington Luis Pereyra (1993), Pablo Rocca (2004) y Jorge Rivera (2006). Luego, desplegamos las categorías de análisis que nos sirven para definir este tipo de publicación por su soporte y formato, por su estructura editorial y social, como testigo de cultura y laboratorio de experimentación. Para ello, recurrimos a los estudios de Beatriz Sarlo (1992, 1997), Guillermo Sheridan (2001), Michel Lacroix (2003), Fernanda Beigel (2003), Noemí Girbal-Blacha (2006) y Daphné de Marneffe (2007).

En el tercer apartado, explicamos el rol de la revista cultural como reveladora de los fenómenos emergentes y legitimadora de autores y textos, dentro del campo literario y de la Institución de la Literatura, tomando los aportes de Paul Bourdieu (1994, 1989-1990, 1995, 2002), Jacques Dubois (2005) y De Marneffe (2007). Con esos elementos, observamos que la revista cultural sirve como instancia de emergencia de autores y textos a los que consagra. Esa visibilización y legitimización se logra en gran medida gracias a las redes interpersonales e intertextuales configuradoras de la revista cultural.

En el cuarto, postulamos los aportes del análisis de redes, aplicados a la literatura, especialmente para la circulación de autores y textos en el decurso temporal de la revista. Esta metodología pone de relieve la capacidad de las conexiones interpersonales e intertextuales como configuradoras de una publicación y, gracias a esto, se puede situar, de forma maleable y simultánea, a los actores en distintas posiciones del campo cultural. Para este tema seguimos a los siguientes autores: John King (1989), Lacroix (2003), Daniel Mato (2004), Giselle Sapiro (1996, 2006) y De Marneffe (2007).

En el último apartado, ponemos el foco en la revista cultural como exponente de procesos complejos, entre los que observamos cómo se construye la literatura nacional desde la conformación del canon literario y la circulación de la cultura extranjera. La revista presenta la elaboración del canon eligiendo los textos y autores que para ella tienen valor literario y, por lo tanto, ameritan ser consagrados, leídos y enseñados como

exponentes del campo cultural. En este tema, recurrimos a Paul Valéry (1945), Frank Kermode (1988, 1990), Tomás Eloy Martínez (1996), Harold Bloom (1996), Pedro Barcia (1999, 2009), Pascale Casanova (2001), José María Pozuelo Yvancos (2006) y Pierre Brunel, Claude Pichois y André-Michel Rousseau (2009).

Luego, indagamos cómo los pactos y poéticas heredados, especialmente de la lírica, persuaden a través de la revista cultural. También abordamos las reglas y convenciones literarias recibidas para construir dicho canon. Finalmente, se explora el papel de ese catálogo literario en la formación y consolidación de la literatura nacional.

Proponemos la relación entre los pactos literarios, especialmente el lírico y el crítico (Rodríguez.2003, Zonana.2007, 2008, 2024), y la poética de la persuasión (Molina.2014, 2018, 2021) porque la continuidad de una revista cultural exhibe la existencia de acuerdos entre sus creadores y su público. Por ese motivo, analizar las publicaciones de las revistas desde este modelo flexible y abarcador, nos permite ampliar la perspectiva más allá de tipos textuales y géneros literarios, para observar la complejidad y riqueza de las elecciones y apreciaciones que se hacen en pos de la conformación de un canon literario. De ahí que vinculemos los pactos con la poética de la persuasión.

Para comprender las propuestas de las revistas sobre qué se canoniza y con qué intenciones y estrategias hay que atender a la recepción, pues son los destinatarios quienes resignifican los textos, especialmente si son de un campo cultural extranjero. Se recurre a los autores foráneos como fuente y autoridad e, incluso, se los puede usar como catalizadores de un proyecto cultural; por eso, para poder analizar cómo es la circulación internacional en la revista cultural, desarrollamos algunos aspectos que favorecen y guían la interpretación según los insumos provistos por Valéry Larbaud (1936), Jauss (1978,1981), Tania Carvalhal (1996), Casanova (2001), Roger Chartier (2002), Bourdieu (2002), D.F.McKenzie (2005) y Paul Ricoeur (2005). Por último, proponemos observar a la traducción como una modalidad de apropiación de la literatura extranjera y como recurso de visibilización en el campo literario, según los aportes de Jean Starobinski (1971), Joseph Jurt (1999) y Gustavo Sora (2003), además de los teóricos mencionados anteriormente.

En el segundo capítulo, “Las revistas culturales en la Argentina de principios del siglo XX y la configuración de *Nosotros*”, nos proponemos profundizar en los aspectos

indicados en el capítulo anterior. Para ello, examinamos la posta cultural entre las revistas antecesoras de *Nosotros*, para identificar las redes intertextuales e interpersonales que integran y dan paso a la constitución de la denominada “Generación de *Nosotros*”. Además de revisar el proceso de elaboración y difusión, reconocemos cómo expone los procesos culturales complejos en el contexto del Centenario, tanto por la incidencia de las corrientes político-históricas contemporáneas, como por la conformación del canon literario y la circulación de la literatura extranjera.

Así como precedentemente planteamos la dificultad para definir las revistas culturales, el problema también persiste en el estudio de las revistas culturales argentinas de fines del siglo XIX y principios del XX. Hay valiosísimas recopilaciones hemerográficas y lúcidos aportes sobre determinadas publicaciones, pero pocos trabajos intentan una síntesis para definir la identidad de las revistas argentinas como conjunto. En este sentido, la mayoría de los análisis se ocupan de una revista en particular o de las revistas culturales argentinas a partir de los años veinte en adelante, es decir, desde las revistas de Vanguardia. Por este motivo, siguiendo la tesis de doctorado de Verónica Delgado, mencionamos la posta cultural que se construye a través de tres revistas argentinas de fines del siglo XIX y principios del XX gracias a las redes intertextuales e interpersonales. Estas publicaciones anticipan y son el germen de la revista *Nosotros: La Biblioteca* (1896-1898), *El Mercurio de América* (1898-1900) e *Ideas* (1903-1905).

En esta red de revistas, subyacen los pactos literarios y se manifiestan las redes intertextuales e interpersonales, claves de su especificidad; por eso, es necesario atender a las relaciones que mantienen con una mirada diacrónica y sincrónica. François Dosse propone en *La marcha de las ideas* (2006), que las revistas son uno de los grandes soportes de la sociedad, por sus características de campo de debate, estructura afectiva y de sociabilidad. De ahí que se conviertan en una referencia de rigor para la reconstrucción del espíritu y el gusto de su época.

A partir de lo dicho anteriormente, observamos la temporalidad en la que se inserta la red de revistas: *La Biblioteca*, *El Mercurio de América* e *Ideas*. Luego, desarrollamos cómo se configura entre ellas la posta intelectual a través de sus propósitos, personas y temas. De esta manera, podemos analizar tanto el proceso de

posicionamiento de los distintos actores del campo cultural como la conformación de sus redes. Nuestro enfoque se centra en el valor de estas revistas como expresiones colectivas, emergentes de una nueva realidad compleja que se va gestando entre el cambio de siglo y la celebración del Centenario, y que confluye en *Nosotros*.

En el segundo apartado, “Identificación, institucionalización y posicionamiento de *Nosotros*” caracterizamos a esta revista que toma el relevo en la posta cultural. Revisamos el proceso de su elaboración y difusión durante su primera década (1907-1917), de acuerdo con el desarrollo teórico desplegado en el capítulo anterior. En primer lugar, atendemos a los protagonistas y al grupo socio cultural en el que se inscriben; por eso, examinamos la constitución de la denominada “Generación de *Nosotros*” como estructura social y editorial, cuyo nombre es, ya en sí mismo, una pública declaración de su voluntad de integración. Luego, observamos cómo esa identificación del grupo se relaciona con el proceso de institucionalización de la revista. Posteriormente, ahondamos en el paratexto del editor y algunos de sus elementos que marcan postura y consolidación de las redes intertextuales e interpersonales.

Además, puesto que *Nosotros*, en tanto revista es testigo de su época y se propone intervenir culturalmente, en sus páginas y actividades mediáticas construye un proyecto colectivo. Por su programa de democratizar la cultura y ser una empresa que eleve el espíritu, testimonia los procesos complejos de su presente en el cual el debate sobre la identidad nacional es fundamental. Por este motivo, y a modo contextual, cerramos el capítulo con una de las polémicas sobre la política nacional y la forma de gobierno.

En el tercer capítulo, “La circulación de la lírica extranjera en *Nosotros* para la conformación del canon literario nacional”, abordamos la circulación de textos y autores foráneos en el primer apartado y cómo esto contribuye a la conformación del canon literario nacional. Primero, escudriñamos la circulación de las culturas extranjeras en *Nosotros*. Luego, indagamos la manera en que la revista pone en práctica la teoría para construir el canon, a partir de las reglas y convenciones literarias, los pactos y poéticas heredados, especialmente de la lírica.

Además, este capítulo se enfoca en la presencia de la lírica francesa en la configuración del proyecto cultural de *Nosotros*. Evaluamos la influencia de la poesía

francesa en la biblioteca de los maestros Groussac y Darío, así como las posturas de ellos en el campo cultural. También examinamos sus estrategias del *ethos* autorial y proporcionamos una revisión de lo lírico en francés del siglo XIX para establecer la frecuencia de las menciones de autores.

El cuarto capítulo, “Las estrategias catalizadoras de *Nosotros* para legitimarse y posicionarse en el campo literario a través de la lírica francesa”, se centra en las tácticas que utiliza la revista. En primer lugar, examinamos la recepción resignificadora de los textos extranjeros y los procedimientos de interpretación que emplean los colaboradores. Luego, investigamos en detalle las estrategias catalizadoras de esta publicación. Esto incluye el análisis de las redes francófilas de la revista para la circulación y la intercanonicidad, considerando los modos de manifestación de la influencia a través de las redes de personas y textos, de las publicaciones literarias, las noticias sobre reuniones y los espacios.

Asimismo, profundizamos en el uso de la lengua como recurso de apropiación, asimilación y legitimación. Esto se manifiesta en la incorporación de la lírica en francés sin traducir, tanto en el caso del “nosotros transoceánico” de Nicolas Beauduin como en el del “nosotros regional” de Charles de Soussens. Además, determinamos la traducción en *Nosotros*, tanto por la selección como la transformación de la lírica francesa, para la consagración y proyección de la imagen de autor de acuerdo con la lengua elegida, especialmente en la autotraducción.

Por último, desentrañamos la construcción del *ethos* autorial a través de lo lírico en francés, descifrando los criterios canonizadores de la revista, como la sincronía de pensamiento y sensibilidad; el compromiso con la sociedad y el arte; la claridad en la expresión, la profundidad de ideas y sentimientos; y la expresión inspirada, personal y sincera.

Las consideraciones finales de nuestra tesis son presentadas en la conclusión, así como su pertinencia, y la anticipación de proyecciones futuras. Tanto el encuadre como la continuidad de esta investigación se relacionan con el marco de nuestra institución que forma licenciados y profesores en Letras, entre otras carreras humanísticas, a las que puede servir. Esperamos que un estudio como este permita comprender y profundizar el proceso de configuración nacional y las estrategias utilizadas por los intelectuales de las primeras décadas del siglo XX para lograr su posicionamiento.

Pensamos especialmente en brindar algunas herramientas para orientar, enriquecer y fomentar la actitud activa en las lecturas literarias, la hermenéutica de las revistas culturales y la comprensión de la identidad/alteridad. En particular en los espacios curriculares de formación básica como “Literatura en lengua francesa” y “Literatura argentina del siglo XIX y XX”.

Para la realización de esta investigación literaria hemos contado con el respaldo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). El apoyo de esta institución ha sido fundamental para llevar a cabo el análisis de *Nosotros*, permitiéndonos explorar de manera profesional las interacciones entre la literatura argentina y latinoamericana, y de ellas con la literatura francesa.

**CAPÍTULO PRIMERO: LA REVISTA CULTURAL COMO
EXPONENTE DE PROCESOS CULTURALES
COMPLEJOS**

1 Primera aproximación a la revista cultural

La revista cultural, nuestro objeto de estudio, es un tipo de publicación que tiene una naturaleza de límites difusos; por eso, para distinguir su especificidad, precisamos los conceptos de prensa y periodismo cultural con los que se la suele relacionar. La prensa, en su forma prototípica de diario, es de aparición periódica, efímera y apunta al gran público, a la sociedad. Se publica para informar sobre la actualidad y la novedad del presente inmediato; por ende, no aspira a que sus textos perduren más allá de ese tiempo.

El periodismo cultural suele verse como una variante de la prensa, ya que es de aparición periódica, se ajusta a sus normas y, generalmente, se presenta en forma de suplementos y secciones. Difiere de ella en su actitud analítica con respecto a la actualidad y la novedad, debido a que no se centra exclusivamente en el presente inmediato.

Por su elaboración reflexiva, y hasta documentada, los artículos del periodismo cultural suelen aproximarse más al ensayo literario, tanto sobre lo nuevo como sobre lo conocido: autores, obras y fenómenos del pasado. En este sentido, Jorge Rivera, a partir de su experiencia periodística y enfocándose en el ámbito de circulación, los géneros, los objetivos y los temas, define al periodismo cultural de la siguiente manera:

un conjunto complejo y variado de medios de difusión escrita, géneros y productos que abordan con objetivos creativos, críticos, reproductivos o divulgativos, temas de las 'bellas artes y letras', de las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada 'cultura popular', y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o destino social (19).

Si bien más adelante haremos la caracterización exhaustiva de la revista, empezamos por compararla con este tipo de periodismo, tanto por las características que tienen en común como por aquello que los diferencia. Puesto que la revista cultural es una forma editorial especial, un híbrido entre la prensa y la literatura, sobrepasa el

marco literario para tratar temas de arte, política y sociedad, lo que la convierte en un objeto de estudio difícil de asir.

La revista no sólo expresa los géneros tradicionales de la literatura, asume como forma fundamental de expresión la escritura, pero se amplía “a diversas modalidades como el ensayo, el manifiesto, la reproducción pictórica, la exposición científica, etc.”, según Fernanda Beigel (112). Este tipo de publicación oficia de órgano de propaganda de las exposiciones, reuniones, concursos, conferencias, especialmente en la época en que no existían medios de difusión como televisión y radio, y se apropia de las estrategias de la prensa para comunicar su actividad cultural en diferido en el espacio y en el tiempo. Es decir, no solo es un producto escrito literario, sino que incluye diversos temas, géneros y expresiones artísticas y científicas. Por eso, en la bibliografía especializada se discuten las definiciones tradicionales de revista, como veremos más adelante.

El periodismo y la revista cultural tienen en común, además de los objetivos previamente mencionados, las actitudes y los géneros (Rivera 115 y ss.). En cuanto a las actitudes de la labor periodística, Rivera considera determinantes de la tipología de la nota (o ensayo) las siguientes cuatro actitudes: analítica, especulativa, crítica y erudita.

Lo especulativo y lo analítico, juntos, interpretan desde una perspectiva más hermenéutica las claves o el sentido de los acontecimientos. La erudita toma entre otras fuentes a la tradición filológica, al comparatismo literario, a la crítica textual y a los estudios estilísticos. Se encuentra en publicaciones universitarias, especializadas, o en revistas menos específicas.

El material ensayístico tiende a ubicarse frente a los temas y procesos fundamentalmente con una actitud analítica: parte de la evaluación de los datos conocidos para llegar de manera lógica, consecuente y verificable a una conclusión valedera sobre la misma. Así, el análisis y la síntesis resultan momentos complementarios para que el resultado sea formal y conceptualmente impecable,

basado en la claridad y solidez argumental de los enunciados. Las cuatro actitudes nombradas pueden observarse en *Nosotros*, como explicaremos luego.

Entre los géneros que menciona el autor acerca del periodismo cultural, el perfil, la nota biográfica, apostillas, entrevista, ensayo, crítica, necrológicas, notas de aniversario, crónica, encuesta, polémica, declaraciones, detallamos los más significativos que pueden reconocerse en esta revista cultural:

- El *ensayo* se define como un texto de formulación provisional y no verificada, con virtudes estilísticas, redactado en forma elástica, es decir, que puede ser extenso/breve, objetivo/subjetivo o errático/conciso, entre otras características.
- La *crítica* es la exégesis del sentido de la obra y el establecimiento de un juicio de valor sobre ella, que posee la subjetividad de lo valorativo; en otras palabras, una interpretación y una estimación. Los formatos de la crítica literaria que nos interesan son dos. Por un lado, el ensayo crítico, de cierta extensión, hace un despliegue interpretativo – valorativo y, supone una profundización a través del aparato teórico. Por otro, la reseña bibliográfica, de extensión más somera, que tiene como carácter esencial ser informativa, da una idea sucinta del contenido y de las principales tesis con algún juicio breve sobre su valor, originalidad. Este texto es típico de las “secciones bibliográficas”.
- La *necrológica* consiste en un primer ordenamiento biográfico o síntesis valorativa que opera con la premisa de lo ya cerrado y concluso. Este género tiene carácter apologético o elogioso de la vida y obra de una persona. Es una suerte de barómetro que registra los niveles reales de su reconocimiento público de forma inmediata a la desaparición física. Alguno de sus subgéneros son el obituario y el número de homenaje, en los que se exhuman los elogios y las impugnaciones.
- La *nota de aniversario* refleja la concepción de la propia historia de la cultura y la situación puntual de un libro, autor o fenómeno cultural relevante. Este artículo es un indicador de la vigencia en el mercado cultural de temas, autores y obras.

- *La crónica* cuenta, esencialmente, los sucesos actuales a través de una narrativa cuidada bajo la clave del equilibrio entre información y estilo. Sirve como registro de fenómenos culturales, no solo por la narración del episodio, sino por el espíritu que lo origina.
- La *encuesta* cultural se presenta como un método recolector que prolonga el carácter técnico de averiguación que se hace de un asunto cultural para conocer su realidad o sus circunstancias. Para realizarla, se escoge un tema circunscripto, una pregunta o conjunto de preguntas que pueden ser cerradas, abiertas o categorizadas a través de opciones y una muestra colectiva suficientemente representativa o autorizada. Esta herramienta sirve para relevar los intereses y perspectivas de la audiencia.
- La *polémica* se refiere al intercambio de ideas y de opiniones. Sus armas y recursos son: apelación documental, argumentación lógica, sofisma, agresión personalizada o retórica discursiva. Contribuye al diálogo y a la reevaluación de cuestiones preconcebidas o novedades para incorporar.
- El *manifiesto*, la *declaración* y el *editorial* son discursos dogmáticos, doctrinarios y declarativos, respectivamente, que informan de manera fundacional un programa a cumplir. En otras palabras, tanto el manifiesto como la declaración de propósitos exponen un programa de regeneración que será llevado a cabo por la revista, o por el grupo que la produce, y que puede encontrar destinatarios o perderse como un puro gesto intencional. Por su parte, el manifiesto y la editorial denuncian la situación que debe ser corregida, o atacan la negatividad de un acontecimiento, para declarar luego cómo la revista lo remediaría.

En cuanto a las diferencias entre la revista y el periodismo cultural, consignamos las que se refieren al modo de distribución y al público al que se dirigen. Rivera afirma que por medio del periodismo cultural se reproduce y circula el capital cultural objetivado de una sociedad por fuera de canales institucionales, tales como la escuela y la universidad. Sus artículos se insertan generalmente en la sección “cultural” de un diario. La revista, en cambio, es un impreso que circula de forma independiente.

En cuanto al destinatario, el periodismo está dirigido al gran público, mientras que la revista tiene una relación particular, propia de su hibridez. Por un lado, en cuanto al momento de la recepción, la revista apunta a sus contemporáneos y a los lectores futuros; por otro, en relación con el tipo de destinatario, se dirige a los pares y al público de proximidad, es decir, a aquellos amigos, parientes y estudiantes próximos a los redactores.

En función del receptor, puede ser leída como obra literaria por su espacio de creación y formato, o como prensa en cuanto a las noticias de actualidad. En casos excepcionales, cuando la revista alcanza una amplia circulación, es leída por el gran público contemporáneo. Ampliaremos estos temas a continuación, aplicados a las categorías de análisis de la revista.

2 La revista cultural como objeto de estudio

La revista permite una comprensión más rica y profunda de la sociedad al brindar un espacio más extenso y reflexivo que el del periodismo cultural. Es un objeto de estudio que presenta diversos inconvenientes en cuanto a su definición, como lo demuestra la variedad de trabajos de investigación que expresan sus límites difusos y maleables. Resulta evidente que la conceptualización más elemental no alcanza: es una publicación periódica de contenido variable, reconocible visiblemente por su aspecto; esta definición estandarizada no la describe en su hibridez. Para poder caracterizarla de acuerdo con sus rasgos particulares, revisamos los problemas teóricos y elaboramos una síntesis como marco para desarrollar la tesis.

En cuanto a su contenido, incluye variedad de temas, que tienen que ver con la larga tradición de solidaridad entre artes, literatura y política, de tipos textuales y géneros literarios. Su ámbito de producción y recepción tampoco es fácil de describir: tanto su público como sus autores son gente de letras, artistas, intelectuales, científicos, que a su vez pertenecen a distintas nacionalidades, facciones ideológicas y poseen diversos

intereses. A pesar de esas diferencias, la revista ofrece el beneficio de amalgamarlos y contribuir, de esa forma, a la consolidación del campo cultural.

2.1 Los tipos de revistas culturales

La naturaleza híbrida e interdisciplinaria de la revista se manifiesta, también, en la dificultad de su clasificación. Tradicionalmente, se hablaba de revista literaria, pero el término amplio de cultural resulta más adecuado al carácter de la mayoría de las revistas de humanidades y ciencias sociales; lo que ubica a la revista literaria como un tipo de aquella, ya que son escasas las que se dedican pura y exclusivamente a la Literatura. Por ejemplo, a la definición de Lafleur, Provenzano y Alonso (1968): “la revista literaria es la exteriorización de un grupo, conjunto o cenáculo de intelectuales que buscan a través de ellas la difusión de su mensaje, libres de objetivos comerciales y al margen del presupuesto oficial” (9), Rivera le reprocha que es contradictoria, porque ese enunciado restringe el universo que, sin embargo, estudia. Precisamente, en esa explicación no entrarían las paradigmáticas revistas *La Biblioteca*, que dependía del presupuesto oficial, ni *Nosotros* que sí tenía un modesto objetivo comercial: solventar la publicación de la revista y de los libros que editaba.

Además, las características que Lafleur, Provenzano y Alonso dan de las revistas literarias son lo suficientemente amplias como para ser aplicadas también a las llamadas revistas culturales. Ellos detallan que surgen generalmente por la fuerza de la juventud, expresan una actitud no conformista y la voluntad de insertarse en los hechos, constituyen “la presencia viva de voces y de juicios y, en esa especial condición, son hijas de su tiempo y de la inmediatez” (7). De hecho, algo similar afirma Rivera sobre el periodismo cultural: debe reflejar las problemáticas globales de la época, satisfacer las demandas sociales concretas, interpretar al hombre para brindarle las respuestas que el público elegido reclama.

Si, como dice Pierre Bourdieu, las revistas existen “por las diferencias que las separan de las demás” (*Raisons*: 69–70), esa diversidad enriquece el campo cultural y

permite establecer distintos tipos de revistas culturales, según el emisor, el contenido y el punto de vista de la intervención que se quiere lograr en el público.

Ángel Rama las clasifica por su emisor y establece la siguiente tipología:

- *Revista de una personalidad*: generalmente el o los directores asumen el proyecto como propio, hasta el punto de identificarse con ella: su vida es la revista y ella es él. Rama pone el ejemplo de Carlos Quijano, en Uruguay, a quienes algunos llamaban Carlos *Marcha*; lo mismo podríamos decir en Argentina de Alfredo Bianchi y *Nosotros*, Victoria Ocampo y *Sur*. Este tipo de revistas se caracteriza por ser ecléctica, duradera y de gran continuidad.
- *Revista de un grupo militante*: es un proyecto de jóvenes que proponen estéticas e ideologías y suele ser efímera.

Washington Luis Pereyra (1993), frente a la diversidad de “géneros que hacen a la literatura en cuanto a ‘Ideologías’ ” (16), propone esta conceptualización:

- *Estrictamente literarias*: Modernistas, de vanguardia, ultraístas.
- *Estudiantiles*: de inquietudes universitarias y estéticas.
- *Ideológicas*: con una línea de pensamiento definida.
- *Festivas Literarias* (sic): páginas literarias y comentarios irónicos de la política del momento.
- *Divulgación cultural*: textos de escritores consagrados y noveles.
- *Religiosas*: de pensamiento filosófico y enriquecimiento poético.
- *Artístico-Literarias*: comentan acontecimientos artísticos y páginas literarias.
- *Divulgativas de Provincias*: inquietudes creadoras del lugar.
- *Comerciales*: medios publicitarios que incluyen escritores.

Pablo Rocca (2004) propone una clasificación desde el punto de vista de la intervención que se quiere lograr en el público:

- *Institucional o académica*: producción universitaria que no interviene activamente en la vida cultural.
- *Cultural*: revista de intervención cultural que contiene textos de ficción (creación) y de polémica. En sentido amplio, las culturales incluyen temas de diversas áreas del saber, de las artes y también de política.

Sintetizando las clasificaciones precedentes, las revistas culturales tienen como meta intervenir culturalmente, e incluyen, desde el punto de vista del contenido, textos de ficción y de polémica sobre temas de diversas áreas del saber, de artes y de política, para difundir escritores consagrados y noveles. Esa intervención cultural se produce con una fuerte dimensión mediática por tres aspectos: se origina en un medio social, intermedia entre el autor y el lector, y genera no solo un texto para ser leído sino actividades culturales.

Esta caracterización aplica a *Nosotros* a quien también podemos catalogar por su emisor como revista de una personalidad, la del director Alfredo Bianchi. A simple vista es el producto de un grupo de personas jóvenes con cierta entidad institucional y con intención creativa y renovadora, sin embargo, cuando Bianchi muere, cierran la publicación argumentando que sin él, no pueden continuar.

Por todo lo expuesto, proponemos conceptualizar la revista cultural como un espacio de creación, de expresión, de difusión, de contacto y de memoria, un texto colectivo de proyección mediática, inserto en un medio o contexto y que conforma una red intertextual e interpersonal de revistas. A este respecto, Daphné de Marneffe pone en evidencia que muchas veces los rasgos descriptivos que se dan del concepto de “contexto”, son los mismos que los que dan los teóricos sobre la “revista”, como “aparato cultural, espacio, dominio, vida, red, medio” (11. La traducción es nuestra). Por eso, advierte que “contexto” responde a distintas teorías según el uso que se le dé, lo que obliga a sincerar si se las sigue estrictamente o si solo se las usa de forma ecléctica, de modo general y con un fin pragmático. De esta forma, consideramos al contexto como ella propone, en su acepción más común de “campo, espacio, medio” por lo que es más intelectual y cultural, que estrictamente literario.

Describimos a continuación a la revista cultural, apelando a las siguientes categorías de análisis: soporte y formato, estructura editorial y social, testigo de cultura, laboratorio de experimentación.

2.2 La revista, por su soporte y formato

La manera más fácil de reconocer una revista es por su *formato y soporte material*, aprehensibles rápidamente por sus características físicas (visuales y táctiles). Con la masiva difusión electrónica de las revistas virtuales se reaviva el problema de la definición del objeto “revista”.

El formato se refiere a la forma y tamaño de un impreso; el soporte es el material sobre el que se imprime; la forma implica un tipo de tapas, de papel, con sumario, secciones y una tipografía e iconografía determinadas; el soporte es lo impreso como revista en el tradicional papel.

Estas cuestiones materiales dependen y demandan un tipo de financiamiento: suscripción, mecenazgo, publicidad, actividades anexas rentables, tales como exposiciones, obras de teatro. Las constantes decisiones que toma el comité de la revista sobre el tipo de papel, el formato y la infraestructura de difusión inclinan la revista cultural más hacia la obra literaria o hacia la prensa y, en consecuencia, definen el tipo de público al que apuntan.

La consideración de elementos visuales, de diseño y de ornamentación de página a la que se recurre, permite identificar la imagen pública que la revista propone para sí. En este sentido, el título es fundamental, porque es la clave ineludible de lectura, anticipa y fija posiciones; define, a su vez, el tipo de lector, los tiempos y condiciones de lectura y la esfera en que quiere actuar: ser independiente, responder a una institución o ejercer como una institución. Por otra parte, una revista encuadrada que se vende por suscripción tiene un lector más restricto y es considerada más obra literaria y artística que prensa.

La relación con el arte se observa, además, en el paratexto: tapas, tipografía, ilustraciones, título, subtítulo, índice, publicidad e informaciones prácticas (tomo y número, fecha, precio, dirección, puntos de venta). Cabe destacar que la revista diseñada en cuadernillos indica su volumen y número, ya que insta al lector a coleccionarla y a armarla en libro; este formato suele enviarse al domicilio de los suscriptores, se la intercambia con otras revistas o se vende en librerías.

2.3 La revista como estructura editorial y social

En el interior del campo intelectual, la revista ocupa un espacio singular, con códigos propios y una sensibilidad específica; además, se presenta como creadora de espacios simbólicos, donde los problemas de cultura general son vistos a través de un universo conceptual definido y preestablecido. A continuación, nos enfocaremos en dos estructuras que subyacen en las publicaciones culturales objeto de este estudio, la estructura editorial y la estructura social, y nos referiremos a las relaciones entre ambas.

La revista tiene una *estructura editorial*, organiza y dispone los contenidos en secciones e índices, que reflejan el *ethos* autorial (Amossy 2009) y el pacto de lectura específico (Zonana 2024). Según el perfil de la revista, se le concede un espacio particular a la creación, a la crítica o a las noticias de actualidad. Hasta la publicidad que aparece da la imagen que la redacción tiene sobre su factura y alcance y la que le quiere construir para el receptor.

Ruth Amossy estudia el *ethos* autorial para una mejor comprensión del hecho literario en sus aspectos discursivos e institucionales. Para ello, no toma en cuenta la persona real que firma la obra sino su figura imaginaria. Se trata de una imagen discursiva que se elabora tanto en el texto literario como en la concurrencia de los discursos que lo acompañan.

En su artículo distingue dos conceptos, la “figura imaginaria de autor” y el “*ethos* autorial” (párr. 2-3. La traducción es nuestra). La primera está relacionada con las representaciones imaginarias del escritor en cuanto tal que otros sujetos enunciadores ofrecen de su persona (en respuesta a las funciones que cumple en el campo intelectual), pero en la que el autor no tiene ninguna participación directa. Por el contrario, la segunda se refiere a la construcción imaginaria que el escritor da de sí mismo en el texto pues desea controlar la “imagen de autor”, y por eso hace escuchar otra voz intentando conferirle un lugar, a veces determinante, en el caleidoscopio de imágenes que se construyen alrededor de su nombre.

Amossy postula que la forma en que esas imágenes se combinan influye sobre la interacción del lector con el texto, por una parte, y, por otra, sobre las funciones del autor en el campo literario. Esos dos aspectos discursivos de la imagen ponen de relieve el estrecho vínculo que tienen los factores institucionales (la posición y el posicionamiento del escritor en el campo) con el imaginario social (los modelos estereotipados en una época dada). Parte de ese imaginario son los valores establecidos por la sociedad entendidos como contenido axiológico de las conductas humanas.

Por lo expuesto, la revista construye su *ethos* autorial por su estructura social y la difunde por la estructura editorial. Como texto colectivo al mismo tiempo implica cuatro roles, a los típicos: autor, lector– público, se le agregan editor y crítico. En vista de que la esencia de la estructura de sociabilidad de las revistas es la generación de intercambios y que suele ser una estructura solidaria con escasos fines lucrativos, la distribución de roles no tiene compartimentos estancos. Muchas veces la misma persona resulta ser autor, crítico y hasta editor, con un *ethos* autorial personal.

El autor es el creador del contenido original, que puede provenir de distintas disciplinas artísticas, inclusive de la ciencia. Para publicar en la revista, un autor debe adaptarse al código particular de la publicación y debe interpelar a su lector.

El crítico, por su parte, analiza y evalúa las obras con un criterio axiológico y canonizante. Puede hacerlo desde sus impresiones, pero lo óptimo es que sea con una mirada profesional. Esto ha sido un notable motivo de discusión en el campo cultural

como testimonian las páginas de *Nosotros* y su lucha por la conformación y legitimación de esta disciplina en la Argentina del Centenario, en pos de la autonomía literaria y la profesionalización de los escritores.

La crítica, es un tipo discursivo que se encuentra en la intersección de distintos campos y que permite a los jóvenes ejercitarse y hacerse un lugar. En relación con las revistas juveniles, por ejemplo, De Marneffe (2007) plantea que la parte crítica es abundante porque, para los inexpertos redactores, es más honorable ser comentarista que autor. La usan como estrategia para hacerse conocidos “por lo bien que leen a los demás” (215. La traducción es nuestra) y porque les permite experimentar tendencias y estilos que pueden definir su práctica y su especialidad. Adicionalmente, por el reconocimiento que los críticos aportan, reciben el beneficio de ser considerados co-creadores, de hacerse visibles y de entrar, así, a la vida literaria.

El rol de editor recae en el comité de redacción, pues es el que decide qué, cuándo y dónde (en qué sección) se publica. Incluso, ese comité se reserva muchas veces el rol de autor, cuando las notas o bien no están firmadas, o sí lo están, tanto con un seudónimo imposible de descubrir, como con el nombre de la revista, porque más allá de la leyenda de que los contenidos son responsabilidad del escritor, si ese autor no es rastreable, la responsabilidad recae en los editores. De ellos es la responsabilidad de la producción que debe conservar la coherencia, la cohesión, la imagen de la publicación y su diseño.

En cuanto a los lectores, una gran distinción tiene que ver con el momento de la recepción. Esta observación es intrínseca a la hibridez de la revista, porque los receptores contemporáneos acceden a la publicación con el formato de revista, mientras que las generaciones posteriores la reciben conservada como libro.

En el primer caso, en función del momento de la recepción, se desprende otra distinción: público y lector. Tomamos esta aclaración de De Marneffe (2007), quien relaciona el público con la fuerte dimensión mediática de la revista. El público que acoge la revista de forma simultánea es la clave de su circulación porque, gracias a sus respuestas activas y participativas, contribuye al intercambio y al desarrollo del

proyecto cultural de la revista. El lector, por su parte, es aquel que recibe el texto escrito sin el aspecto mediático, probablemente distanciado por el espacio y el tiempo.

Según De Marneffe (2007), los receptores de la revista cultural pueden dividirse en tres grupos: el de pares, el público de proximidad y el gran público:

1. El de *pares* agrupa a los individuos o colectivos (otras revistas o grupos intelectuales) nacionales o internacionales, y promete la riqueza del intercambio, el reconocimiento cultural y la realización de objetivos comunes, es decir, el crédito simbólico. Este es el público que menor beneficio económico otorga a la revista, ya que es reducido.
2. El *público de proximidad* se refiere al tipo de lector local que juega el rol esencial de financiador y garante de las condiciones de existencia de la revista. Generalmente, se trata de parientes, amigos y alumnos universitarios de los animadores de la publicación, entre otros. Son los principales destinatarios de las publicidades y de las actividades de difusión tales como conferencias para “educar al pueblo”, objetivo acorde con la realidad de que varios de los redactores son docentes.
3. El *gran público* es cualquier ciudadano cultivado, abierto al mundo, participante del común “tesoro cultural” en el respeto de los valores “universales”.

En el segundo caso, aquellos destinatarios que reciben la revista diferida en el tiempo, incluso años después, lo hacen como formato de libro al margen del horizonte de expectativas que pudiera tener el lector. Los intermediarios, tales como bibliotecarios, encuadernadores, impresores, editoriales, conservan la revista como si fuera un volumen; se advierte con facilidad la preferencia del contenido de la obra literaria por sobre la presentación original de la revista cultural por la eliminación de la publicidad y las tapas de cada número. Esto sucede en, al menos, dos casos concretos: las encuadernaciones que comúnmente “sufren” las revistas y, menos común, la reimpresión. Un ejemplo de esto es la iniciativa del editor liechtensteiniano Kraus en 1968, la “Kraus Reprint” de *Nosotros*.

En referencia a la estructura social de la revista, desde la edición, esta se propone modelar su propio tiempo, interviniendo en la sociedad. La publicación también se define por las “estructuras de sociabilidad” (Girbal-Blacha 2006) que la crean y que ella extiende. Tal como expresa Olivier Corpet desde su rol de director de *Revue des revues*, se “busca abrir un espacio de sociabilidad literaria e intelectual desde donde se organicen intercambios y confrontaciones” (cit. por Girbal-Blacha, 2006).

Es un lugar de encuentro en la intersección de trayectorias sociales e intelectuales y, además, es portavoz de los ideales, las ilusiones de una generación y las tomas de posición en el campo. A este respecto, Beigel explica: “La noción de **trayectoria**, que Bourdieu propone para superar los enfoques ‘biográficos’ es [...] más flexible, por cuanto propone el seguimiento y la descripción de una serie de posiciones ocupadas sucesivamente por un agente en distintos estados del campo cultural” (111). Por ejemplo, la revista puede expresar su rechazo a la banalización de la cultura y considerarse a sí misma una asociación “aristocrática”, una élite que se precia de estar compuesta por los más aptos para la creación y realización de su proyecto cultural.

Ese espíritu de sociabilidad alienta la escritura reflexiva de los autores para expresar una pasión individual o colectiva y debatir en ese lugar privilegiado que reúne dos espacios: el escrito (la publicación) y el humano (la agrupación y sus actividades). Estos espacios suelen fusionarse al punto de que el grupo toma el nombre de la publicación; tal es el caso de la revista *Nosotros*, cuyo grupo pasa a ser conocido como la “generación de *Nosotros*”.

Como señalamos al inicio de esta sección, hay una relación estrecha entre la estructura social y la editorial. Lo que en un principio surge como estructura editorial de una revista, puede prolongarse hasta la creación de un sello propio, una casa editorial que también publique libros, entre otras iniciativas. Para subsistir, la editorial muchas veces funciona en la forma asociativa de “cooperativa”, cuyo rasgo destacable es su actitud socializante y su solidaridad en los niveles económico y humano. De Marneffe define a las Sociedades Cooperativas de las revistas culturales por la “puesta en común de fondos de partida y [...] del ‘trabajo’, lo que asegura, por una parte, la

solidez financiera de la empresa y, por otra, la solidaridad entre sus miembros efectivos” (233-234. La traducción es nuestra).

La revista, como proyecto cultural, promueve el solidario intercambio intelectual entre los hombres, tanto dentro como fuera de ella, en su relación con otros redactores y revistas. Hace más de un siglo lo había dicho Ernesto Quesada (1882), en referencia a las revistas argentinas y su misión de crear vida intelectual:

He ahí, pues, la misión patriótica de las “revistas” argentinas: estrechar los vínculos de solidaridad nacional, creando una verdadera vida intelectual en toda la República; hacer cesar el aislamiento pernicioso con que, respecto a los otros países de América vivimos. La tarea es demasiado ardua y demasiado difícil, para que la competencia entre las “revistas” sea posible: las pocas que hay deberían aunar sus esfuerzos para lograr ese resultado, [...]: la rivalidad es imposible (141).

Estas estructuras editoriales y sociales se ayudan entre ellas a existir por medio de la constante transtextualidad, rompiendo el aislamiento y estrechando vínculos. Coexisten, por una parte, “por las diferencias que las separan de las demás” (Bourdieu, *Raisons*: 69–70. La traducción es nuestra), pues si fueran iguales no tendrían cabida; y por otra, por el compromiso voluntario de los “hombres de revistas”.

Los “hombres de revistas” tienen un papel de indiscutible valor. Ernesto Quesada les confía la misión de fomentar la lectura a las revistas y considera que los hombres de letras son quienes están en condiciones de realizar una labor crítica capaz de introducir a los lectores en el conocimiento de los libros y de ejercer al mismo tiempo una actividad rectora y orientadora. Además, para este autor no hay literatura nacional sin hombres de letras, aunque sus nombres sean muchas veces desconocidos en la historia literaria de un país.

El núcleo de la estructura editorial y social de los llamados “hombres de revistas” son los “directores de revistas”. Por lo general, estos ocupan un lugar social importante, como portavoces del grupo y actores culturales. Cabe destacar que preferimos utilizar el término actor porque consideramos que los individuos son verdaderos sujetos de la acción, premisa del análisis de redes que explicaremos luego (Lacroix, 2003).

Los “directores de revistas” encarnan el proyecto y lo catalizan. Además, cumplen múltiples roles, como afirma Beigel:

exponentes de alto calibre en el campo intelectual de cada país, actuaron como catalizadores de nuevos proyectos político-culturales, [...] fueron orientadores, [...] colaboradores, pero esencialmente [...] agentes de difusión por excelencia: [...] editorialistas, dirigentes políticos, ensayistas, conferencistas, ideólogos, librereros, distribuidores [...] (2003, 109.)

Desde esta perspectiva, la investigadora considera a las revistas culturales como *proyecto* puesto que son una construcción –por lo general incompleta– que surge de la dinámica entre la praxis y el conjunto de sujetos que actúan en la esfera cultural. Esa construcción tiene un hilo conductor relevante en el nivel discursivo en los textos programáticos, tales como editoriales, manifiestos o secciones que expresan las actividades y posiciones (polémicas) de todo el grupo, y en el nivel humano, a través de la trayectoria del director del emprendimiento.

2.4 La revista, testigo de cultura

La revista se crea con una mirada bifocal: atiende el tiempo y a las personas, se consolida gracias a la constante comunicación entre los hombres que sostienen la publicación y los que la reciben, lectores del texto y partícipes del resto de las actividades culturales que ella organiza. Por eso, la producción editorial se torna testigo, lugar de memoria y testimonio de lo que, en un momento dado, es entendido como “cultura”. Usamos comillas porque la definición de “cultura” es polémica y es nuestro deseo evitar aproximaciones simplistas o sesgadas. En este sentido, coincidimos con Raúl Fournet Betancourt cuando expresa que hay que tener una concepción más amplia:

Poco a poco comprendemos que no existe la cultura sino las culturas, que no podemos seguir considerando que hay culturas superiores e inferiores, pues esta diferenciación es producto de lógicas de conquista y dominación que deben ser superadas. De acuerdo con

esta lógica de dominación se conformó un modelo de hegemonía cultural y humana que dio lugar a la discriminación [...] (2004: 7).

La revista cultural es testigo porque expone lo que para ella merece pertenecer a la “cultura”, lo da a conocer y lo acerca a lectores potenciales. El concepto de cultura al que adhiere una publicación limita o expande su campo de interés y, consecuentemente, las posibilidades de elección temática de sus colaboradores. Beatriz Sarlo (1992) plantea que este tipo de publicación señala cómo son leídos los textos pertenecientes a la “cultura”, el recorte que hacen del campo cultural, y esto nos remite a la situación hermenéutica de la recepción.

Beigel dice al respecto: “[las revistas] contienen en sus textos los principales conflictos que guiaron el proceso de modernización cultural [...] y los modos de legitimación de nuevas prácticas políticas y culturales” (107, 110).

El éxito de un medio gráfico tiene que ver, entre otros factores, con la interpretación de las necesidades del público al que se dirige y de los condicionamientos sociales, políticos, culturales y económicos en los que se inserta. A su vez, del universo de lectores elegidos depende el contenido de la revista y sus características. Por este motivo, la persistencia en el tiempo de un producto editorial de orientación cultural le otorga a este un carácter testimonial muy representativo y de alta significación. La revista cultural es un instrumento privilegiado para conocer y comprender una sociedad. Guillermo Sheridan define a esta publicación como “la bitácora del viaje literario de una cultura. [...] Su primera razón de existir es, al mismo tiempo, impedir el deterioro de la literatura y colaborar a que la historia cumpla su tarea generativa de sentidos” (“Las revistas” 20).

La revista cultural está llena de potencialidad y de negociación, pues es un espacio de actualidad, con un pie en el pasado y abierta al futuro, en constante diálogo con un público (a veces) diverso en el espacio y en el tiempo. Puesto que esta clase de publicación se despliega cronológicamente, debe ser estudiada a lo largo de su duración. Este tipo de análisis permite detectar tanto lo que se dice como lo que se calla, los silencios que reflejan los conflictos entre la publicación y los sujetos sociales que la editan. En efecto, la revista cultural está arraigada en la problemática del

presente de sus hombres y sus textos, pero con la vista puesta dialógicamente en el futuro, lo que obliga a leerla como texto colectivo no solo diacrónico, con sus épocas, números y tomos, sino también sincrónico. En el primer caso, la revista tiene un tiempo interno; en el segundo, es un tiempo externo, en función de cada uno de los componentes de su entorno, hombres, textos y tiempo.

2.5 La revista, laboratorio de experimentación

Además de mostrar obras y tendencias, la revista sondea la recepción; publicar en ella suele funcionar como antesala de un libro y promover el enriquecimiento cultural, por medio de las discusiones. Puesto que la revista facilita mostrar el texto, permite al investigador el análisis genético de tales obras, tanto por las publicaciones que ha tenido como por sus repercusiones.

En las publicaciones, se percibe la inteligencia de los colaboradores para descubrir las tendencias literarias vigentes y, especialmente, la capacidad para generarlas, porque es un “*laboratorio - lugar de experimentación*” (Sarlo, “Intelectuales” 14). La revista, como práctica de circulación y producción, permite advertir rápidamente con la lectura de su índice los aciertos o errores en las tendencias publicadas, lo que facilita responder a preguntas tales como ¿quiénes adivinaron el futuro desde su presente? o ¿cuántos de los autores publicados perduraron en el tiempo?

En tanto lugar por excelencia de la exploración, la producción de la revista es esencialmente creativa, en vez de reproductiva, fruto de artistas y/o intelectuales; como tal, es híbrida, multidisciplinaria, no-específica. Tomamos la definición de Rivera que distingue la producción creativa de la reproductiva porque esta es fruto de la industria cultural y contribuye a la difusión tanto de patrimonios “tradicionales”, como de los incorporados por los operadores de la producción creativa (17).

Por su interacción en redes interpersonales e intertextuales, la revista es un espacio para la democratización de la cultura y habilita la puesta a prueba de nuevas propuestas

estéticas y posiciones ideológicas, a través del debate, la corrección de los textos allí publicados e, incluso, por las traducciones. En esto reside la misión de las revistas según Rama (1981): a través de las tendencias y la experimentación, la revista debe mostrar el proceso de la literatura para la detección, organización y construcción de una literatura nacional.

En síntesis, las revistas culturales son textos híbridos por diversas razones: su soporte, sus contenidos interdisciplinarios y su mirada bifocal sobre el presente (los hechos, el tiempo y las personas) atendiendo, a su vez, a un proyecto y a lectores futuros. Son una estructura editorial y social que aspira a intervenir en la cultura por medio de la reflexión y el debate sobre las necesidades de su entorno, con una actitud analítica y erudita, no conformista, orientadora y rectora de lo que, para los responsables de la revista, tiene valor. Son, asimismo, testimonio de su época y de lo que ellas entienden por cultura; por eso, también, son un laboratorio de experimentación de tendencias, posturas e intereses. Las revistas son, en suma, una pieza clave de la circulación y el intercambio solidario que enriquece la cultura.

3 La revista cultural como instancia de emergencia y consagración

La revista conjuga dos realidades: la humana y la textual. Ambas, aunadas, producen el rasgo específico de este tipo de publicación: ser un “texto colectivo”, producto de múltiples voces. A este rasgo se le suman otros dos: se inserta en el campo cultural, en su sentido más amplio, y es interdisciplinario.

Los colaboradores de las revistas provienen de distintas disciplinas y enfoques, e interactúan según las reglas del campo cultural, entendido como el marco que organiza y permite entender las publicaciones. Beigel explica: “[U]n campo cultural que funciona como marco, que se organiza sobre la base de un conjunto de reglas e

instancias de legitimación sin las cuales es imposible explicar la aparición de una obra o un autor” (111).

Si entendemos que la naturaleza de las relaciones varía según los momentos y las situaciones, solo una definición funcional y abierta permite dar cuenta de las normas y modelos que caracterizan a este fenómeno editorial. Por ello, para no perder de vista la perspectiva histórica, se presenta a continuación, de manera relativa y práctica, los términos de las teorías de Bourdieu y Jacques Dubois. Estos autores nos permiten caracterizar la revista como una instancia de emergencia y consagración, tanto en el seno del campo literario como en la institución de la literatura.

Dentro del vasto campo cultural, las revistas poseen un carácter mediador y transaccional que tiene lugar entre, al menos, tres campos de extensión variable: el socio-político (especificidades sociales y culturales del país), el artístico y el literario. De Marneffe toma esta noción de Pascal Durand (1986) y la explica de la siguiente manera: “Las revistas literarias, por su plasticidad y por el hecho de que despliegan su acción combinando diferentes medios textuales y mediáticos, aparecen como un lugar privilegiado de transacción.” (292. La traducción es nuestra). La interrelación entre esos campos tiene lugar tanto en la realidad textual, como en el entorno de la revista. En este sentido, su versión textual de creación es tan importante como su labor crítico-educadora, en el trabajo paralelo y simultáneo de crear una editorial, a veces a través de una sociedad cooperativa, y de organizar reuniones y eventos, como conferencias, exposiciones, concursos.

Además de analizar cómo actúan las revistas culturales en el campo cultural, resulta fecundo caracterizarlas con los aportes de la Institución de la Literatura. Dubois desarrolla la teoría sobre la “*institución de la literatura*”, dentro de la Sociología de la Literatura y contemporánea a la teoría de campo de Bourdieu. De Marneffe sintetiza la conceptualización de Dubois como: “[...] modo de organización autónomo, que dispone de una base material; por el hecho de que asegura la ‘socialización de los individuos mediante la imposición de sistemas de normas y valores’; como un ‘aparato ideológico’ (concepto tomado de Althusser)” (31. La traducción es nuestra). En el

horizonte de esta teoría, Dubois (2005) entiende a la literatura como un arte autosuficiente y autónomo.

Así entendida, pone de relieve que la Institución de la Literatura es una organización dinámica, con un proceso de institucionalización siempre en curso, maleable, y que, sin embargo, se niega a sí misma como tal por su relativa anarquía. Esta institución tiene dos fines específicos: primero, determinar los modos de existencia de la disciplina literaria, los rasgos distintivos de su discurso, las normas para acceder, los límites de escriturabilidad y las modalidades de inteligibilidad en sus diversas dimensiones de producción, evaluación, difusión, enseñanza y conservación del texto; segundo, legitimar autores, textos, géneros, estilos, etc. como manifestaciones válidas y auténticas de la Literatura.

De acuerdo con Dubois, las instancias tradicionales de la Literatura son la “crítica” que aporta el reconocimiento, la “academia” que compromete la consagración y la “escuela” que “integra definitivamente a la institución y garantiza la conservación” (129–130). Este punto de vista resulta productivo en cuanto al objeto “revista”, por el concepto y la metodología propuesta “para profundizar la articulación del sistema literario al sistema social” (47). Nos interesa, especialmente, lo relativo al proceso de elaboración, definición y legitimación de una obra.

La revista cultural, por su carácter híbrido, funcionaría como una instancia de intersección entre las tres instancias tradicionales de la Institución de la Literatura: escuela, crítica y academia. Esto se debe a tres razones: una de ellas son sus objetivos de enseñar y conservar los textos, otorgar el reconocimiento y consagrar autores que aportan a la cultura. La otra, sus integrantes, docentes en su mayoría, y, por último, las actividades que organizan, tales como concursos, premios, reuniones y conferencias.

La revista “institucionaliza” un autor, un artista o una temática, proponiendo bio-bibliografías, testimonios de contemporáneos, ilustraciones, etc. Incluso, la misma revista se puede convertir en una institución, como explica Renato Poggioli: “[a] veces, condiciones particularmente favorables permiten [...] ejercer una influencia más vasta y duradera sobre un público más variado y difuso y, entonces, llegan a ser instituciones

editoriales de índole normal y permanente, con colecciones colaterales e iniciativas complementarias” (37).

Por las razones expuestas, De Marneffe propone que la revista sea considerada en sí misma una institución literaria: “la ‘forma revista’ también puede ser considerada como un género en sí mismo: ‘la revista ha instaurado un código: el sumario, y utiliza: el intercambio intelectual’, lo que la ubica entre las ‘instituciones literarias’ ” (35. La traducción es nuestra). Beigel coincide al decir: “Algunas revistas culturales cumplen una función aglutinante dentro del campo intelectual, [...] muchas de éstas se institucionalizan y perduran durante décadas” (106).

4 Las redes interpersonales e intertextuales configuradoras de la revista cultural

Una red es una forma de organización desprovista de materialidad física y de anclaje territorial, sin fronteras naturales, claras y delineadas, pues sus elementos se organizan repartiéndose en diferentes puntos, y tejiendo lazos entre ellos al estilo de la tela de araña. El concepto de red permite analizar de manera flexible el conjunto de relaciones basadas en el intercambio dinámico para la consolidación y la progresión de las actividades de los miembros de la revista. La consideramos un lugar multifuncional, que surge gracias a las redes de contacto interpersonal de sus redactores en el espacio físico y textual construidas a lo largo del tiempo.

La red interpersonal es el vínculo, a veces discreto o implícito, mantenido entre los individuos con su nombre propio o en nombre de la revista. Este vínculo puede generarse a través de la correspondencia, en el intercambio de colaboradores o en la participación en proyectos comunes. Se caracteriza por hacer de la revista un lugar físico de sociabilidad, que trasciende la localización de la editorial y proyecta sus relaciones sociales en cafés, restaurantes, librerías, y otras actividades mediáticas.

Los integrantes de las redes interpersonales se asocian por lo que tienen en común sociológicamente (De Marneffe 39). Para comprender cómo las redes influyen en la trayectoria de sus actores, hay que identificar el tipo de medio en que se producen, es decir, cuál es la disposición del capital social y relacional de sus principales actores.

En cuanto a la red intertextual, la revista es expresión y posicionamiento, en tanto una obra colectiva aprehensible solo en toda su duración. Es, además, una realidad editorial que desborda los límites del contenido, los géneros, las disciplinas y el tiempo, pues con cada número evoluciona y (re)configura sus redes. Las revistas se relacionan entre sí, y con las otras instancias o grupos, de forma dinámica y transversal, conformando en muchos casos una “red de revistas”; de ahí que la sección “revista de revistas” sea el lugar de afirmación de la solidaridad a través de la evocación, crítica, polémica, “ajuste de cuentas”. Mencionar las revistas, muchas veces es hacerlas existir y sirve para que, situando a las demás, se posicionen a sí mismas.

La conformación de las redes interpersonales e intertextuales expuestas anteriormente se relaciona con el tiempo y con el espacio. A continuación, desarrollaremos ambas vinculaciones.

En relación con el tiempo, es preciso analizar las conexiones sincrónicas y diacrónicas que mantienen los miembros individualmente y la revista, en tanto texto colectivo, con las demás publicaciones. En sincronía, se lee lo que la publicación comunica en cada número sobre sus contemporáneas, aunque más no sea como “revista recibida”. En diacronía, se refiere a la relación de la revista con las otras que han manifestado su voz en el pasado o hablarán de ella en el futuro, en relación con las cuales se puede establecer una filiación, a favor o en contra.

Para dimensionar la extensión de la red a lo largo y a lo ancho, se la debe consultar en su relación particular con el tiempo, tanto como fuente interna, es decir, lo que la revista dice de sí, como externa, a través de los archivos, la correspondencia, entre otros. Por este motivo, se deben marcar los números en su doble temporalidad, la del calendario y la de la numeración de la revista, y es preciso resaltar, también, los momentos significativos, los números especiales, de homenaje, aniversario, y demás.

En este marco, Lacroix propone otras denominaciones, según la perspectiva de estudio que tenga el investigador de redes. Distingue las redes “contemporáneas”, que suelen ser las más estudiadas por la Sociología, y las “históricas”, que son menos analizadas, debido a que el investigador está distanciado de su objeto de estudio por el transcurso del tiempo y solo accede a la red a través del texto, lo que puede producir desconfianza, porque de la interacción contemporánea solo quedan rastros o hasta puede haber desaparecido.

Por ejemplo, en el estudio de las revistas culturales y de los epistolarios, el investigador accede a la red gracias a lo escrito. Allí se puede encontrar con los signos de la relación concreta entre individuos, pero, al mismo tiempo, puede ser una “puesta en escena”, una (re)presentación de esa conexión. Esto evidencia que no hay una fuente objetiva, sino que hay puntos de vista subjetivos producidos por un individuo con objetivos particulares en un contexto particular.

Este desglose es similar a lo que John King (1989) plantea como método para analizar una revista literaria: establecer la organización interna del grupo particular y sus relaciones proyectadas y/o reales con otros grupos en la misma esfera cultural y con la sociedad en general, atendiendo a los acontecimientos históricos que forjaron su curso.

Dicho de un modo complementario, la revista se hace a través del tiempo según los aspectos externo e interno a su espacio. Lo externo remite a otros campos como el socio-político, artístico, orientación estética, tendencia política. Lo interno, por su parte, apela a lo humano y lo discursivo. Lo primero se refiere a que el grupo que hace la revista se designa igual que ella. Lo segundo plasma las transformaciones en el título, que puede ampliarse o acotarse. La periodicidad de aparición, que puede variar entre mensual, bimestral; lo textual, que son los textos propiamente dichos que se suceden en el tiempo como una colección. La forma, que puede modificarse en la cantidad de páginas o la calidad de impresión, y el contenido que puede renovar las secciones y su disposición.

Por todo lo expuesto anteriormente, el análisis de las redes resulta esclarecedor: ofrece un cuadro metodológico para estudiar la dimensión de las relaciones sociales concretas. Así, se pueden cartografiar los intercambios de ideas, textos y personas, además de reconstruir y seguir la evolución de la estructura de la red.

Todas las relaciones se tejen gracias a los individuos, que muchas veces se entablan en representación de su grupo, por ejemplo, en la correspondencia entre el secretario de redacción o el director de la revista con el secretario de otra revista. La red de la revista debe ser estudiada en la combinación artifice de su especificidad, en las tres realidades: la humana o red interpersonal, y la textual o red intertextual y el decurso temporal de ambas. Este método integrador conjuga la esfera literaria con la voluntad de interacción entre los sujetos y sus representaciones, lo público y lo privado, lo económico, lo literario, lo familiar, lo laboral. Daniel Mato (2004) define las representaciones sociales como las palabras e imágenes claves que ilustran la percepción e interpretación:

formulaciones sintéticas de sentido, descriptibles y diferenciables, producidas por actores sociales como formas de percepción e interpretación de aspectos clave de su experiencia social. [...] Podemos pensar en las representaciones sociales como las palabras o imágenes 'clave' dentro de los discursos de los actores sociales [...]. Incluso hacen posible el establecimiento de ciertas relaciones transnacionales y a su vez resultan modificadas por su propio desarrollo (69).

El estudio de los intercambios y de la movilización de la red debe tener en cuenta las propiedades objetivas que fundan su solidaridad y afinidades en lazos concretos, como lo generacional, lo ideológico y la posición en el campo, amalgamados en el proyecto de la revista. Esto permite, a su turno, examinar las identidades sociales dadas por las interrelaciones entre individuos y sus círculos de pertenencia. Es decir, se puede ver a un mismo individuo integrando diversos círculos sociales y culturales, con distinta pertenencia identitaria, mientras que ocupa una sola posición en el campo cultural. Además de hacer visibles los objetivos de los actores, tales como lograr el acceso al campo literario, al medio editorial, y sus estrategias de inserción, afirmación o defensa de una concepción.

El análisis de las redes permite, con cierta flexibilidad y adaptación, examinar desde diversos ángulos el mismo conjunto de actores de una revista. En otras palabras, según desde dónde se mire al grupo de la revista, varían los criterios para caracterizarlo por sus contenidos, extensión, estructura y tipos de actores.

En cuanto al contenido de la red, si bien es difícil trazar límites porque la interdisciplinariedad es casi ineludible, Lacroix (493) propone diferenciar las distintas redes en: literarias, intelectuales o culturales. En esta tipología, sucede lo mismo que con la de revistas: los límites son difusos, especialmente con respecto a la red intelectual, cuya definición resulta poco operativa; por este motivo, definimos las otras dos que sí tienen correlato con la clasificación de revistas culturales.

La red literaria, para este autor, tiene características propias por su identidad, actores y organización: hace de la literatura el fundamento de su identidad; sus actores son aquellos que participan en la producción, circulación y evaluación de los textos literarios; y se organizan en torno a la puesta en común de un recurso principal, producido y evaluado dentro y fuera de la red, en función de criterios literarios.

Más amplia es la red cultural, pues en ella lo fundamental es la heterogeneidad. Allí, la dimensión literaria es una entre otras igualmente importantes, como la artística y la social. Los escritores de la red cultural son literatos, artistas, arquitectos, políticos, entre otros; por ende, es la que mejor revela la interdisciplinariedad, la circulación de las ideas, los textos, los individuos, y la coexistencia y tensiones entre el capital simbólico y social.

En cuanto a la estructura macrosocial y microsocial de las interacciones elásticas y adaptables que se dan entre disciplinas heterogéneas y múltiples, el análisis de la red permite su caracterización, y la de sus integrantes, por los lazos posibles y existentes, observables por parámetros tales como el tamaño, la densidad, la intensidad, y la jerarquía en las relaciones que poseen sus miembros.

Otro aspecto que puede mensurarse con respecto a esto, es la multiposicionalidad, tanto de la red como de sus integrantes, quienes pueden estar ligados entre sí por su transversalidad en distintas redes, por su intermediación, y por su centralidad. A

continuación, nos enfocaremos en este último elemento mencionado, dado que reviste importancia para comprender los grados de participación de los distintos actores de las revistas culturales.

Los actores centrales, llamados “nudos”, son aquellos que están vinculados a la mayor cantidad de individuos y que, por lo tanto, son los que tienen la posición central en los intercambios dentro de la red; por este motivo, tienen autoridad e influencia sobre los demás que se encuentran en relación con él, en una posición periférica. Cabe aclarar que su poder se aplica en dirección horizontal, no verticalista y que tomamos estos conceptos en función de la gráfica de redes, no desde la dicotomía de “dominadores-dominados”. Hacemos esta aclaración porque Pascal Casanova en *La República de las Letras* define las relaciones, con dificultad, como compartimentos estancos de “dominadores-dominados” desde una mirada galocéntrica. Básicamente presenta el mundo a partir de las características de centralidad y poder de Francia.

La centralidad de un actor se puede medir, según François Denord (cit. Por Sapiro “Réseaux...”, 55), por el grado, la proximidad, la intermediación y el poder relacional. El grado se refiere al número y la fuerza de los lazos que un actor tiene con los otros; la proximidad consiste en la capacidad de interactuar rápidamente con la población; la intermediación es la posición de un actor para establecer relaciones entre los otros individuos y, finalmente, el poder relacional manifiesta el reenvío de las relaciones de un actor a los miembros centrales.

Por su parte, Michel Lacroix (2003) propone clasificar la centralidad en una red cultural como: “circulacional”, de segundo grado, exterior y heterogénea. La primera se debe al volumen de la red, mientras que las otras tres dependen de la situación del actor central. En la red de segundo grado, el intelectual es el nudo de la red central; en cambio, en la exterior, el actor central está fuera del grupo. La red heterogénea, por su parte, contiene un actor central muy activo en las redes literarias, sin ser escritor, ni editor, ni crítico.

No obstante, como dicen Sapiro, Lacroix, Chartier y otros teóricos, en conceptos que involucran personas no es recomendable regirse por categorías estrictas e

inamovibles; por eso, hay que atender a categorías intermedias, mixtas. En este sentido, en el análisis de una red cultural, por ejemplo, cabría otra categoría: una identificación mezclada de diferenciación, reconoce Lacroix, cuando el actor central de una red intelectual con el cual los redactores de la publicación se identifican, no es miembro del círculo social de la revista en la que participa.

Retomando las diferentes aristas desde donde puede analizarse la centralidad de un actor en la red, es posible realizar una caracterización de las redes de la revista de acuerdo con: su participación y pertenencia en la red, que es el conjunto más abarcador; el círculo social, que es más limitado, y la clique, que constituye el subgrupo central.

Así, como la posición de los actores se aprecia en función de los demás actores, a las revistas hay que pensarlas de manera relacional. Las redes influyen en la trayectoria de sus actores y a la inversa. La adecuación alcanzada por Gisèle Sapiro (2006) entre la “teoría de campo” de Bourdieu y el “análisis de redes”, sumada a la teoría de la “institución de la literatura”, facilita situar a la revista dentro de lo que se denomina una “red de revistas”.

La red de revistas es, según Sapiro (2006), semi-institucionalizada, porque se constituye en torno a grupos más o menos efímeros y de límites vagos que pueden desaparecer de un día para otro o, al contrario, perennizarse e institucionalizarse (Sapiro, “Réseaux” 54) por su labor de enseñar, evaluar, consagrar y conservar, propios de la crítica, la academia y la escuela. La autora explica esto en función de que el grado de institucionalización se rige por las condiciones de duración en el tiempo y el carácter de las relaciones (colectivo/institucional o individual/interpersonal).

En síntesis, por su gran capacidad de conectar personas y, por ende, los territorios en los que ellas se ubican, las redes de las revistas se caracterizan por ser interpersonales, intertextuales y desplegadas en el tiempo. Además, tienen los siguientes rasgos: están regidas por la lógica de la solidaridad; son un espacio abierto, poroso, de contornos imprecisos, relativamente efímeras, que construyen espacios

intertextuales y de sociabilidad literaria que trascienden fronteras nacionales, ideológicas y de contenidos; son heterogéneas y multifuncionales.

5 La revista como exponente de procesos culturales complejos

La red de revistas existe por los intercambios solidarios y culturales de sus actores quienes, inevitablemente, construyen y transmiten sus influencias y valoraciones. Las apreciaciones que se hacen en una revista ponen el acento sobre los problemas del presente, para mantenerlo o modificarlo por su modo característico de intervención a corto plazo, salvo excepciones notables. Cuando la coyuntura que preocupa a la revista deja de ser tal, y pasa a pertenecer al curso habitual de las cosas, sus artículos quedan, por definición, en el pasado. Por eso, este tipo de publicación es un instrumento privilegiado para ver cómo se construye la literatura nacional desde la inmediatez de la prensa cultural, con las canonizaciones o silencios sobre las obras, autores y problemáticas del momento que viven.

La conformación del canon y la circulación de la literatura extranjera son dos de los procesos culturales complejos que expone la revista cultural; por un lado, en cuanto a la creación del catálogo literario de lo que consideran que tiene valor de ser enseñado y conservado y, por otro, lo extranjero que amerita ser traducido y asimilado.

5.1 La conformación del canon literario a través de la revista cultural

En la revista cultural se realiza una estimación de sucesos, obras y personas. En el caso de la literatura, esos juicios y polémicas tienen el objetivo de lograr la aprobación o desaprobación de un texto. Relacionamos ese proceso con la explicación de Paul Valéry sobre el valor literario y la metamorfosis que provoca en el campo cultural. La evaluación sobre un texto literario implica: “[...] apreciación, juicio de importancia, y

hay también discusión sobre el precio que se está dispuesto a pagar por este valor” (178 La traducción es nuestra.), para concederle la consagración de ser una obra con valor literario “absoluto”.

El valor y los criterios para evaluar se suelen discutir en la forma de ensayo literario, propio del pacto crítico, y pueden analizarse desde una poética de la persuasión, en la cual el objetivo es convencer y llamar a la acción. Por eso, la revista propone un listado de autores y textos que intenta canonizar, este es elaborado generalmente por el círculo de la redacción.

La discusión sobre los criterios posibles para canonizar tiene una larga tradición. Una de las voces más célebres es la de Harold Bloom, para quien la preferencia debe depender solo del valor estético. Según su punto de vista, únicamente eso asegura la independencia del Arte y de la Literatura, da el poder y la autoridad de guiarse y regirse por sí mismos ajenos a otros componentes de la realidad que pueden ser más prácticos. Consideramos que este punto de vista no es suficiente para entender las elecciones dentro de todas las revistas culturales, por lo que hay que recurrir necesariamente a la poética histórica del momento de publicación.

El canon sirve como testigo de su época y como memoria del arte. Frank Kermode reconoce que tiene la utilidad de permitir “manejar información histórica de otra manera imposible de dominar. Y efectúan esa operación afirmando que algunas obras son más valiosas que otras, más merecedoras de nuestra minuciosa atención” (*Historia* 152). Más adelante agrega, sobre la significación de una obra literaria en su propio contexto de producción y sobre su capacidad de proyectarse en obras posteriores que, “aunque variable, siempre existe en literatura alguna clase de canon que permite efectuar valoraciones” (189).

Este catálogo incluye autores que han entrado en la tradición poética gracias a la pervivencia por sobre su presente histórico y sus textos se han convertido en clásicos por la traducción, en su sentido más amplio. Estar en el canon otorga al elegido un lugar jerárquico y específico en el campo cultural y le asegura, por ende, la permanencia en la memoria cultural, la difusión, la comercialización, la inclusión en

programas de estudio. En lo que se refiere al público, llama su atención hacia las obras incluidas en ese catálogo.

El canon literario es un instrumento multifuncional, pues es un lugar textual para la memoria del Arte y para la difusión de autores, textos y del sistema axiológico que se usa para evaluarlos. Asimismo, es lugar de expresión de la crítica y provee un marco para la creación, por la exhibición de obras que ameritarían influir en la posteridad. A los autores canónicos se los considera clásicos porque son profundos, capaces de interpretaciones y relecturas sin límites, traducibles y universales, al escapar a las rivalidades temporales y “nacionales” porque tratan problemas siempre vigentes.

Al respecto de las comillas, nos resulta operativa la explicación de De Marneffe sobre evitar rivalidades por lo “nacional”: “la descontextualización es también una manera de evitar la delicada cuestión de la inscripción de las letras en las fronteras políticas” (23. La traducción es nuestra). Entonces hay que ver si el criterio de la nacionalidad ¿se menciona como accidente? ¿O resulta un criterio de análisis más bien para el investigador? Esta observación surge por la recomendación de los comparativistas Pierre Brunel, Claude Pichois y André-Michel Rousseau, que consideran que todo epíteto de nacionalidad en literatura debería designar simplemente la lengua en la que han sido escritos los trabajos, aunque no sea la lengua materna del autor (27-29).

Para Casanova, aquellas características de los autores canónicos encarnarían la legitimidad literaria y resultan, en este caso, la unidad de medida literaria, esa vara con que se calcula el valor de una obra al responder preguntas del tipo: ¿este texto es más qué, menos qué, igual qué? En función del concepto de canon que se maneje, hay por lo menos dos enfoques para responder a esos interrogantes: uno más verticalista y jerárquico, porque atiende a *lo mejor*, y otro más horizontal y balanceado, pues ofrece puntos de referencia como marcadores.

La primera postura considera que se crea un canon de acuerdo con una idea aristocrática, jerárquica, como plantea Harold Bloom en el extremo de afirmar que en ese catálogo se organizan las mejores obras.

La otra postura se desprende de la caracterización del canon como “un ancla, una certeza [...] que confiere cierta seguridad a los lectores”, según Tomás Eloy Martínez. En este sentido, responder aquellas preguntas permite a los receptores “saber dónde están parados, cómo es la realidad a la que pertenecen y cuáles son los textos que no deben ignorar” (Martínez párr. 6). Consideramos que esta perspectiva resulta más operativa en el caso de las revistas culturales, tanto por ser instancia crítico – educadora, como por su mirada atenta a la actualidad y la novedad con respecto a la tradición literaria.

La conformación del canon literario tiene como función principal recordar y ordenar las lecturas que se consideran, por una parte, cimiento del pensamiento y, por otra, modeladoras de la historia cultural. En este sentido, tener este catálogo conlleva querer hacer conocer, integrar, difundir, consagrar y conservar una obra. Sumado a esos objetivos, esta guía entraña una intención y un efecto didáctico que hacen (re)circular un texto: uno enseña lo que aprendió, lo que está de moda y lo que se encuentra disponible.

La construcción del canon literario nacional está íntimamente relacionada con la formación de la conciencia cultural nacional; por eso, entraña una dimensión educativa del gran público, a través de los artículos, críticas y demás instancias mediáticas, para enseñarle lo que tiene valor como representación del campo cultural del país.

El canon, entonces, tiene un fuerte arraigo en la tradición, que es lo aprendido y, por lo tanto, la raíz de la elección está signada por las influencias entre los artistas, y estas, a su vez, provocan la creación de las propias obras. La influencia es definida, desde la literatura comparada, como ese “mecanismo sutil y misterioso mediante el cual una obra engendra otra” gracias al “estímulo” creador de la admiración que siente un autor por otro (Brunel, Pichois, Rousseau 53. La traducción es nuestra).

Así entendida, la influencia es un aporte real a la creación, que puede ir desde lo conscientemente buscado y aceptado, pasando por el préstamo de un ínfimo detalle, hasta una inconsciente emisión de lo leído. Por eso, la influencia también puede funcionar como catalizador, porque provoca o acelera una reacción, por ejemplo, la

intercanonicidad. Esta se produce por la interacción entre las relecturas e interpretaciones de las influencias: se lee a un autor consagrado para volverse un autor prestigioso, es decir, lo canónico se vuelve un instrumento para investirse a sí mismo. De esa manera, las menciones, reiteraciones, comentarios de obras canónicas se pueden leer como catalizadores y prefiguraciones de la canonicidad de la propia obra.

La conformación del canon es un proceso, y como tal, debe mostrar una voluntad de continuidad, es decir, que no se reduzca a un hecho o mención aislada que se produce una vez, quizás por azar. Para analizar cómo son esas menciones se puede recurrir a dos categorías: los *criterios canonizantes* y los *juicios canonizantes*. Los primeros responden al sistema axiológico y tienen carácter teórico y/o ideológico para realzar los rasgos formales, semánticos y artísticos; mientras que los *juicios* son enunciados críticos de intención canonizadora, que proponen agregar sentidos, interpretaciones particulares para estimar la obra en comparación con el sistema de referencia. Ambas categorías operan en el texto, paratextos y metatextos.

Si bien el canon se asienta en la tradición, este se modifica y se enriquece con las nuevas lecturas y de acuerdo con las nuevas circunstancias, se amplía, se actualiza, algunos autores entran, otros salen. El procedimiento más evidente es nombrarlos, ya sea positivamente, canonizar, o en forma negativa, descanonizar. De esta forma, con cada positivo nombramiento oral, en entrevistas, cursos, conferencias, o escrito, en antologías, estudios, ensayos, se supera una instancia más de canonización. Por su parte, como analiza Barcia (“El Canon” 52 y ss.), para negar la canonización o descanonizar se comparan incomparables, por ejemplo, aspectos que no son equiparables entre sí como la prosa y la metáfora; se elige lo peor, como el peor verso; se evalúan los temas en vez de los recursos; se le hace una crítica potencial de lo que pudo ser, o conjetural/condicional, “si no hubiera sido así...”.

La canonización implica otros procedimientos como selección, reconocimiento, valoración y acreditación por medio de principios y reglas, en distintas circunstancias y eventos culturales. Entonces, conviene indagar sobre quiénes canonizan, qué se canoniza, por qué y para qué. Pozuelo Yvancos (2006) sugiere que, para superar la dicotomía sobre el canon entre el predominio en la opción de la ideología o de la

estética, que asocia respectivamente con la escuela norteamericana y la europea, se debe revalorizar la Poética. Por eso, es importante descubrir cómo se canoniza, atendiendo al principio dialéctico que mantiene una obra con las demás, en su valor intertextual e intercanónico. Esa observación permite probar si la preferencia por una obra es arbitraria o responde a sentimientos de filial dependencia, amistad, cordialidad, gratitud, deslumbramiento, hedonismo o antojo, que Barcia denomina “antojológicas” (Barcia, “El Canon” 65).

El juego de exponer, criticar y excluir obras permite establecer un orden ideal respecto del cual alinearse. Los autores que participan en la redacción de la revista diseñan la enciclopedia ideal de los saberes “culturales”, al establecer un canon de lecturas. Además, por esa labor, desempeñan un papel sociocultural y pasan a “ser alguien” en la conformación de grupos posicionados frente a determinados fenómenos. De allí la importancia de las revistas culturales, porque se sitúan en un presente “intersticial” que las ubica como órgano privilegiado para hacer notar los modos de intercambio y apropiación para legitimar su proyecto colectivo cultural.

A través de las revistas podemos relevar el canon sincrónico, las obras contemporáneas a las que se les asigna valor literario, y el canon diacrónico, el de los textos consagrados por la tradición. La crítica y los lectores evalúan a lo largo del tiempo por medio de la intuición y percepción, de esa confluencia surge la certeza sobre la calidad y la pertenencia al canon (Sánchez-García 49).

5.2 Pactos y poéticas: la herencia de la persuasión a través de la lírica en la revista cultural

La existencia de pactos discursivos y la interpretación de las necesidades del público son aspectos que evidencian los vínculos intertextuales e interpersonales que sostienen redes y que hacen a la pervivencia de una revista. La noción de pacto

discursivo implica el acuerdo, implícito o explícito, entre el emisor y el receptor, y el predominio de una experiencia radical. Gustavo Zonana, a partir de la propuesta de Antonio Rodríguez (2003), caracteriza el pacto discursivo con las siguientes variables esenciales (2024⁵, 15-17): marco comunicativo, acto configurador, cláusulas de una convención asumida, potencial de efectos, rasgos intencionales típicos, pervivencia histórica y dominante discursiva.

Previo a la interacción comunicativa, el *marco comunicativo* responde a la pregunta sobre cómo hacer comunicable un contenido y cómo alcanzar determinados efectos y resultados. Luego, el *acto configurador* determina la puesta en relación de los signos para lograr la totalidad significante en torno a un tema. Desde el punto de vista del productor, permite orientar las selecciones, entre las infinitas combinaciones textuales posibles, en una globalidad inteligible. Desde la perspectiva del destinatario, supone la recuperación de las pautas instruccionales del texto que le permiten reconstruir su mundo y su horizonte de sentido.

Además, todo pacto contempla las *cláusulas de una convención asumida*, es decir, el acuerdo, tácito o expreso, entre el escritor y el público en función de las intenciones y objetivos. En relación con ellos, el autor prefigura el *potencial de efectos probables* en el modo de recepción del discurso, lo que supone las direcciones selectivas a partir de experiencias prototípicas en un cuadro de intenciones de expresión y de comprensión.

Otras variables son los *rasgos intencionales típicos* que conllevan una configuración textual formal específica del lirismo: subjetiva, sensible y semántico referencial. A este respecto, la *pervivencia histórica* destaca la identidad de rasgos comunes de estilo que perduran en el tiempo, permitiendo las realizaciones particulares de autores y épocas. Finalmente, el pacto permite examinar la *dominante discursiva* de la estructuración textual, esto es, acepta el predominio de rasgos característicos en

⁵ Las citas y comentarios sobre el modelo de pacto lírico corresponden a Zonana (2024), salvo indicación contraria. Nos guiamos por el número de página del documento de cátedra que luego fue impreso en libro.

cada texto concreto y habilita para encontrar el entrecruzamiento de más de un pacto en una misma obra.

Una vez definidas las variables esenciales de los pactos discursivos, abordamos la definición de discurso del campo literario propuesta por Rodríguez: “un campo histórico de discursos escritos, que han recibido un reconocimiento institucional [...] como obras artísticas” (91. La traducción es nuestra). Desde esta conceptualización, los textos escritos reconocidos institucionalmente por su realización artística se pueden clasificar según la experiencia radical que predomine en el discurso en tres pactos literarios: fabulante, lírico y crítico.

La vivencia de la acción se destaca en el pacto fabulante y se suele asociar a la narración y el drama; la experimentación radical del *pathos* sobresale en el pacto lírico y generalmente se corresponde con la poesía. La de evaluar según lo axiológico predomina en el pacto crítico, que se expresa textualmente como ensayo o tratado teórico-crítico (Zonana.18). Tener en cuenta el rol predominante de la experiencia resulta operativo, no solo en la tipología de pacto que “instituye” la literatura, sino también porque las vivencias de lectura son mediadas institucionalmente.

Sintetizamos la perspicaz conceptualización de pacto crítico y lírico que propone Zonana (2008 y 2024), a partir de la propuesta de Rodríguez (2003). Este modelo flexible y abarcador potencia la comprensión de los fenómenos literarios, pues permite abrir el análisis más allá de tipos textuales y géneros para observar la complejidad, la riqueza de las elecciones y las apreciaciones que se hacen en la conformación de un canon.

El *pacto crítico* resalta lo axiológico, es decir, principios y valores. El efecto global esperado en el destinatario es que evalúe y se apropie o rechace normas, categorías, valores, cuando lee el ensayo o tratado teórico-crítico. Al *pacto lírico* se lo asocia con la poesía. Destaca la experiencia afectiva y el efecto global esperado es que el destinatario tenga una vivencia empática. Este pacto se puede caracterizar a través de seis puntos esenciales de los constituyentes poemáticos (Zonana.33):

1. aprendizaje previo: para reconocer el valor y funcionamiento,

2. sentimiento - padecimiento por medio del lenguaje,
3. lectores u oyentes que puedan reexperimentar el *pathos*,
4. asociación entre la voz manifestante y el paciente experimentante, por parte del receptor,
5. disposición textual (forma) de la materia significativa,
6. atención a la forma por parte del lector.

Luego de haber conceptualizado el pacto discursivo con sus variables, los pactos literarios y, por último, los puntos esenciales de los constituyentes poemáticos integraremos estas nociones. Antes de la comunicación de un contenido, se lo planifica pensando en los efectos y resultados; esto es, el marco comunicativo. Por ejemplo, si se busca apelar a la experiencia radical de la afectividad para lograr movilizar la inteligencia y la voluntad desde el pacto lírico, se puede elegir usar una plataforma conocida, institucionalizada y prestigiosa como es el poema.

A través de él se puede enlazar más de un pacto, pues, además de esa experiencia predominante del *pathos*, podría sumarse la de la evaluación del sistema de valores y principios dominante en lo crítico. El entrecruzamiento se puede dar indistintamente, tanto en la forma textual del poema, como en un ensayo de crítica literaria que se refiera a él; entonces, a través de lo poético, el lector se predispondría afectiva e intelectualmente de una forma más positiva, agradable, para examinar el sistema axiológico cultural.

Pasar al *acto* significa que el productor orienta las elecciones para conseguir la totalidad significativa y los efectos probables del poema, mientras que el destinatario recupera las pautas instruccionales en función de los rasgos típicos de configuración textual que ha aprendido. La noción de género, por ejemplo, asegura la comunicación literaria especialmente cuando se trata de formas tradicionales y consagradas. Para expresar una subjetividad, el uso del verso, su combinación en estrofas, la rima y la voz de un yo-sujeto lírico prototípico, son configuraciones textuales específicas del pacto lírico que se asocian al modelo cognitivo del lirismo, situado históricamente en la tradición romántica.

En el pacto lírico, especialmente, el acuerdo implícito entre las partes reside en los objetivos, las obligaciones y las sanciones que tiene esa manifestación de la experiencia. Autor y lector han aprendido el valor y el funcionamiento de la lírica. Desde la concepción del romanticismo se entiende que el poema es expresión de la subjetividad no ficcional, por lo que importa el estado emocional y su manifestación con veracidad y autenticidad, en oposición a lo artificial y falso. El objetivo de la poesía es conmover el espíritu del lector, casi por obligación, para que pueda reexperimentar el estado afectivo de la voz manifestante; de lo contrario, el poeta será sancionado a través de la crítica o el silencio.

En síntesis, siguiendo el modelo del pacto lírico, lo determinante para definir qué es un poema reside en el estado afectivo predominante, la experiencia radical de un sujeto experimentante que lo manifiesta para que cada lector sea paciente; es decir, sienta con él el *pathos* de la poesía y lo reconstruya con cada lectura. Así entendida, la esencia de la lírica es conmover integralmente, actualizando su sentido en las relecturas. El lector de poemas crece intelectual y emocionalmente, se identifica con el texto, y por eso, lee entre otros poetas, a autores canónicos, a diferencia del mero consumidor de poesía, que lee lo que el mercado le ofrece (Sánchez-García 48-49).

Por lo expuesto, es relevante el entrecruzamiento tanto de la creación poética como de la crítica literaria. Entender el aporte de estos pactos literarios en función de la experiencia predominante nos permite relacionarlo con la poética. Zonana la define como una “teoría o reflexión acerca de la literatura o de fenómenos asociados a ella” y como un “conjunto de disposiciones o reglas prácticas adoptadas por determinada escuela literaria, reglas que permiten identificar su estilo” (Zonana, “Introducción” 16-17).

Por su parte, Hebe Molina (2021) ahonda con el concepto de la poética de la persuasión enmarcada en la poética histórica. La autora analiza y visibiliza, desde el campo literario, el proyecto programático de país que tenían los argentinos del siglo XIX para la construcción de la identidad nacional, que recibe la influencia de la literatura francesa, con el “propósito de argentinizar la literatura” (Molina 5). Por este

motivo, distinguimos sus componentes que utilizaremos tanto como expresión conjunta como independiente.

Para esa teoría general, Molina (2021) denomina a Vicente Fidel López “el iniciador de la teoría literaria argentina” (5). A partir de sus aportes, la investigadora caracteriza a la literatura por las siguientes reglas: transmisión de ideas, modo de conocimiento, idealización de la realidad, expresión de la sociedad y testimonio de su siglo, modelo artístico y moral, misión patriótica y profética, comunicación persuasiva.

Entre las formas de la persuasión, el poema es la máxima expresión de “todos los géneros” (Molina 100), porque con su musicalidad y belleza debe llevar al corazón del pueblo la verdad y la libertad. Molina expone que es un arte relacionado con la elocuencia, siguiendo a Hugh Blair (Molina 54). Si la elocuencia es el poder de la palabra para convencer al entendimiento con la idea, la persuasión le agrega el conmover al espíritu por las sensaciones y sentimientos para provocar una acción.

Puesto que la característica principal de la comunicación poética es la persuasión, la poética de la persuasión, entonces, tiene por objetivo apelar a la razón y las emociones a través de formas bellas y originales para convencer seduciendo. Por medio de la poesía, al mismo tiempo que se hace sentir, se vehiculiza un contenido de forma grata para incitar a la razón a actuar. La impresión que manifiesta y se percibe, el agrado y desagrado que genera, están estrechamente relacionados con la teoría del gusto del período histórico. Para comprenderlo cabalmente, son valiosos los insumos de la Poética Histórica:

que consiste en el estudio del carácter histórico de la estructura o forma literaria, teniendo en cuenta que todo texto es una situación social específica, en la que su condición signica requiere del intercambio de reglas intersubjetivas que conocen y dominan tanto el autor-emisor como el lector-receptor, sin las cuales no es posible la comunicación literaria [Głowiński]. El componente primario del sistema de reglas son las convenciones literarias, propias de un sistema literario sincrónico, pero que son provistas por la tradición, es decir, por aquellos elementos del pasado que están en uso en un tiempo dado. (Molina et al. 9)

La perspectiva histórica enriquece el análisis del pacto literario y de la poética porque permite ubicarse en el tiempo para una mejor comprensión. También facilita reconocer las continuidades inscriptas en la tradición, esto es, la pervivencia de rasgos

comunes de estilo, estructuras y formas que pautan las cláusulas, implícitas o expresas, de la comunicación literaria. Además, la mirada histórica permite detectar los emergentes, las innovaciones y rupturas con la tradición.

En la época del romanticismo, por ejemplo, el objetivo de la poesía era revelar ideas respetando la regla principal de la adecuación armónica entre la forma y el fondo. Según la denominación de ese momento, la forma es la disposición textual, el molde en el que se vuelcan las ideas, que son tejidas con el estilo particular del poeta. Esa forma es por definición el verso con ritmo y rimas, separado en estrofas, con polimetría en función del contenido, y con la musicalidad como rasgo inherente al género.

Molina afirma que la literatura, como creación de la inteligencia, provoca efectos en las capacidades humanas de conocer y obrar. Por medio de la poesía, la inteligencia del paciente es sensibilizada por la afectividad y mueve su voluntad para pasar a la acción. Por la relevancia de la experiencia afectiva, el pacto lírico es el que más involucra el espíritu y lo penetra; por lo tanto, son importantes sus efectos sobre el hombre y la sociedad.

La poesía, entendida como modo de expresión de lo que se siente y piensa, permite descubrir el sistema axiológico, principios e intereses, de sus creadores y de los críticos que se ocupan de ella. La mirada bifocal de una revista se sitúa en su presente y su problemática, pero con la vista puesta en el futuro para organizarlo y construirlo desde su sistema literario y axiológico. A través de sus obras, por lo tanto, podemos analizar qué efectos probables planifican los autores al utilizar la persuasión en los pactos lírico y crítico.

5.3 Reglas y convenciones literarias heredadas

Por tradición literaria, a la poesía se le atribuyen mayor poder que a otras formas genéricas por ser la más adecuada para persuadir; esto es, conmover integralmente para provocar acciones. Aprovechan esta forma consagrada y la entrecruzan con la

crítica literaria, como estrategia catalizadora para visibilizarse y posicionarse en el campo cultural.

De las reglas presentadas por Molina, abordamos la literatura como misión patriótica y profética (50-54), referida a la formación del hombre para que piense y se exprese con un compromiso moral y artístico, lo que resulta en el deber de actuar para el progreso de la patria. La investigadora ejemplifica con Mitre, quien reconoce que la poesía a lo largo de la historia ha tenido más poder que los soldados. Por tal motivo, se le atribuye a los poetas la misión de interpretar el pasado y proyectar el futuro.

Para lograr ese efecto en el lector, la generación del 37 considera a la literatura como comunicación persuasiva (Molina 54-57). A través de la elocuencia se persuade sobre la necesidad del conocimiento y de la acción patriótica y, a través de la poesía, se accede de modo integral, ya que apela al mismo tiempo a la sensibilidad, los sentimientos; y a la racionalidad, los pensamientos. Por medio de la poesía se conmueve, se mueven las pasiones para llegar a la acción.

La literatura como modelo artístico y moral (Molina 45-50), implica que, en su finalidad pedagógica, es importante distinguir los modelos de los anti-modelos para crear la obra en particular y, en general, el destino de la sociedad. De nuevo, Mitre le asigna un rol fundamental a los poetas argentinos, para enseñar la calidad artística unida a la ética (Molina 45).

En cuanto a la creación artística, a partir de la “imitación inteligente” (Molina 46) de los referentes, se aprende a pensar y a expresarse para poder producir una obra original. Las figuras retóricas que destaca López, poniendo a Hugo como modelo, son la comparación, la metáfora y la antítesis.

La regla sobre la literatura como expresión de la sociedad y testimonio de su siglo (Molina 35-45) apunta a que a la poesía se le pide ser espejo del pueblo. Por lo tanto, los juicios sobre el arte van a depender de la idea que se tenga de la sociedad y de su destino, en base a los ejemplos enseñados y los contraejemplos denunciados. El marco conceptual de esta regla es la evaluación de los principios, valores, costumbres que

hacen a la identidad social y que, por adecuación al presente, ameriten mantenerse o actualizarse.

Desde la teoría del siglo XIX, López argumenta que el intelectual es quien tiene la responsabilidad de evaluar a su sociedad. En ese contexto, el individuo no debe estar aislado, sino en relación con otros; por lo que se aprecia la sociabilidad como fundamento de la libertad, la democracia y el progreso. Para la generación del 37, la elevación del alma es la meta del progreso (Molina 38).

Puesto que analizamos formas del siglo XIX, la poética histórica nos ayuda a comprender la noción de género, en cuanto modo de organizar la expresión de los textos modelos aprendidos y como medios o estrategias para transformar el mundo (Gomes 35). La pervivencia de la forma literaria a lo largo de la tradición favorece la comunicación literaria, entonces la forma poema remite y predispone al lector rápidamente a la percepción de un texto distribuido espacialmente en versos y estrofas.

En el siglo XIX, los hombres de letras diseñan un programa literario para una Argentina democrática e independiente y lo plantean como una “poética prospectiva: cómo debería ser [...]” (Molina 10). El objetivo es persuadir, entonces usan la primera persona del plural y la belleza del texto literario, para seducir a la razón a través de la emoción. Una de las reglas es la adecuación fondo-forma porque revela la armonía en la expresión de las ideas y palabras que, además de bellas, deben ser originales y adecuadas a su sociedad.

5.4 La circulación de las culturas extranjeras en las revistas culturales

Los autores crean elementos de contacto y diferencias que les permiten ocupar un espacio, ser visibles y existir en las redes culturales. El intercambio personal e intelectual con el extranjero, por medio de viajes y obras, provoca la circulación cultural internacional. Lógicamente, esto entronca con los conceptos planteados de fenómeno social y de redes, que se desarrollaron anteriormente en este capítulo.

Ambos puntos tienen que ver, además, con la posición cultural que se tiene y que se quiere lograr.

¿Qué hace que un texto circule? Primero, la relación humana entre los actores, tales como autores, intelectuales, traductores y políglotas, y segundo, los aspectos materiales, como la disponibilidad en el mercado, por ejemplo, porque no basta con producir un libro, sino que es necesario difundirlo. La puesta en circulación es muy importante para que pueda ser efectivamente leído. El que escribe lo da a conocer a la editorial, a los suplementos literarios de los diarios, o mediante conferencias, entrevistas y otros eventos. Una deficiente circulación puede hacer que la obra no sea conocida.

Toda historia cultural es historia de los intercambios, pues, como dice Roger Chartier “[l]a historia cultural es siempre historia de las apropiaciones” (52). La literatura nacional se enriquece al ritmo de la importación y exportación de modelos de pensamiento y acción, y de la traducción de y hacia otras literaturas extranjeras.

Como todo movimiento social, la circulación internacional es compleja en integrantes y matices. Entender cómo transitan los textos literarios de una nación a otra nos abre caminos para la comprensión de la alteridad, para poder reflexionar sobre la capacidad de cada lector de apropiarse de un texto extranjero, de formas simbólicas que habitan cada individuo sin que tenga necesariamente conciencia de ello. Por ello, la circulación de autores y textos foráneos a través de citas, ensayos sobre su obra, o directamente su obra en la lengua original o traducida, y los efectos que producen, son asunto de la recepción y de su “hospitalidad lingüística”. Paul Ricoeur la define como la capacidad de una lengua para acoger lo forastero, “donde el placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero” (28).

En la misma línea, Chartier plantea que el texto es “producido” por la imaginación e interpretación del lector. Este, a partir de sus capacidades, expectativas y de las prácticas propias de la comunidad a la que pertenece, construye un sentido particular, pues las obras no tienen una significación estable, universal, fija, sino que están

construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción. De ahí la importancia de los pactos de lectura entre la revista cultural y su público, y su manifestación en la circulación de la literatura extranjera durante la pervivencia de la publicación.

5.4.1 La recepción como productora de nuevos textos

Si se acepta la frase de D.F. Mc Kenzie: “Nuevos lectores [...] hacen nuevos textos, y que sus nuevos significados son consecuencia de sus nuevas formas” (46), se vuelven esenciales las relaciones existentes entre las modalidades de apropiación de los textos y los procedimientos de interpretación que sufren. Por ese motivo, se deben reconstruir las redes culturales que organizan el acceso a los textos pues, como decía Philarète Chasles, uno de los padres franceses del Comparativismo en 1847: “todo el mundo toma prestado de todos: este gran trabajo de simpatías es universal e imperecedero” (17). De ahí que Brunel, Pichois y Rousseau en su fundamental libro *Qu'est-ce que la littérature comparée?* planteen que los intercambios literarios internacionales entrañan tres partes: 1) la producción-emisión de la creación literaria; 2) la consumición-recepción y 3) los intermediarios: que pueden ser actores y agentes o instrumentos, tales como obras literarias y artísticas. Por eso, es importante comprender cómo los mismos textos pueden ser diversamente captados, manejados, comprendidos, porque la recepción es un diálogo, a veces polémico por su interpretación, que comienza con la percepción de lo editado (Jauss, *Pour une esthétique* 55-57). En virtud de esto, la comprensión de un escrito depende de las formas, impresas posiblemente de manera diferentes, en las cuales llega a su lector.

Hans-Robert Jauss explica que la percepción puede ser guiada conforme a un esquema indicativo bien determinado, un proceso que responde a intenciones. Por esta razón lo relacionamos con los pactos literarios y la poética de la persuasión porque la recepción implica la puesta en juego de acuerdos basados en la experiencia dominante. Por eso, en el caso de la revista cultural, desde su diseño calculado dentro del marco

configurador, los autores y editores piensan en los efectos posibles de la obra y esperan un público activo que se sienta persuadido, esto es, conmovido en su afectividad e inteligencia para pasar a la acción.

En la comunicación literaria, el rol del receptor lo ocupa el público - lector, como “discriminador”, por su función crítica de retener o desechar (Jauss, *Pour une esthétique* 13) y, en algunos casos, como productor, al imitar o reinterpretar, una obra antecedente; por lo tanto, para un análisis completo del fenómeno, hemos de considerar los aportes de la Estética de la recepción cuyo énfasis está en el tercer elemento de la comunicación: el destinatario.

En el marco de lo que Jauss denomina las ciencias del sentido, define la recepción con una mirada hermenéutica. Esta teoría postula, a pesar de su deseo de convertir en historia la experiencia que los lectores tienen de las obras, una relación pura e inmediata entre los “signos” emitidos por el texto y el “horizonte de expectativas” del público al que están dirigidos.

Jauss define a la recepción en su doble acepción, por una parte, como acogida-apropiación y, por otra, como intercambio del efecto producido por la obra de arte, el modo en que su público la recibe, es decir, pasivo o activo. En cuanto al sentido de la obra, este autor entiende que es el resultado de la coincidencia de dos factores: el horizonte de expectativas implicado en la obra y el horizonte de experiencias estéticas aportado por el receptor.

Esa interacción literaria consiste, a su vez, en una comunicación intersubjetiva en la que es preciso entender la relación dialógica entre los polos emisor -receptor y el texto. El nuevo texto provoca que el lector atienda al horizonte de expectativas de la obra y evoque las experiencias estéticas, con las cuales lo han familiarizado los textos anteriores, por ejemplo, el sistema de referencias como género, forma, tema.

La tradición literaria se forma, necesariamente, en un proceso que supone actitudes opuestas: la apropiación o el rechazo, la conservación o la renovación. Dado que la recepción involucra experiencias estéticas anteriores (Jauss. *Pour une esthétique* 14), el rol activo del receptor implica una elección respecto de esa tradición. La valoración

que realiza el receptor de una obra extranjera y el significado que le otorga durante su circulación dependen, en buena medida, del campo cultural importador. Entonces, el contexto de la recepción contribuye decisivamente para comprender los significados que cada texto pasa a tener a lo largo de su circulación. De ahí que sea importante saber cómo es esa recepción, es decir, si es reproductiva o posicionada.

Solo se entiende de verdad cómo se acoge, recibe e integra una obra extranjera si se capta este fenómeno a partir de la geografía específica de la literatura y de su medida estética del tiempo (Casanova, 141). Los conocimientos de hermenéutica aplicados a la literatura comparada, en lo que se convino en llamar “situación hermenéutica”, favorecen la comprensión e interpretación de una obra dada y de los procesos literarios cuando ellos migran de un sistema literario hacia otro. Permiten, en fin, que se identifiquen las interpretaciones dominantes en el estudio de una determinada obra o de un determinado escritor; interpretaciones que derivan del contexto literario y social de la época y que dirigen la recepción de aquella obra o de aquel escritor.

Así, en literatura comparada la interpretación es una “metainterpretación” (Carvalhal 98-100). Por eso, la interpretación debe ser verdaderamente “construida”, para permitir la comprensión del medio literario en el cual la obra se inscribe y la autonomía entre los factores que intervienen en un lugar y en el otro, ya que “los textos circulan sin su contexto”, como sostiene Bourdieu (“*Les conditions*” 4), aunque este, en gran medida, los condiciona.

5.4.2 Algunos aspectos relativos a la circulación internacional y los procedimientos de interpretación

La comprensión de por qué un texto es recibido en un campo nacional distinto del de su producción, va de la mano de conocer quiénes fueron sus descubridores y qué interés tenían al encontrarlo, insiste Bourdieu, porque los autores extranjeros son utilizados muchas veces con fines instrumentales: no importa lo que dicen, sino lo que se les puede hacer decir. El interés podría ser el efecto de la afinidad de posición en

los campos diferentes: “Hacer publicar eso que amo, es reforzar mi posición en el campo” (Bourdieu. “*Les conditions*” 5. La traducción es nuestra). Hay que ver también si esa elección es mutua, entre creadores, y si responde a homología de intereses, de estilos, de proyectos intelectuales, y si es válido interpretar esos intercambios como alianzas y pactos entre poseedores de posiciones académicas dominantes, alternancia de invitaciones, entre otras.

Los forasteros juegan un rol particularmente importante cuando tienen estrecho contacto con las revistas, como dicen Brunel, Pichois y Rousseau, “[...] en las que se tornan miembros de honor o miembros correspondientes” (34. La traducción es nuestra). De sus notas se relevan los centros de atracción y sus vinculaciones para la conformación de las redes intelectuales: ciudades, salones, universidades, cafés, imprentas y demás.

Otro aspecto de la circulación de un autor extranjero depende, en gran medida, de la valoración que se haga de su literatura nacional. Casanova afirma que la circulación internacional se produce, fundamentalmente, por el criterio de literariedad, concepto tomado a su vez de Jakobson. Esto es: “la transformación de la palabra [letra, voz] en una obra poética, y el sistema de procedimientos que llevan a cabo esta transformación [...] nos lleva hacia una especificación de ‘códigos literarios’ ” (260. La traducción es nuestra).

Nos resulta operativa la idea de literariedad desde la circulación internacional, usada de manera relativa y práctica, pero no desde el análisis de texto o género literario. Cabe aclarar que, si bien Casanova utiliza entre otros términos: “pequeña lengua” (182), “literatura desheredada” (181), y “central” (182), lo hace desde su esquema de dominados-dominadores, en el cual la lengua central, mientras más hablantes tiene, es más dominante. Nosotros preferimos la acepción de central como “los políglotas [que] unen con el centro a todas las lenguas de la periferia” (Casanova 36), porque se conecta con el análisis de redes.

En este sentido, las nociones central y centro evidencian el poder relacional de la red que involucra a los hablantes de una lengua, por ejemplo, el francés. Para algunos

autores, en determinado momento histórico, el ámbito literario francés es considerado modelo y recurso para aspirar al reconocimiento literario. Dentro de las opciones de la Literatura, ven a París como “el meridiano de origen”, “meridiano de Greenwich literario”, el lugar del presente literario y capital de la “modernidad” (Casanova 123). ¿Qué es la modernidad en este contexto? La modernidad reside en la distinción entre dos presentes, uno de ellos es una suerte de pasado, lo viejo, conocido y clasificable, lo que todos están viviendo. El otro presente es “lo moderno” tradicionalmente dicho, nuevo, desconocido para el gran público, lo desclasificable y actual, gracias al conocimiento de algunos pocos sobre las últimas innovaciones específicas.

Si bien Casanova escribe desde la perspectiva de la posición hegemónica otorgada al francés, nosotros consideramos que su punto de vista requiere matizaciones. Para la autora, la literariedad conferida a una lengua establece y garantiza el carácter eminentemente literario de lo que está escrito en esa lengua y le expide, por consiguiente, un “certificado” literario. Ese “crédito” que se le otorga consiste en los juicios y representaciones concedidos a un espacio de una gran “riqueza inmaterial”. En su opinión, la “literariedad” viene a ser el crédito literario otorgado a una lengua porque, en el “universo” de la literatura, hay lenguas consideradas más literarias que otras y que, supuestamente, la encarnan (Casanova 180-184). Esta noción de universo, marca de su postura autorial, es uno de los aspectos de su libro que consideramos polémicos.

Por ejemplo, se identifica la lengua de Víctor Hugo con su literatura nacional. Con esta idea, el valor literario absoluto del que habla Valéry (178), depende mucho del prestigio derivado del uso de esa lengua y su literatura en el universo escolar, político, entre otros, y con efectos propiamente literarios vinculados en especial con las traducciones. La literarización aplicada a la traducción para Casanova “es una forma de reconocimiento” (180). Por ello, los autores que eligen traducir y/o escribir directamente en una lengua central, toman una especie de atajo específico para ser visibles y obtener más rápido el reconocimiento internacional (343).

Otra situación sobre la literariedad se podría observar en lo que Rubén Darío expresa de su galicismo en la polémica con Groussac, sobre cómo intentó aprovechar

la materia y efectos del francés en su propia obra. Lo relacionamos, en cierta medida y con la debida modalización, con lo que la autora considera acerca del sentido del valor literario y la literariedad: “algunos escritores que escriben en ‘pequeñas’ lenguas pueden intentar introducir, dentro mismo de su lengua nacional, no solamente las técnicas, sino incluso las sonoridades de una lengua considerada literaria” (33).

En cuanto a los rasgos que funcionarían como “índices de autoridad” para mensurar si una lengua es percibida como literaria, Casanova propone: antigüedad, traducciones, potencia, prestigio y autonomía, entre otros (28, 35). Según ella, estos ítems favorecen la obtención del crédito y del valor literario reconocido por los actores, tales como políglotas, intelectuales, traductores, editores, intermediarios cosmopolitas, descubridores, en la forma de premios (como el Nobel), traducciones, etc.

Desde su perspectiva, cuantos más índices de autoridad cumpla una literatura nacional, mayor será su valor literario y su posición central en el campo cultural mundial. Como contrapartida, las literaturas periféricas, al no poder exhibir ese volumen de índices, invierten el signo y provocan que, esa supuesta carencia, se vuelva un valor para revalorizarse por lo que tienen de diverso (Casanova 208). Por nuestra parte, tomando un poco de distancia de esas afirmaciones taxativas, vemos que los intelectuales hispanoamericanos realzan sus diferencias con la literatura europea para demostrar que aportan innovación, originalidad y que tienen un plan para la consolidación de su identidad y literatura nacional.

Desde la perspectiva de estos autores, un análisis sobre la recepción y circulación es más completo si se sitúa a cada escritor dentro de la estructura del universo literario según el análisis de redes, en el que la configuración de la red es homóloga en cada espacio interpersonal e intertextual, hay un centro (literario) y una periferia. De esta forma, podemos observar, por una parte, la posición del espacio literario nacional al que pertenece un autor dentro del mapa literario mundial, esto es, su origen nacional y lingüístico. Por otra, podemos examinar la posición que ocupa el autor en su propio espacio nacional, atendiendo, a su vez, a aspectos como su propia posición local (central o periférica) y su circulación.

Para describir el tipo de circulación de una obra, hemos simplificado las categorías propuestas por Valéry Larbaud (1936), en tres tipos: internacional, nacional y local. La primera se refiere a que el autor es leído en su país y en otras naciones; la segunda alude a que el escritor provoca grandes ventas en su patria, pero es ignorado en los demás países; por último, el autor de circulación local es el que tiene dificultad para trascender su público de proximidad. A esta simplificación muy esquemática habría que sumarle las excepciones que siempre aparecen en cuestiones que involucran personas, como señalaremos al tratar la fortuna y éxito de un autor.

Una vez que se ubica a cada autor en su posición dentro del mapa literario, se pueden establecer las redes que facilitan su circulación, y se puede analizar si esta depende, a favor o en contra, del tipo de texto, el traductor, la editorial y otros factores intervinientes. Bourdieu (“*Les conditions*”) explica tres series de operaciones sociales que favorecen la circulación de un campo nacional a otro: *selección*, *marcación* y *lectura*.

La operación de *selección* responde a las preguntas ¿qué se traduce?, ¿qué se publica?, ¿quién traduce?, ¿quién publica? Luego de observar qué se selecciona y quiénes lo hacen, hay que atender a la operación de *marcación*, que implica analizar, por una parte, si la obra se presenta con la apropiación, o el anexo, de la visión particular de la editorial, la colección, el traductor y/o el prefaciador y, por otra, la posición de cada uno de ellos en el espacio literario.

Por último, la operación de *lectura*, le aplica a la obra categorías de percepción y problemáticas que son el producto de un campo de producción diferente al de su producción. En relación con esta última, puesto que “la recepción inventa, desplaza, distorsiona” (Chartier. XI), se pueden distinguir dos conjuntos de dispositivos que se encargan de guiar y de constreñir la lectura, según Chartier: por un lado, aquellos que determinan estrategias de escritura y las intenciones del autor y, por otro, los que resultan de una decisión del editor o de una obligación del taller.

Para este investigador, esas “estrategias de control o de seducción del lector” (V) utilizan la materialidad del libro, inscribiendo en el objeto mismo los dispositivos

textuales y formales que apuntan a controlar más estrechamente la interpretación del texto. Por una parte, los prefacios, memoriales, advertencias preliminares, glosas o comentarios que formulan cómo la obra debe ser comprendida; por otra, la organización del texto, la extensión de la página o el desarrollo del libro. Además, es interesante relevar el número y la calidad de las ilustraciones que acompañan a la obra, tanto en el texto original como en su traducción, porque ciertas representaciones tienden incluso a transformarle el sentido.

Otro concepto clave para la circulación es el de influencia, que fue mencionado anteriormente, por su importancia en las investigaciones en literatura comparada. El estudio de las influencias conlleva una relación causal y sigue canales localizables, tales como traducciones y adaptaciones, que prueban la fuerza de la “energía literaria” (Brunel et al. 54). La influencia es cualitativa, produce una creación original, viva, que presupone la unión de la razón y de la imaginación. Se aprecia gracias al conocimiento y la intuición de aquel que quiere hacerla existente.

Las influencias y el éxito componen la fortuna de un autor. Brunel, Pichois y Rousseau la precisan como: “el conjunto de testimonios que manifiestan las virtudes vitales de una obra” (51. La traducción es nuestra). Por eso, la fortuna debe ser analizada tanto en su país de origen como fuera de él, porque puede suceder que no corra la misma suerte. Por ejemplo, Romain Rolland fue más afortunado fuera de Francia, a pesar de haber ganado el Nobel en 1915 como escritor francés; otro caso similar es el de Nicolas Beauduin, director de revistas francesas, afortunado especialmente en la red de revistas latinoamericanas de las primeras décadas del siglo XX. El éxito es el aspecto cuantitativo que cifra la cantidad de ediciones, traducciones, adaptaciones y lectores que se presume que han leído la obra.

La fortuna puede cambiar a infortunio y la influencia, a resistencia. Las resistencias también son reveladoras del tipo de receptor, nos muestran la capacidad de recepción e, incluso la imagen que se tiene del país extranjero. Por eso, la descripción y comprensión completa de los fenómenos de traducción, idealmente, deben reconstruir, como sugiere Gustavo Sorá, “la propia ‘historia de viaje’ de las traducciones” (24),

para lo cual es de gran utilidad conocer las redes interpersonales e intertextuales, explicadas anteriormente en este capítulo.

5.4.3 La traducción en la revista cultural como modalidad de apropiación de los textos

Lo traducido es tomado como fuente y como autoridad para transmitir y reforzar ideas, visiones, estilos que los intelectuales quieren difundir. Así, los intelectuales se vuelven portadores de significaciones y valores en los que el público (el pueblo) puede reconocerse. Por eso, desarrollan un rol rector en el rumbo cultural de un país, ya que se los considera dotados de la facultad de representar, encarnar y articular visiones y mensajes con sentido crítico.

Ser un oído atento a la voz extranjera para, luego, darle a esa voz, con los recursos de nuestra lengua, un cuerpo en el que sobreviva la inflexión primera, con un lenguaje capaz de vehicular el sentido original (15), es lo que Jean Starobinski define como “mediación inventiva” para responder a la pregunta “¿qué es traducir?”. Esa es, en gran medida, la misión de los intelectuales cosmopolitas, quienes participan en la producción del valor literario pues, con sus menciones, ensayos y traducciones, hacen circular las grandes revoluciones, a veces ya consagradas y, al mismo tiempo, se benefician con una especie de retroalimentación por lo intercanónico y la toma de posiciones en el campo cultural.

El trabajo que cumplen los descubridores y los traductores puede captarse a través de la estructura mundial de la literatura en la que el políglota es un personaje esencial de la historia del texto, ya que, al contribuir con la puesta en circulación, asiste a la consagración de un autor. Por ende, el fenómeno de traducción así entendido es un objeto privilegiado para el examen de las modalidades de constitución de las culturas nacionales y una de las grandes operaciones de consagración literaria en la internacionalización. Tomamos este término de Casanova, pues lo restringe al universo literario, pero preferimos matizarlo con el significado que Fornet-Betancourt da a

globalización que, “en su sentido más profundo, resulta en interculturalidad, encuentro y mezcla de culturas [...]” (8).

Los intercambios culturales pueden involucrar varias comunidades lingüísticas y nacionales; por eso, los fenómenos de traducción, en la acepción más amplia propuesta Ricoeur, que incluye lo intralingüístico, pertenecen a aquella clase de sucesos donde una dimensión del sistema mundial se torna inevitable. Allí se revela la posición de una lengua, de una cultura nacional, para exportar lo propio y traducir ciertas lenguas y culturas. Por ejemplo, la traducción en un lugar determinado, Buenos Aires o Barcelona, es relativa a otras plazas que también son fuente de intereses para la traducción de autores, textos, sistemas de pensamiento de un origen particular, como el francés.

Si cada cultura y cada literatura (re)formula la traducción a su manera, esta revela dos de las dimensiones centrales de la circulación internacional de ideas: por una parte, la generación de intercambios de bienes simbólicos; y por otra, la constitución de las identidades nacionales. Como dice Sorá: “No hay nada en un texto que anticipe su traducción” (24); para que esta suceda, deben darse ciertas condiciones culturales, políticas, literarias, editoriales, educativas, tanto en el lugar de origen como en el lugar de recepción. Desde esta perspectiva, cada cultura lee la tradición literaria, la prolonga o rompe con ella, de acuerdo con su propio alcance.

Las informaciones que comunica explícitamente la traducción son tan relevantes para comprender la recepción de un texto como los criterios que permiten justificar su realización de acuerdo con diversas variables. Esto permite abordar los fundamentos sociales de las elecciones de los textos a ser importados por otra comunidad de lectores.

En función de los distintos aspectos que implica la traducción, existen criterios complementarios para clasificarla. Brunel, Pichois y Rousseau hacen hincapié en el origen, el texto fuente. Ricoeur lo hace en el resultado, el texto traducido. Por su parte, Joseph Jurt (1999) y Casanova, desde su perspectiva de la Sociología de la Literatura, observan el punto de vista de los polos de la comunicación: emisor-receptor.

En cuanto a la clasificación de la traducción según el texto fuente, pueden ser directas o indirectas. Tal como indica su nombre, las primeras son traducidas directamente del original y, por lo tanto, son las que ofrecen más garantías; mientras que las segundas traducen a partir de una versión intermediaria. Debido a esta característica, las traducciones indirectas son particularmente interesantes porque manifiestan el valor del rol vehicular de las lenguas, en especial, si interviene una lengua con mayoría de hablantes, por ejemplo: una traducción de Goethe a través de una versión en inglés o francés.

Con respecto a la tipología según el texto traducido como resultado, la traducción puede ser literal, libre o intralingüística. Las literales, en sentido estricto, consisten en la transferencia de un mensaje verbal de una lengua a otra, una traslación que se apegaría a la letra, y que apunta a la producción de los comparables literales, cuyo límite es la inteligibilidad. Como contrapartida, las libres se apartan (re)creativamente del texto original.

La traducción intralingüística, noción propuesta por Ricoeur, es una nueva traducción dentro de la misma lengua, y se define como la “interpretación de todo conjunto significativo dentro de la misma comunidad lingüística” (31). Tal es el caso de la retraducción pues, dice el hermeneuta, “es en la retraducción donde mejor se observa la pulsión de traducción alimentada por la insatisfacción frente a las traducciones existentes” (24), por ejemplo: una nueva traducción al español de Goethe porque las traducciones existentes en español no satisfacen.

Respecto de la traducción según los polos de la comunicación, emisor-receptor, la clasificación se puede simplificar en extraducción, por la exportación de textos nacionales a otra lengua; e intraducción, por la importación de los exitosos textos literarios extranjeros en forma de traducciones, concebidas estas como anexión y reappropriación de un patrimonio extranjero.

Específicamente en relación con el emisor, Casanova diferencia cuatro operaciones relativas al fenómeno de la traducción: la traducción, la autotraducción, la transcripción y la escritura directamente en la lengua central (185). En la primera

interviene un traductor distinto del emisor; en la autotraducción es el mismo autor quien traduce su propia obra; por último, la transcripción es una mezcla de ambas, porque el autor hace su traducción, pero asistido por un traductor.

Estas clasificaciones resultan útiles para analizar el fenómeno desde la revista cultural, porque manifiestan la postura del emisor con respecto a la traducción y lo que para este significa usar determinada lengua, en relación con sus intereses y motivos de intervención cultural.

En cuanto al uso literario de una lengua central, Casanova entiende a la traducción como “literarización” para resolver toda la serie de problemas engendrados por la creencia de la igualdad, o, mejor dicho, de la simetría entre las operaciones de traducción como simples traslaciones. La literarización, así entendida, “es una forma de reconocimiento”, un objeto variable “según la posición del traductor y del texto traducido, y de la posición de la lengua 'fuente' y de la lengua 'destino’” (180).

A propósito del traductor, consideramos que debe ser tratado como un autor para poder comprender el alcance de su obra. Las respuestas sobre quién era, qué ha traducido, cómo lo ha hecho, pueden explicar a veces la elección del texto y siempre exponen el valor y la orientación de la traducción. Puesto que asumimos que las traducciones pertenecen a la literatura que las acoge y se integran a su patrimonio, es que hay que considerar además la necesidad que las hizo nacer, el entusiasmo que las recibió, su popularidad y su influencia en el medio, porque generalmente el móvil de su existencia es la renovación.

Inciden, también, las homologías resultantes en el lugar de origen y en el lugar de llegada entre personas e instituciones, quienes manifiestan diversos intereses. El reconocimiento de estos factores permitirá advertir si el éxito del autor extranjero se debe a que es fácil de traducir, que satisface una necesidad, por ejemplo, o a que rompe con una tradición asfixiante, o a que, si se genera por recomendación de una autoridad crítica reconocida o, tal vez, por demandas educativas.

A modo de síntesis de este capítulo, consideramos que la revista cultural se convierte para el investigador en un órgano de documentación preciosa sobre la actualidad de su época, difícilmente aprehensible de otra manera: importa lo que viven las revistas y la manera en la cual ellas expresan lo que viven.

La importancia del trabajo en revistas para la investigación literaria y cultural se debe a que estos textos colectivos, resultado de un esfuerzo conjunto, independientemente de la personalidad de quienes las dirigen, son un vehículo estratégico para la formación de instancias culturales que han favorecido la profesionalización y autonomización de la literatura, sobre todo en América Latina durante el siglo XX y la consolidación del campo cultural.

Las revistas culturales son, y ejecutan, un proyecto que tiene como finalidad intervenir culturalmente por medio de la reflexión y el debate sobre las necesidades de su entorno con una actitud analítica y erudita, no conformista, orientadora y rectora de lo que para ellos tiene valor. Esa intervención cultural se produce tanto desde el texto escrito, como desde las actividades culturales que organizan; por eso, son textos híbridos, eclécticos, que exceden lo exclusivamente literario, pues poseen una fuerte dimensión mediática e interdisciplinaria.

Este tipo de publicación son un espacio multifuncional de creación, de expresión, de difusión, de contacto y de memoria, y conforman una red intertextual e interpersonal de revistas; por lo cual, las hemos descripto apelando a las siguientes categorías de análisis: soporte y formato, estructura editorial y social, testigo de cultura y laboratorio de experimentación.

En cuanto a la categoría de estructura editorial y social, la revista es una empresa editorial y un nudo de sociabilidad que se desarrolla en el tiempo, gracias a las redes intertextuales e interpersonales que crean sus miembros, y en las cuales promueven el encuentro desde la expresión y la discusión de ideas, desde el intercambio y la confrontación. En este sentido, es un testigo privilegiado de lo que para su época es entendido como cultura y sirven como instrumentos para la periodización y fuente de contextualización de otras obras.

Con respecto a lo primero, constituyen una de las fuentes más legítimas de análisis histórico-social, pues permiten reconocer el verdadero rostro de una época en lo que se refiere al recorte del campo cultural. Con respecto a su aporte a la contextualización de obras concretas, este tipo de publicación facilita el estudio genético de las obras y el análisis de la recepción epocal; en esta se incluye la circulación internacional de los textos y autores y, de modo especial, los modos de apropiación de lo extranjero a través de las traducciones.

Las revistas culturales son interdisciplinarias y funcionan como un laboratorio que permite la experimentación de ideologías, estéticas y poéticas; por eso, suelen ser proyectos juveniles que se prueban a sí mismos como autores y críticos, y experimentan con sus obras usando a la revista como antesala del libro. De esta manera, la publicación facilita la emergencia de nuevas propuestas culturales y muestra cómo recupera la tradición, para continuarla o romperla, según su proyecto de futuro. Las revistas son un espacio de labor editorial, creadora y crítica-educadora. Por la misión que se atribuyen y la actividad que desarrollan, se convierten, también, en una institución de la literatura que evalúa, enseña, conserva, legitima autores y textos literarios dentro del campo cultural.

Como institución, la revista se constituye en torno a un grupo y al carácter de las relaciones que este crea, para provocar intercambios de ideas, textos e incluso personas; por ende, la supervivencia de la publicación depende, en gran medida, de los vínculos intertextuales e interpersonales que sostienen sus redes. Estos aspectos evidencian la existencia de pactos discursivos con la finalidad de un proyecto y la interpretación de las necesidades del público. El modelo de pactos literarios enriquece la comprensión de los procesos culturales complejos que manifiesta la revista, como la conformación del canon literario y la circulación de la cultura extranjera. Prestar atención a los pactos que propone la revista pone de relieve desde dónde se posiciona para comunicar su mensaje y qué efecto espera provocar en el lector.

Los miembros de la revista diseñan la enciclopedia ideal de los saberes “culturales”, al establecer un canon de lecturas que incluye la literatura extranjera y, por eso, esperan el reconocimiento de su rol y de su proyecto colectivo cultural. Las revistas visibilizan

los objetivos de sus actores y las estrategias que usan, pues, las obras no tienen una significación estable, universal, fija, sino que están construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción que produce nuevos significados y hace nuevos los textos que acoge.

Para comprender la circulación, es importante analizar las relaciones existentes entre las modalidades de apropiación de los textos y los procedimientos de interpretación que sufren. En este sentido, la traducción como modalidad de apropiación permite comprender la alteridad y la capacidad de asimilar lo extranjero. Los autores foráneos suelen ser tomados como autoridad para transmitir y reforzar ideas, y, muchas veces, son utilizados con fines instrumentales, por lo que se les puede hacer decir. De ahí que sea importante reconstruir las redes culturales que facilitan su circulación y su influencia para identificar la situación hermenéutica, las interpretaciones dominantes sobre el autor y su obra.

Fomentar la circulación de autores canónicos puede ser un recurso para obtener reconocimiento, por ejemplo, a través de la intercanonicidad. Un autor no canónico puede usar la estrategia de mostrar la influencia que ha recibido de un escritor consagrado, y la apropiación que ha realizado, para hacerse más visible y alcanzar la canonización.

Esta estrategia funciona como catalizadora de proyectos culturales tanto más si involucra sistemáticamente a la literatura extranjera y puede ser usada por el autor, por la revista cultural, como trampolín para hacerse conocidos en el campo cultural. Con ese recurso esperan conseguir de forma más rápida una posición literaria central, apelando incluso a la traducción como importación y exportación, esto es escribir en (y autotraducirse) a una lengua distinta de la nacional, por el prestigio literario que se le atribuye a ese idioma.

**CAPÍTULO SEGUNDO: LAS REVISTAS CULTURALES
EN LA ARGENTINA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX Y
LA CONFIGURACIÓN DE *NOSOTROS***

“Frente al destino egoísta de cada libro, [las revistas] poseen la supremacía de su condición plural y generosa, como fruto que son de un grupo, de un esfuerzo colectivo (...) todo genuino movimiento literario, todo [...] ha tenido su primera exteriorización en las hojas provocativas de alguna revista.

La revista es vitrina y es cartel. El libro ya es, en cierto modo, un ataúd.”

Guillermo de TORRE (*N*: 2ép. XV.67, oct. 1941: 4, 6)

1 Las revistas como posta cultural

En el capítulo anterior, definimos qué entendemos por revista cultural y describimos cómo esta se convierte en una instancia de emergencia y consagración de autores y textos. Luego, planteamos que los pactos literarios y las redes, por una parte, la configuran como un nudo de sociabilidad y, por otra, manifiestan los intercambios y la interpretación de los intereses de su público. Por último, postulamos dos de los procesos culturales complejos que la revista evidencia: la conformación del canon literario y la circulación de la cultura extranjera.

En este capítulo, nos proponemos profundizar en esos aspectos en *Nosotros*. Para ello, examinamos la posta cultural entre tres revistas antecesoras, para identificar las redes intertextuales e interpersonales que conforman y dan paso a la constitución de la denominada “Generación de *Nosotros*”. Además de revisar el proceso de elaboración y difusión de la revista, reconocemos cómo expone los procesos culturales complejos en el contexto del Centenario, tanto por la incidencia de las corrientes político-históricas contemporáneas, como por la conformación del canon literario y la circulación de la literatura extranjera.

Así como anteriormente planteamos la dificultad para definir las revistas culturales, el problema también persiste en el estudio de las revistas culturales argentinas de fines del siglo XIX y principios del XX. Hay valiosísimas recopilaciones hemerográficas y lúcidos aportes sobre determinadas publicaciones, pero pocos trabajos intentan una

síntesis para definir la identidad de las revistas argentinas como conjunto. En este sentido, la mayoría de los análisis se ocupan de una revista en particular o de las revistas culturales argentinas a partir de 1920 en adelante, es decir, desde las revistas de Vanguardia. Por este motivo, nos proponemos, siguiendo a Verónica Delgado, caracterizar la posta cultural entre tres revistas culturales argentinas, sus redes intertextuales e interpersonales. Estas publicaciones anticipan a *Nosotros: La Biblioteca* (1896-1898), *El Mercurio de América* (1898-1900) e *Ideas* (1903-1905).

En esta red de revistas subyacen los pactos literarios y se manifiestan las redes intertextuales e interpersonales, claves de su especificidad; por eso, es necesario atender a las relaciones que mantienen con una mirada diacrónica y sincrónica. François Dosse propone en *La marcha de las ideas*, que las revistas son uno de los grandes soportes de la sociedad, por sus características de campo de debate, estructura afectiva y de sociabilidad. De ahí que se conviertan en una referencia de rigor para la reconstrucción del espíritu, el gusto de su época y, por ende, el canon, tanto sincrónico como diacrónico. Asociamos estas nociones porque en el canon sincrónico observamos lo que consideran valioso en ese mismo momento, mientras que en el diacrónico, se revela la importancia de la tradición y si el crédito otorgado sigue vigente. Marcamos esta diferencia según los postulados de Sánchez-García (48).

A partir de lo dicho anteriormente, en este apartado sobre “Las revistas como posta cultural”, observamos la temporalidad en la que se inserta la red de revistas: *La Biblioteca*, *El Mercurio de América* e *Ideas*. Luego, desarrollamos cómo se configura entre ellas la posta intelectual a través de sus propósitos, personas y temas. De esta manera, podremos analizar tanto el proceso de posicionamiento de los distintos actores del campo cultural, como la conformación de sus redes. Nuestro enfoque se centra en el valor de estas revistas como expresiones colectivas, emergentes de una nueva realidad compleja que se va gestando entre el cambio de siglo y la celebración del Centenario, y que confluye en *Nosotros*.

En el segundo apartado, “Identificación, institucionalización y posicionamiento de *Nosotros*” caracterizaremos a esta revista que toma el relevo en la posta cultural. Revisaremos el proceso de su elaboración y difusión durante su primera década (1907-

1917), de acuerdo con el desarrollo teórico desplegado en el capítulo anterior. En primer lugar, atenderemos a los protagonistas y al grupo socio cultural en el que se inscriben; por eso, examinaremos la constitución de la denominada “Generación de *Nosotros*” como estructura social y editorial, cuyo nombre es, en sí mismo, una declaración pública de su voluntad de integración. Luego, observaremos cómo esa identificación del grupo se relaciona con el proceso de institucionalización de la revista. Posteriormente, atenderemos el paratexto del editor y algunos de sus elementos que marcan su postura y la consolidación de las redes intertextuales e interpersonales.

Además, puesto que *Nosotros*, en tanto revista cultural, es testigo de su época y se propone intervenir culturalmente, en sus páginas y actividades mediáticas construye un proyecto colectivo. Por su programa de democratizar la cultura y ser una empresa que eleve el espíritu, testimonia los procesos complejos de su presente en el cual el debate sobre la identidad nacional es fundamental. Por este motivo, y a modo contextual, para cerrar el capítulo, mencionamos una de las polémicas sobre la política nacional y la forma de gobierno.

1.1 La red en acción: lo intertextual e interpersonal en las revistas culturales antecesoras de *Nosotros*

Las revistas son una estructura elemental de sociabilidad y espacios muy valiosos para analizar la expresión de las ideas. Estas publicaciones surgen a raíz de una carencia que esperan satisfacer, como escribe Paul Aron, “por su aparición misma, toda nueva revista es la expresión de una carencia que pretende ante todo colmar” (101. La traducción es nuestra).

Generalmente, los jóvenes, muchos de ellos estudiantes, sienten la necesidad intelectual de buscar una tribuna para explicar su punto de vista y un trampolín para sus obras y las de otros intelectuales que ellos quieren difundir. Las revistas culturales les ofrecen la ventaja de ser objetos mediáticos y textuales privilegiados porque, a

corto plazo y de forma relativamente económica, abren un espacio que marca una postura, un guiño de política cultural y de intervención ideológica.

Las revistas tienen un significado antológico que sirve para comprender mejor los procesos culturales que vive una nación. Estudiarlas permite, por ejemplo, advertir en los albores del siglo XX la transformación planteada en el campo cultural argentino por los hombres del siglo XIX a través del proceso de modernización. Los cambios se pueden sintetizar, por un lado, en el creciente desarrollo de la industria cultural; por otro, en la conciencia de la profesionalización del autor y del precio de su pluma. Entre esos dos puntos surge la conformación de un nuevo público alfabetizado que reclama una adecuación a sus demandas.

Adela Pineda Franco explica que el número de revistas literarias fundadas en Hispanoamérica aumenta considerablemente a partir de 1880. Esto da como resultado una interdependencia en el circuito de las revistas que pugnan por el reconocimiento exterior. Muchas de esas revistas del ocaso del siglo XIX tienen la característica de ser “bifrontes”, es decir, están situadas entre tendencias viejas y emergentes. Proyectan la conciencia de lo moderno en tanto “lo nuevo” e inauguran un espacio distinto, nutrido por elementos extracontinentales y la novedad del arte europeo.

Desde 1893, año de la llegada de Rubén Darío, la Argentina es fecunda en la aparición de revistas. Las recopilaciones hechas por Lafleur, Provenzano y Alonso (1968) y Washington Pereyra (1993), entre otros, dan cuenta de la multitud de publicaciones y su corta duración. César Fernández Moreno cree que la causa principal es “que en nuestro medio cultural no hay madurez de público ni de escritores” (53). Para él, en Argentina falta masa de lectores de calidad que tengan un interés permanente y habitual por la cultura.

En cuanto a los escritores, viven entregados a varias actividades al mismo tiempo para poder vivir, mezclando la creación literaria con el periodismo o cualquier otra profesión que les asegure una paga. Por eso, Fernández Moreno asegura que “[s]alvo excepciones, no hay [...] continuidad en la acción literaria, sino impulsos y

circunstancias que aparecen [...] con versatilidad” (53), lo que provoca que la vida de las revistas literarias argentinas dependa del esfuerzo personal de sus directores.

En *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, Lafleur, Provenzano y Alonso inician su estudio con el hito de la llegada de Rubén Darío a la Argentina y denominan a esa primera etapa la “primera vanguardia”; entre ellas están *La Biblioteca* (1896-1898), *El Mercurio de América* (1898-1900) e *Ideas* (1903-1905). Estas revistas, sumadas a *La Montaña*, *Caras y Caretas*, *Revista de Letras y Ciencias Sociales* y *El Hogar*, son testimonios destacados de la cultura argentina. El panorama se completa con otras que han tenido menos trascendencia porque “ni fueron precursoras, ni adoptaron posición beligerante ni se perpetuaron en el quehacer de las generaciones ulteriores” (2006: 64). A estas, Lafleur, Provenzano y Alonso las nombran bajo el título “Los demás” y las diferencian del “Grupo de *Nosotros*”.

Por su parte, Verónica Delgado (“El nacimiento”) estudia la relación de posta intelectual que tienen *La Biblioteca* (1896-1898), *La Montaña* (1897), *El Mercurio de América* (1898-1900) e *Ideas* (1903-1905) con *Nosotros*. El relevo se da en la red interpersonal por la centralidad de autores como Paul Groussac, Rubén Darío y Leopoldo Lugones. En la red intertextual, por los postulados del Modernismo con respecto a la demanda de autonomía del arte, el valor del artista y su obra, la relación con el lector, la circulación y el canon de autores literarios.

En esa red de revistas, se advierte el rol activo que asumieron en las instancias de la Institución de la literatura, tanto en la difusión y conservación de las tendencias emergentes, como en la enseñanza y consagración de algunos escritores fundamentales. A continuación, caracterizamos a tres de estas publicaciones poniendo de relevancia, como dice Groussac, “el hilo telegráfico” (*Noticia...* 70) que las vincula.

1.2 Mucho más que *La Biblioteca* (1896-1898)

Groussac se lamenta de que en Argentina no hay revistas alejadas de la política; entonces, frente a esa carencia, aprovecha su propia ubicación en el campo cultural nacional como director de la Biblioteca Nacional para crear una publicación que satisfaga esa necesidad.

La Biblioteca: Historia, Ciencias, Letras, aparece por primera vez en junio de 1896, se publica mensualmente bajo el sello editor Félix Lajouane hasta que deja de salir en mayo de 1898. La colección completa tiene veinticuatro números de alrededor de 160 páginas cada uno. Se vende por suscripción anual o número suelto y su estructura editorial posee tres secciones fijas, escritas generalmente por el mismo Groussac: “Redactores”, al final de cada tomo; “Documentos históricos”, desde la segunda entrega en julio de 1896; y “Boletín bibliográfico”, a partir de la entrega de noviembre de 1896. Es en esta sección donde, dada la función central que otorga a las revistas para la construcción y consolidación de un público culto, comenta las novedades relevantes del mundo literario, fundamentalmente de Francia.

Groussac hace de su revista lo que Sarlo denomina una “instancia pública de debate” (“Prólogo” XVIII) porque registra y discute problemas relativos al orden social y plantea respuestas culturales específicas sobre tres temáticas, según señala Verónica Delgado (2006): estatal, cultural e histórica. La primera se refiere a trabajos vinculados con temas de gestión del Estado, discusiones parlamentarias, proyectos edilicios, cuestiones de salud e higiene, de derecho constitucional, entre otros. La segunda, cultural, intelectual y literaria, involucra amplias zonas de intereses que reflejan la preocupación enciclopédica y la vocación ilustrada de la revista, y lo pendiente que está del programa modernizador. Por último, el tema histórico-documental, en cuanto a la publicación de documentos pertenecientes al fondo de la Biblioteca.

La Biblioteca es mucho más que una revista estatal, órgano de difusión de la institución homónima gracias a un subsidio recibido para publicar artículos de interés

general e inéditos depositados en el Archivo de la Biblioteca Nacional (Páez de la Torre 189). Groussac logra convertirla en una institución en sí misma a la que se le reconoce su aporte en la construcción del campo cultural de fines de 1900. Sus contemporáneos y la crítica actual (Bruno 2005, Delgado 2006) la consideran un producto cultural moderno y modélico, al menos por dos aspectos: la independencia (autonomía) de la cultura sobre la política y el Estado, y la construcción de la figura del estratega cultural y crítico literario experto. A este respecto, en los textos del director se aprecian los siguientes objetivos de intervención cultural: propender a la construcción de la Nación, es decir, contribuir a la planificación, estimulando una alianza entre intelectuales y el Estado. Además, educar y difundir la cultura; promover la autonomía y la modernización literarias y crear un público nuevo, distinto del lector de periódicos, que sea una elite aristocrática.

Groussac afirma que una revista crea lazos de solidaridad universal y difunde activamente la “propaganda” intelectual, reconoce que esta caracterización no es una novedad, sino un contenido real compartido por “todos” en esa “actualidad”, como explica en la siguiente cita:

Sabemos todos que, en la actualidad, las revistas generales o especiales constituyen la forma más activa de expansión y propaganda intelectual. El libro mismo no espera su terminación para salir a luz [...]. La revista es como el hilo telegráfico que vincula los laboratorios, museos, y academias del mundo entero, patentizando la solidaridad de la labor universal (*Noticia*: 70-71).

A esa definición le agregamos que, para el director de *La Biblioteca*, la revista es un lugar de construcción del pensamiento crítico y artístico, como explica Verónica Delgado:

[...] la revista autodefinida como espacio de ejercicio de ‘propaganda intelectual’, lugar de construcción de una tradición de pensamiento y de literatura nacionales, alentaba la convergencia del pensamiento crítico y artístico e intentaba dinamizar el mundo intelectual. De este modo, Groussac escenificaba desde una revista estatal la demanda de autonomía intelectual con respecto al Estado (19).

A través de la exposición que tiene desde su doble rol de director de la institución y de la publicación, Groussac trabaja para afirmar una renovada autoridad social de la literatura. Un hito importante en el proceso de legitimar la autonomía literaria es el año 1896, en el que el director es protagonista en tres instancias de la institución

literaria. Como autor, editor y director de revista, inicia *La Biblioteca*; como crítico, publica su análisis sobre *Los raros*, de Rubén Darío, en la inauguración de la sección “Boletín bibliográfico”. Además, en la instancia docente, integra el Consejo Académico como miembro titular cuando se funda la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

La incansable labor y la vocación de Paul Groussac son ejemplares, por eso su revista se convierte en una institución literaria que otorga el reconocimiento, consagra, integra y conserva textos y autores. En su canon literario internacional destaca a Víctor Hugo, Paul Verlaine y Walt Whitman; en el nacional incluye a Martiniano Leguizamón, Joaquín V. Gonzalez, Rafael Obligado y Domingo F. Sarmiento.

En las páginas de Groussac, se percibe, también, el cambio de la imagen del literato-político a la legitimidad del intelectual, del escritor profesional y del crítico literario. Afirma que la literatura es un saber específico; de ahí que distinga la calidad de los intelectuales y escritores de los demás profesionales. Este intelectual construye la postura profesional que lo identifica en el campo cultural argentino del siglo XX (Burlot 2012, 2013, 2017), incluso por su magisterio e influencia en las jóvenes revistas culturales que suceden a *La Biblioteca*. El francés es consciente del lugar destacado que ocupa y trabaja con ahínco para mantenerse en la vidriera argentina.

Enuncia constantemente y de distintas maneras que su finalidad es ser útil; por lo tanto, busca intervenir en el mundo a través de sus textos, con el poder real y simbólico que tenía en la sociedad de la época. Groussac se presenta como modelo del pensar francés para intervenir en la historia argentina, en la cual emprende la tarea de ordenar la cultura (que percibía como amorfa) y así promover su modernización. Por ello, considera necesario alzar su voz para contribuir a la madurez de la joven nación que lo ha adoptado.

Para no desviarnos de nuestro tema, mencionamos simplemente que su *ethos* autorial (Amossy 2009) es evidente en toda su obra y, sobre todo, en el ensayo histórico *Les îles Malouines; Nouveaux exposée d'un vieux litige* (1910). Este mentor intelectual difunde sus ideas en distintas oportunidades, pero en este ensayo sobre las Islas

Malvinas es donde nos parece que mejor se identifica el valor del profesional ético y formado en relación con el valor de la identidad nacional. Además, relevamos el uso de algunas estrategias discursivas que serán reutilizadas por otros intelectuales lectores de Groussac: el uso del francés, la identificación con arquetipos franceses y la configuración de un “nosotros” para distinguirse de “los otros” por su origen y por su ciencia.

A partir de su vocación, Groussac se autoconfigura como crítico literario y considera que en esta disciplina se debe tener la capacidad de hacer un estudio riguroso para reconocer la calidad y el talento, combatir la imitación y buscar lo nuevo como valor estético. Sin embargo, como editor y crítico, en su revista no exige tanto la originalidad como la corrección y la información sólida de las colaboraciones. Reconoce cómo afecta al proceso modernizador y autónomo de la literatura argentina la imposibilidad de los escritores de sostenerse económicamente a partir del ejercicio exclusivo de ese rol, a diferencia de la situación de los autores de las revistas europeas modélicas.

Por este motivo, los colaboradores de *La Biblioteca* son un grupo heterogéneo tanto por su edad, como por sus profesiones y acceso al mundo literario. Si bien sus integrantes pertenecen a distintas generaciones, la mitad nació en la misma década que Groussac. Este dato cronológico se resignifica al leer que él considera que sus congéneres de 1850-1860 están alcanzando la madurez (Delgado. 63-64), por lo tanto, el director considera que él mismo está en ese punto de su evolución. Además, esto evidencia aquello a lo que se refieren Mannheim y Thibaudet sobre lo que caracteriza a una generación: frente a los problemas y sus posibles soluciones, tienen la conciencia de contenidos, lazos y un proyecto de destino compartidos.

Groussac presenta a sus colaboradores en el perfil que redacta de cada uno de ellos, en donde destaca su actividad, sus obras y cuál ha sido su modo de entrada al mundo literario. En este sentido reconoce dos formas: 1) por herencia familiar y signo de distinción, se refiere a los hijos de escritores; y 2) por propio talento demostrado con un inicio promisorio, ya sea por la colaboración en la prensa o por la edición de sus obras.

Este punto aplica especialmente para los escritores más jóvenes, los recién llegados a la literatura, aquellos que no cuentan con una historia cultural familiar reconocida, pero que tienen, desde el punto de vista del director, un futuro prometedor, como Rubén Darío y Leopoldo Lugones. El director de *La Biblioteca* había incluido en su revista publicaciones de Lugones y José Ingenieros, lo cual equivale a un gran reconocimiento para estos escritores que no tenían una tradición familiar que les abriera las puertas. Estos tres jóvenes reconocen a Paul Groussac como maestro, entre otros motivos porque también consideran importante el valor del mérito y la innovación literaria. De hecho, Lugones e Ingenieros fundan en 1897 *La Montaña: Periódico socialista revolucionario*, revista cuyo objetivo es la intervención política enrolada en el Socialismo, pero sin interés pedagógico, para una elite intelectual.

El director, paladín del testimonio ético, critica en *La Biblioteca* a un funcionario del gobierno. En marzo de 1898, por sus comentarios, es apercibido por Luis Belástegui, ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, quien le recuerda que la revista es costeadada por el Tesoro Público. Al ver coartada su autonomía, el intelectual decide cerrar la publicación como un fuerte gesto de reclamo de la independencia que se debe tener entre el campo cultural y el poder político. Así es como se termina de publicar la revista literaria “más importante y leída de su tiempo” (Lafleur, Provenzano, Alonso, 1969: 26).

1.3 *El Mercurio de América* (1898-1900)

Tomamos a *El Mercurio de América*, de Eugenio Díaz Romero, como la siguiente posta porque reconoce a *La Biblioteca* como su antecedente. Aunque sus acciones se circunscriben a un terreno más estrictamente artístico, funciona como el espacio privilegiado de promoción de los escritores del Modernismo. Héctor R. Lafleur, Sergio Provenzano, y Fernando Alonso califican a *El Mercurio*... como la revista más valiosa del Modernismo (1962: 28).

El Mercurio de América considera como sus maestros a Paul Groussac en lo institucional y a Rubén Darío en lo estético y, como ellos, reclama la autonomía del arte, promueve la modernización literaria y la proyección continental. Por eso, en lo ideológico y político, difunde el hispanoamericanismo y antiyanquismo como sus maestros, pero sin preocuparse por educar, a diferencia de *La Biblioteca*.

El Mercurio se desinteresa de lo material, es altruista, desprecia el éxito comercial y ve como una profanación la actitud de la burguesía de coleccionar obras de arte para ser adornos. En oposición a la sociedad burguesa y mercantilista que ahoga al artista, consideran que su vocación es un sacerdocio para defender la espiritualidad y destacar la facultad de percibir la belleza, considerada esta una cualidad innata que, por lo tanto, no se puede enseñar. Al igual que las revistas que la precedieron, *El Mercurio...* destaca el valor de la innovación y de lo bello.

Como vemos, estas publicaciones van creando un ambiente cultural y un posicionamiento en la red intertextual e interpersonal que constituye el germen del proyecto de *Nosotros*, rasgos que analizaremos en nuestro análisis de la revista. El valor que adquieren las alianzas como formas de impulsarse conjuntamente se evidencia en el índice de escritores, poetas, críticos, traductores literarios, músicos y pintores, que colaboran en las revistas.

El Mercurio... presenta al artista del Modernismo como un héroe peregrino, un idealista, un *aristós* ignorado por la sociedad, pero integrado en una élite que produce para sus pares, un personaje polifacético y cosmopolita. En cuanto a lo polifacético, concordamos con Delgado en que estas prácticas se consideran parte de un dominio que ya no es exclusivamente literario, sino artístico. Por lo tanto, se vuelven visibles las vinculaciones efectivas entre quienes intentan definir su arte como autónomo y como verdadera innovación (104-105).

En ese contexto, Pineda-Franco puntualiza el significado de cosmopolita: ser ciudadano “universal” en un “ahora universal” a través de la absorción indiscriminada de lecturas europeas, donde lo “universal” es, además, sinónimo de “francés” (s/n). En esa lógica, el centro de atención de *El Mercurio...* está especialmente en París (Delgado

118), tal como se percibe desde el título, pues el modelo es la revista *Mercurio de France*. Este detalle, entre tantos otros que contienen las revistas que nos ocupan, permite medir el “isocronismo” del que habla Ángel Rama, quien lo define como el grado de proximidad con que desde Hispanoamérica se ha seguido la producción de las grandes capitales culturales (*Rubén* 36).

El concepto de literatura de esta revista coincide, en parte, con el de *La Biblioteca* porque es amplio, intergeneracional, innovador, en el que prima la Belleza. Difiere en que se inclina más que Groussac hacia la relación entre las artes, presta más atención a la poesía y, en muchos casos, llega al discurso rupturista y artepurista. No obstante, desde la posta cultural, la intertextualidad con Groussac es explícita, se lo cita y toma como vara para medir la calidad artística.

Para Díaz Romero, la crítica literaria es una rama de la literatura; por lo tanto, reclama una “nueva crítica” para la “nueva literatura” que se escribe, y explicita, como hizo Groussac, que se debe preferir el tema nacional escrito en lengua culta. Según esa premisa, el canon literario nacional que se propone también coincide con el de *La Biblioteca*: Leguizamón, Gonzalez, Obligado, Sarmiento y Payró.

Delgado (2006) advierte que esa nueva crítica emite en la revista juicios literarios que dependen de la posición del criticado. Se puede dividir a los artistas juzgados en tres grandes grupos, según su posición y generación: debutante, par o consagrado. Si el autor es un joven debutante lo critican y le dan consejos; si es un par del reseñador, le marcan lo bueno que tiene para conservar y lo malo para mejorar con un tono más punzante. Por último, si es un mayor consagrado, rescatan su trayectoria y su herencia, incluso para darle un corte si la consideran “antigua”.

En relación con nuestro análisis, es importante considerar aquí que, desde la estructura editorial, el director de *El Mercurio* se ocupa de la red de revistas. Además que, tanto los nombres de las secciones como sus responsables, se repiten en la posta cultural de las revistas estudiadas.

El primer número de la revista se publica en julio de 1898 y el último, en mayo-junio de 1900. La colección completa abarca diecisiete entregas. La estructura editorial

está organizada en dos partes. Una en la que se publican inéditos: artículos, poemas, ensayos, relatos; la otra, llamada “Notas del mes” se ocupa de “Letras”. Esta, a su vez, se divide en secciones bajo la responsabilidad de los siguientes escritores: Luis Berisso, de la sección “Letras americanas”; Leopoldo Lugones, de “Letras francesas”; José Ingenieros, de “Letras italianas”; José Pardo, de “Letras españolas”. En esta segunda parte, el mismo director de *El Mercurio*, Díaz Romero, toma a su cargo “Las revistas”, gesto elocuente de que la red de revistas es considerada un medio importante de circulación y creación de una posición en el campo cultural.

1.4 Hay que tener *Ideas* (1903-1905)

En las caracterizaciones y reflexiones sobre las revistas queremos conectar las preocupaciones predominantes de cada grupo de autores y cómo van interviniendo en la transformación del campo cultural con la producción de sus revistas. Si en la posta la preocupación era eminentemente artística, aspirando a un ámbito ideal, ahora el interés es gestar ideas “realistas” para la conformación de la identidad nacional. Los jóvenes del recién iniciado siglo XX reclaman una literatura fiel al ideal de verdad; por eso, en mayo de 1903, aparece por primera vez la revista *Ideas*, dirigida por Manuel Gálvez y Ricardo Olivera, dos muchachos de diecinueve años de origen provinciano.

Los articulistas de *Ideas*, sin embanderarse en el movimiento modernista, se definen como la posta intelectual de *El Mercurio de América*. Comparten integrantes, varios puntos de vista y experiencias de vida, tanto las dificultades económicas como la bohemia. Destacan como sus maestros a Paul Groussac, exponente de la generación argentina del 80, a Rubén Darío, por lo estético, y a Francisco Sicardi, por su Naturalismo, según declaraciones de Manuel Gálvez.

Frente a ellos, estos jóvenes se autodenominan como la “generación de *Ideas*”, generación de transición con respecto a la del 80. Con ella se relacionan por la demanda de las elites intelectuales de una orientación sociológica del arte y el anhelo

de la construcción de la identidad nacional, cultural y política. Entienden que el mejor camino para lograrlo es la creación de novelas y obras de teatro con valores e ideas propios de la Nación Argentina, y no solo traducciones de culturas extranjeras. En la definición de esa identidad asientan, a su vez, la mejora espiritual del pueblo y la promoción de la cultura nacional.

Ideas impulsa la modernización nacional y, lógicamente, la literaria, con la certeza de que no solo se escribe para la elite intelectual, los pares, sino que es necesario enseñar el arte al público no-culto, tanto al pueblo como a la aristocracia. Esta equiparación de estratos surge de una realidad denunciada ya en *El Mercurio de América*, como mencionamos antes, la burguesía, tan inculta como la masa, colecciona arte y asiste a la ópera como objetos de estatus social, sin entenderlos ni apreciarlos.

La generación de *Ideas* entiende a la literatura como un trabajo, fruto del estudio y el talento de un escritor profesional con vocación, no como pasatiempo de funcionarios. Por eso, los articulistas destacan la diferencia entre ser un escritor de profesión y uno “heredero”, generalmente con estudios de Derecho que escribe cuando quiere, como pretexto, sin ansias de crear una obra original y orgánica. Esta diferenciación arraiga en la clasificación que Groussac supo hacer en los perfiles de su revista. Además, otra observación que se refiere a los escritores de la generación del 80, especialmente a Miguel Cané, es que debe primar el pensamiento por sobre la técnica.

Estos datos nos permiten observar la visión que se tiene del rol de escritor y los diversos modos de contribuir a la modernización literaria a través de la revista. Los modos que *Ideas* propone son tres: la publicación de fragmentos de obras literarias, el elogio a la labor cultural-comercial y la publicidad. En cuanto a la primera, alienta y da cabida a la producción artística y a la crítica local porque le interesa visibilizar y legitimar una nueva elite de la que se siente parte, la de los jóvenes intelectuales de clase media, varios de ellos de origen provinciano. Para ello, fomenta, por una parte, la sociabilidad literaria a través de la realización de banquetes y encuestas y, por otra, la valoración y concientización del oficio de escritor. Este objetivo se relaciona con los otros aspectos porque *Ideas* demuestra que no desprecia al mercado.

Contribuye a la difusión de autores e ideas, especialmente nacionales, usando a la revista como antesala de libros de ediciones económicas. Considera que el comercio aporta los medios económicos para la subsistencia de *Ideas* y para la profesionalización del autor, gracias a la posibilidad de conseguir el tan reclamado pago por su trabajo.

Si bien los jóvenes de *Ideas* pregonan el espiritualismo y el antimaterialismo como *El Mercurio de América*, no rompen lazos con el mercado, sino que lo incorporan. Por un lado, prestan atención al éxito de las obras y lo animan con ediciones económicas; por otro, en la revista destinan un espacio para la publicidad, en páginas sin numerar. Este detalle indica que desde la estructura editorial se separan los espacios: por una parte, el mercado y, por otra, el arte, con el anhelo de que el primero ayude a pagar los gastos que provoca el otro. Esta coexistencia de ambos mundos en una misma publicación, práctica propia de la prensa, había sido objeto de fuerte crítica hacia el diario *La Nación* en su revista (Delgado 58-59). Sin embargo, Groussac considera al formato diario como un espacio aprovechable no sólo para la educación “estética” sino también como instrumento de pedagogía moral.

Ideas estima que su intervención cultural se debe dar principalmente a través de la crítica literaria con el lema de ser para la verdad (Delgado 161), es decir, existir para la verdadera cultura y no para aquella que se basa en el elogio fácil y el compromiso social. Por ello, hizo hincapié en la crítica literaria como medio de difusión de la literatura, con la convicción de que servía para educar y, por lo tanto, ampliar el polarizado público lector. Insisten en la necesidad de una crítica literaria especializada que difunda y legitime la obra en cuestión. En este aspecto se distancian de la generación del 80 y rechazan su “caudillaje” intelectual, pues consideran que en sus juicios, en vez de hablar del texto, se discurre sobre el sello editorial y el autor, su ubicación social, empleo, entre otros.

Para cumplir con esa misión, *Ideas* afirma que se rige por criterios internacionalizados y, en algunos casos, por el reconocimiento que el artista obtiene en el extranjero. La revista considera que aquellos criterios con que se juzgan las obras en el extranjero son útiles en Argentina porque sirven para orientar la valoración y la

producción nacional y favorecer la internacionalización. Por esto, reclama que el centro apunte a la modernización cultural con ideas y valores y al autor, para que se reconozcan las obras y las temáticas del presente. Consideramos que estos rasgos caracterizadores de *Ideas* continúan en algunos de los principios programáticos de *Nosotros*.

A lo largo de los artículos, *Ideas* menciona los autores que conforman el canon literario. Emilio Becher, particularmente, ordena el pasado literario mundial reciente para leerlo como capitalización de la experiencia de la poesía francesa por los escritores hispanoamericanos. Esto es muy importante para nuestro tema de tesis por dos motivos: primero, porque resalta la experiencia latinoamericana en relación con la poesía, que nosotros planteamos en función del pacto lírico y, segundo, porque vemos explicitada la concepción de la literatura francesa como meridiano cultural.

La revista destaca como canónicos a Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Ingenieros y Ángel Estrada; en novela nacional, elogian a Paul Groussac, entre otros. De la literatura extranjera admiran a los franceses Rosny, Loti, Adam, Bourget, Flaubert, Leconte de Lisle, Villiers de L'Isle Adam, Zola y al español Blasco Ibáñez (Delgado 2006). Hacemos estas menciones porque estos franceses no tienen el mismo rango de aceptación en *Nosotros*.

Esta revista deja de existir en abril de 1905, alcanzando los veinticuatro números. En cuanto a la estructura editorial, tuvo secciones fijas, aunque no todas aparecen en todos los números: “Letras francesas”, a cargo de Emilio Becher; “Letras españolas” y “Letras Hispanoamericanas”, a cargo de Ricardo Rojas; “Letras argentinas”, “Teatros”, “Revista de revistas”, “Crónica del mes”, “Música”, “Pintura y escultura”, “Libros del mes” alternaban las colaboraciones entre Gálvez, Olivera, Gerchunoff, Echagüe y otros. Como ya mencionamos en las otras revistas, los autores y títulos de secciones se mantienen en la posta cultural.

En síntesis, el rol de las revistas es considerado fundamental en el desarrollo cultural, por la circulación del saber y el debate de ideas. Por eso, en las revistas hay

un espacio, o sección, que atiende a las publicaciones de la red de revistas. Además, los intelectuales más importantes de la época participan de estos proyectos culturales y los usan como laboratorio de experimentación y difusión de sus tendencias desde los roles de autor, editor, crítico y director de revistas. En las revistas argentinas de esa época se percibe la construcción autorial en el cambio del “hombre de letras” decimonónico al intelectual del siglo XX. Por intelectual entendemos, siguiendo a Seymour Martin Lipset (1959), todo el que crea, distribuye y emplea la cultura, universo que comprende el arte, la ciencia y la religión. Entre estos, destacamos como maestros que influyen en las generaciones posteriores a Groussac y Darío, y a los jóvenes: Ingenieros, Lugones, Berisso, Díaz Romero, Becher, Rojas, Gálvez, Olivera, Gerchunoff y Echagüe.

En época del Centenario, la cultura es el punto de inflexión para entender el país, el elemento que permitía tomar conciencia de quiénes o qué éramos. Por eso, las revistas plantean como objetivo, con distintos matices, la definición y modernización nacional, fundada en el “antiyanquismo” y la unión e identidad hispanoamericana con acento en el presente. Asimismo, critican el materialismo y anhelan una sociedad más educada en valores y más espiritual, que comprenda el arte de lo bello, en lengua nacional.

Por lo expuesto, el primer paso para estudiar la sociabilidad literaria de la red de revistas ha sido observar a través de la temporalidad en la que se inserta, la estructura afectiva que se teje entre estas publicaciones por lo que tienen en común sus integrantes. Tanto los objetivos como los actores mencionados pasan de una revista a otra construyendo la sociabilidad literaria que dará cabida a un nuevo proyecto editorial, cuyo título es una declaración de integración: *Nosotros*.

2 Identificación, institucionalización y posicionamiento de *Nosotros*

En este apartado, nos enfocaremos en la revista cultural *Nosotros*, que es el objeto principal de nuestra indagación. Presentamos al grupo que la gesta y publica, la “Generación de *Nosotros*” en su consolidación como estructura social y editorial en torno a la revista, sus redes, roles y posiciones en el campo cultural. Observamos los círculos concéntricos de ese *Nosotros*, testigo de su época, un emisor inclusivo que se dirige a distintos receptores según la circulación de la revista. Además, a la par de su consolidación se institucionaliza y ocupa un lugar en el campo cultural. En tanto laboratorio de experimentación y tribuna de expresión, veremos su proyecto de intervención cultural en función de su programa, promover la modernización y democratización de la cultura.

Las revistas son un nudo de sociabilidad literaria, un “nosotros” que se propone un proyecto colectivo para cubrir una carencia. Son un lugar que sirve de refugio, de mostrador y trampolín, especialmente para los jóvenes que quieren realizar sus ideales y tener visibilidad. Su gran ventaja es que son accesibles, pertenecen al circuito cultural del autor y no implican un gran gasto, son una opción intermedia entre el periódico y el libro.

En la posta cultural que sostienen las desaparecidas revistas *La Biblioteca*, *La Montaña*, *El Mercurio de América* e *Ideas*, surge el relevo en 1907 por un grupo de jóvenes nucleados en torno a Alfredo A. Bianchi y Roberto F. Giusti, universitarios de la recientemente creada Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Una iniciativa pensada y practicada, pues venían ensayando la experiencia de revistas desde 1900.

En las publicaciones colectivas siempre hay una figura en torno a la cual se nuclean los artistas y escritores y que resulta el centro de la revista, aunque no siempre sea el nombre más visible o destacado de la historia literaria nacional. La centralidad de ese “hombre de letras” se manifiesta en el análisis de la red y sintetiza en su persona todo

un proyecto cultural; por eso, en esta ocasión nos ocupamos de los comienzos de Alfredo Bianchi, “el alma” (Giusti 34) de *Nosotros*.

La primera experiencia de Alfredo A. Bianchi y Enrique M. Rúas, estudiantes del Colegio Nacional, es como administradores de *Rinconete y Cortadillo*. Una tentativa muy juvenil que dura tres meses, en los cuales publican seis números entre octubre y noviembre de 1900. La revista está dirigida por A. I. Villeneuve Bardine. La segunda revista de Alfredo A. Bianchi, ahora en la dirección, es *Preludios*. Aparece el 5 de octubre de 1901 y alcanza 41 números hasta setiembre de 1902. Constituye un esfuerzo ponderable pues logra difundir páginas inéditas de Nicolás Avellaneda, Emilio Becher, Ricardo Jaimes Freyre, Emilio Ortiz Grognet y muchos más.

En 1904, “Alfredo Sorgborn” (Alfredo A. Bianchi) y “Roberto Eynhart” (Roberto Fernando Giusti) forjan su amistad indestructible desde las columnas de *La Gaceta Literaria*, dirigida por Joaquín Fontenla. Ese “nosotros” sólido da sus frutos en agosto de 1907, cuando sale a la calle el primer número de *Nosotros. Revista mensual de literatura, historia, arte, filosofía*.

2.1 La “Generación de *Nosotros*”

Alfredo Bianchi, en ocasión de las bodas de plata de la revista, repasa los grandes hitos vividos y hace una afirmación sobre el equipo que encabeza, a quienes denomina como una generación: “En cuanto a la obra de nuestra generación, de la generación de *NOSOTROS*, está toda ella de manifiesto en los veinticinco años de existencia de la revista” (N: LXXVI. 279-280, ago. 32: 34). Frente a esa asociación sobre tres términos que los definirían en la acción: generación, *Nosotros* y revista, resulta necesario examinar cuál es su corpus de lectura para definir qué entienden por esa categoría.

Postulamos que el concepto de generación nos facilita comprender los procesos compartidos por las personas nacidas en determinado momento histórico y nos permite reconstruir las redes que ponen en circulación ideas, textos y autores. Por este motivo,

apelamos a dos europeos contemporáneos de la revista *Nosotros* que en aquel momento intentan definir y aplicar estas nociones: Karl Mannheim (1928) desde la sociología y Albert Thibaudet (1925, 1936) desde la historia y crítica de la literatura francesa. Este último es de interés para esta investigación ya que es leído y mencionado en la revista por Julio Noé, entre otros miembros de la clique. Además, sus discípulos son Frédéric Paulhan, un crítico y filósofo presente en la revista, nombrado por Mariano Barrenechea, miembro de la clique de la revista, y el célebre Paul Valéry. Además, Thibaudet lee a Mannheim y aplica sus conceptos a la literatura, consciente de las limitaciones, como también expresa Carilla ante la crítica “malhumorada” que le hiciera Borges (9).

Por una parte, prestamos atención al concepto de generación y las caracterizaciones de la generación literaria francesa y de las revistas juveniles belgas de 1900-1920. Por otra parte, a partir de la figura nuclear de Rubén Darío, nos ocupamos de las tres denominaciones con las que se identifica en Argentina al grupo nacido aproximadamente entre 1880 y 1895 y que, a partir de 1900, son jóvenes que comparten contenidos, lazos y construyen un destino común. En esos años, estos tres aspectos se ponen de relieve al analizar la red intertextual e interpersonal de las revistas que presentamos antes: *La Biblioteca*, *El Mercurio de América* e *Ideas* como precursoras de *Nosotros*.

Si bien es cierto que la categoría de generación es muy discutida desde lo historiográfico y que implica una abstracción, es importante retomar los intentos de por definir lo que implica una generación sociológica y una literaria. En cuanto a la primera, nos resulta funcional como marco la noción propuesta por Karl Mannheim (1928) desde la sociología. La caracteriza como la construcción de un tiempo social con lazos sincrónicos y diacrónicos, por la solidaridad en función de un evento fundante gracias a trazos comunes y que, por lo tanto, genera un *continuum* histórico. El conjunto generacional comparte contenidos reales, sociales, intelectuales y la participación en un destino común; además, los individuos en la misma situación establecen lazos entre sí y crean un tejido de la sociedad (Mannheim 221-223; Leymarie 20).

Lo fundamental para una generación es compartir y construir, de manera consciente y activa, un tejido social y un destino. Podríamos decir, incluso, pensando en la llamada generación de *Nosotros*, un proyecto cultural trazado en un *continuum* (sincrónico y diacrónico). En cuanto a la generación literaria, Thibaudet, a partir de su propia lectura de Mannheim, aporta la novedad de buscar los concomitantes, la *liaison*, la tradición y la continuidad en la historia literaria francesa a lo largo de las generaciones en su *Histoire de la littérature française*. Este crítico plantea, a grandes rasgos, que la situación literaria en su país, entre 1900 hasta los años previos a la primera guerra mundial, presenta el problema de la energía para actuar, “un problema de acción, y, de una manera general, un problema que interesa a todo hombre (...)” (*Le Liseur* 200. La traducción es nuestra).

Thibaudet define la generación literaria como una manera en común de plantearse los problemas, resolverlos, o no, y que se podría relacionar con las escuelas literarias (*Histoire* 20). Esto nos sirve para ver alguno de los contenidos reales e intelectuales que llegan desde Europa sobre las generaciones literarias y que son compartidas por *Nosotros*. Desde Argentina, discuten permanentemente sobre los problemas de la humanidad y buscan la solución llamando a la acción, mientras que le reclaman a aquellos que no actúan, incluso, a algunos le atribuyen esa falta a que solo se dedican al arte por el arte.

Es valioso el énfasis puesto por Carilla en su *Esquema generacional* para aclarar que no se debe entender a la generación como compartimento cerrado, una asociación artificial con escuelas, cenáculos, géneros, siglos, con los que algunos pretenden explicar la obra. Desde su punto de vista, este método ofrece la posibilidad de abrirse más allá de las generaciones históricas, percibiendo continuidad y sucesión sin convertirla en “una carrera de postas” (74). Otro riesgo de este método, explica, es que algunos “procuran crearse una ‘generación’ para uso particular” (18). Esta observación nos hace pensar en Gálvez y su autoproclamada “generación de *Ideas*”, con el fin de destacar su obra y anticipación a *Nosotros*.

De las diez generaciones literarias argentinas que propone Carilla, en las que prevalecen las denominaciones con raíces históricas, nos interesan tres: la de 1880,

1896 y 1910, que a su vez mencionan Arrieta y sus colaboradores en *Historia de la literatura argentina*, más allá de la segmentación editorial por géneros y períodos amplios. En ambas obras caracterizan a la literatura argentina de esa época por su gusto por el equilibrio, la armonía y, en relación con la tercera, como una generación partidaria del orden, la razón, el ideal clásico, “clarificadora y escéptica” (86). En su capítulo, César Fernández Moreno retoma la propuesta de Ortega y Gasset de entender a la generación como un gozne que permite los movimientos, de esa forma afirma que en la poesía argentina de la primera mitad siglo XX los relevos generacionales coinciden con las nuevas escuelas (609).

Como síntesis de lo expresado antes, nos resulta oportuno el artículo “La construcción de las generaciones literarias en el siglo veintiuno. Reflexiones sobre poesía, canon y mercado”, por Remedios Sánchez-García. La autora aporta una definición más actual de generación literaria como “estructura basal de organización de creadores dentro de unas circunstancias históricas, sociales e ideológicas concretas [...]” (Sánchez-García 44). De los escritores a los que apela, nos interesa particularmente Ortega y Gasset, por sus vínculos con *Nosotros*, porque Julio Noé lo cita cuando expone su propia definición sobre su generación y porque también es fuente para las obras de Carilla y Arrieta.

Tanto el filósofo como Sánchez-García retoman los postulados sociológicos de Mannheim. Ortega y Gasset considera que este concepto metahistórico es el “más importante de la historia” por el “compromiso dinámico”, en proceso, entre las personas de un cuerpo social selecto, “con una trayectoria vital determinada” (147) por una franja etárea y los grandes acontecimientos. Nos resulta importante destacar, pues se puede corroborar en *Nosotros*, que no es necesaria la unidad ideológica o estética total, sino rasgos compartidos que promuevan la creatividad (Ortega y Gasset:143-149). Sánchez-García afirma que, en esa mirada sociológica, no se deben olvidar las “unidades generacionales” formadas por individuos con su propia concepción de la literatura (46).

Las revistas suelen ser órganos de expresión de una generación y/o de un grupo que quiere difundir su literatura. Puesto que en *Nosotros* es significativa la presencia de los

belgas francófonos Maeterlinck y Verhaeren como expresión del movimiento artístico internacional, recuperamos la caracterización que De Marneffe (2007) hace de las revistas juveniles belgas del mismo período de esa amplia generación francesa de 1900-1920. La autora las describe, por una parte, por la búsqueda de una nueva estética de lo bello y útil, que se inscriba en la moderna civilización del momento y que le devuelva la vida al arte. Por otra, afirma que las revistas son una tribuna que valora el impacto y los lazos con el público, aceptando la dimensión técnica y comercial de sus proyectos. En esta síntesis recupera aspectos del programa de la revista *7 Arts*:

[...] su búsqueda de una estética nueva: es necesario «atreverse» e «innovar», pero en contexto, inscribiéndose dentro de esa «civilización moderna» que es la suya: «nuestra prodigiosa vida urbana, industrial y apasionada». El arte que había «abandonado la vida», «hay que regresarlo». Los medios para hacerlo dependen del arte aplicado. [Ellos] no desprecian servir de «tribuna» para autores o movimientos más radicales [...]. Toma a su cargo [las cuestiones materiales] explícitamente y está más dispuesto a aceptar la dimensión «técnica» o incluso «comercial» de sus proyectos. Además, su programa estético es indisoluble de una inscripción en la sociedad. [...]. El objetivo es realizar tanto lo «bello» como lo «útil». Se valora el vínculo con el público y el impacto en la sociedad (De Marneffe 232, 235. La traducción es nuestra)

Esto que De Marneffe expresa de las revistas belgas coincide con la situación hispanoamericana y pone en evidencia una suerte de conciencia generacional transcontinental. Tienen en común la búsqueda de una nueva estética involucrada con su sociedad moderna y urbana, la voluntad de visibilizar a los intelectuales y artistas del momento y ocuparse de los aspectos técnicos y comerciales de sus proyectos culturales.

La particularidad que esas dos primeras décadas del siglo XX tienen en Hispanoamérica es que se vive en cierto tono de fiesta por un evento fundante compartido a nivel continental. Las naciones celebran, desde el campo sociopolítico, el primer centenario del proceso independentista y, desde lo cultural, se afirman las literaturas nacionales luego del éxito transcontinental del Modernismo rubendariano. Básicamente, es la decantación de los cambios de todo orden que se vivieron durante el siglo XIX y la correspondiente exploración y afirmación de las diferencias nacionales y sus valores literarios.

Puntualmente, en Argentina se celebra el primer centenario de la Revolución del 25 de Mayo de 1810 y el de la Declaración de la Independencia del 09 de julio de 1816.

Por eso, bajo la denominación de “generación del Centenario” se nuclea a aquellos intelectuales y artistas que comparten activamente ese momento histórico y planifican un destino común. Para comprender su posicionamiento, sus problemas y sus proyectos es importante ver su sociabilidad con las generaciones anteriores en un *continuum* histórico, las continuidades y rupturas que se evidencian y las que se proponen a las generaciones posteriores. Al darse cuenta de que comparten intereses y problemas, los escritores empiezan a crear asociaciones. La sociabilidad fomenta la “conciencia de escritor”, tanto en su función social como en sus derechos; por eso, consiguen la ley de propiedad intelectual.

Alejandro Eujanian asevera que esa sociabilidad literaria, en el caso de las revistas argentinas del 900, se da, en gran medida, por la adhesión a la bohemia porteña, refugio de literatos y artistas. Así, la red interpersonal funciona como asilo humano y es también asilo espacial; los refugiados se reúnen en cafés y restaurantes para relacionarse, para conseguir puestos laborales y para decidir sobre las ediciones y sus títulos.

2.1.1 Perspectivas sobre la generación del Centenario, de posmodernistas y de *Nosotros*

La noción de generación permite observar el proceso dinámico, la flexibilidad y la multifuncionalidad de la red que involucra, en gran medida, a los mismos miembros relacionados por personas y acontecimientos, y un destino común a partir de un evento fundante. Estas generaciones se denominan: del Centenario, posmodernista y de *Nosotros*. La primera nomenclatura atiende a un evento fundante de orden político social, la celebración de la independencia; la segunda, a un suceso basal artístico-literario, el Modernismo; y la tercera, al acontecimiento de la publicación de la revista cultural *Nosotros*. Si bien habría que hacer un análisis exhaustivo sobre esas generaciones y las redes que las conforman para marcar sus diferencias, en la práctica son tres maneras de nombrar al mismo conjunto de actores, como sintetiza Aníbal

Salazar Anglada: “Fue [Julio] Noé precisamente quien denominó a los escritores nacidos entre 1880 y 1895 ‘generación de *Nosotros*’, conocida luego comúnmente como ‘generación del Centenario’ –hoy posmodernistas– [...]” (175).

En cuanto a la generación del Centenario, Emilio Carilla engloba a los nacidos entre 1880 y 1890, como no reaccionarios y de relieve nacional por el acento puesto en lo argentino. Estos jóvenes escriben “con los pies en la tierra”, por eso, en sus estudios, ficciones y críticas literarias predomina la literatura de tipo realista y mimética. Por el momento histórico que viven, otorgan mucho peso a la realidad presente y al futuro del país, y producen el auge de los ensayos sociopolíticos. Entre los integrantes de la generación del Centenario, podemos nombrar como miembros del círculo social de la revista *Nosotros* a Manuel Gálvez, Álvaro Melián Lafinur, Julio Noé, Alberto Gerchunoff, Evaristo Carriego, Mariano Antonio Barrenechea, Enrique Banchs, Juan Pablo Echagüe, Juan Más y Pí, José León Pagano, Ricardo Rojas y Eduardo Talero.

En el número especial por las bodas de plata de *Nosotros*, en 1932, el director Alfredo A. Bianchi, declara la filiación que sienten hacia Rubén Darío: “El grupo de *Nosotros*, cuyos componentes, según alguien justamente ha dicho, habíamos nacido bajo el signo de Rubén Darío” (*N*: LXXVI, 279-280, ago-set 1932: 27). Los textos y actores de esa red intertextual e interpersonal de revistas son síntomas de lo que Adela Pineda-Franco (“De poses”) expresa sobre el modernismo rubendariano, como un intento por redefinir el lugar de los letrados y de la literatura misma en el momento en que la “república de las letras” empezaba a desmembrarse con la división de los saberes, propia de la modernidad.

En ese contexto, se reafirma la centralidad del poeta en la red cultural hispanoamericana de fines del siglo XIX hasta 1916, año de su fallecimiento, inclusive por la amplificación que provoca hacia la red intercontinental. Por eso vemos que Rubén Darío atraviesa las generaciones con su influencia, tanto por su figura como por su movimiento literario. Sin embargo, le corresponde una categoría intermedia del análisis de redes culturales: la identificación mezclada de diferenciación, porque si bien los redactores de la publicación se identifican con este actor central de la red

intelectual, no es miembro del círculo social de la revista ni integrante de la generación de *Nosotros*.

El 13 de agosto de 1893 Darío llega a Buenos Aires y es recibido de muy buen grado por la intelectualidad rioplatense. El poeta anima los círculos culturales y publica en 1896 dos libros cruciales en su obra: *Los raros*, una colección de artículos sobre los escritores que más le interesan y *Prosas profanas y otros poemas*. Estas obras, además, son objeto de la red de revistas y la posta intelectual que nos ocupa. En ocasión de su publicación, el director de *La Biblioteca* les hace dos críticas literarias, el poeta responde a la primera en el diario *La Nación*. Por recomendación de Groussac, *Nosotros* publica estos tres artículos como testimonio de la evolución literaria, en el número homenaje a Darío por su desaparición física en 1916. En el tercer capítulo desarrollaremos esta fundamental polémica literaria que marcará la circulación de la lírica francesa a través de la voz de estos maestros.

En cuanto a la denominación “posmodernistas” se refiere a un criterio temporal y generacional, para agrupar a los escritores que empiezan a producir en los años en que la fuerza renovadora del modernismo comenzaba a perder ímpetu, y que tienen rasgos diferentes como para identificarlos por separado, pero “con el áncora fija en el modernismo” (Corvalán 15). Es decir, el uso del término posmodernismo se refiere a las manifestaciones literarias, especialmente poéticas, posteriores al Modernismo rubendariano.

Este criterio amplio, que pareciera impreciso, es usado por algunos críticos para caracterizar al propio Modernismo. Para Rama, Rubén Darío desde *Azul* (1888) hasta *El canto errante* (1907) define una poética epocal más que una estética, en la que podían incluirse distintas poéticas individuales (*Las máscaras* 64). Asimismo, Elena Calderón de Cuervo en *El enigma del cisne* coincide en el acento sobre la época y la dificultad que presenta la definición de Modernismo: “es una manera de aludir a una generación cuyo rasgo más caracterizador es la variedad de registros” (45). De esta manera, encontramos continuidad en el principio de que en una generación puede haber diversidad ideológica, estética e, incluso, sobre el concepto de literatura, tal como se evidencia en la generación y revista *Nosotros*.

Pablo Anadón en su artículo “En torno de *La Urna* de Enrique Banchs” (2011), concuerda con lo dicho por Emilio Carilla y describe al posmodernismo como una generación no rupturista, que mantiene una continuidad entre la poesía del Modernismo y la que vendrá con las Vanguardias. Podríamos hacer extensivas a las revistas posmodernistas argentinas las siguientes características que Anadón propone sobre la poesía de ese período y que coinciden con las expresadas por De Marneffe sobre esas publicaciones belgas. Desde lo formal, tienen el “propósito de acordar los formidables logros técnicos modernistas con una expresión mesurada, [...] coloquial en cierto modo, [...] busca[n] llevar a la intimidad del poema el lenguaje común, la vida común” (Anadón párr. 3). En resumen, Anadón considera que la poesía posmodernista concilia el “principio de placer” de la ética y estética de los modernistas con el “principio de realidad” de la vida concreta en la sociedad argentina de inicios del siglo XX. Estos rasgos se van a observar, a su vez, con respecto a la circulación de la lírica francesa en *Nosotros*.

2.1.2 La “Generación de *Nosotros*” caracterizada por ellos mismos

El criterio generacional nos resulta operativo para estudiar a *Nosotros*; por eso, recurrimos a François Dosse (2006) quien retoma los postulados de Mannheim, Thibaudet y Dilthey. Dosse sintetiza que la generación intelectual no se reduce a la contemporaneidad biológica, sino que se consolida en, por lo menos, dos características comunes entre sus miembros: la cristalización del recuerdo colectivo de algún hecho, es decir, “los mismos grandes acontecimientos y cambios durante su periodo de receptividad” (Dilthey 42), y la relación de sus integrantes en la edad del despertar político. En otras palabras, para la historia intelectual y la de las trayectorias personales, más allá de la coincidencia de una fecha de nacimiento, importa el “conector generacional”. Gracias a él, los individuos que comparten un “espíritu del tiempo” constituyen “grupos concretos”, y estos, a su vez, se retroalimentan en una red que crea medios de expresión, por ejemplo, una revista, como recurso unificador para dar “respuestas plurales a preguntas comunes” (45-48). A continuación,

detallamos los conectores generacionales de *Nosotros*, esas marcas del espíritu del tiempo en los hechos y las personas de este grupo concreto.

Ideas y *Nosotros* son ejemplos de “el espíritu de época” amalgamado en una publicación, en la cual la generación toma el nombre de la revista que los une. La mayoría de sus colaboradores son profesionales que hacen un lugar en su vida laboral cotidiana para aportar a la publicación, ya que estos emprendimientos son el resultado del esfuerzo dedicado al arte con pasión, pero con gran dificultad como su sustento. Por esto, los directores de las publicaciones son los primeros en ayudar a los escritores en su profesionalización, esto es, tratan de pagar las contribuciones para que ser autor sea una profesión digna en cuanto a lo económico.

¿Cuáles son los hechos que consolidan a la generación de *Nosotros* durante la primera década de la revista? Básicamente se los puede dividir en dos grandes categorías, lo político y lo literario. Cada una de estas, a su vez, se puede subdividir en dos; la primera en nacional e internacional, la segunda, sobre la profesionalización del escritor y sobre la instauración de los estudios universitarios.

En cuanto a las cuestiones políticas, por una parte, son decisivas las celebraciones nacionales de los Centenarios (Invasiones inglesas -1906-1907-, Revolución de Mayo -1910-, Declaración de la Independencia -1916-), la promulgación de la Ley Saenz Peña sobre el voto secreto y obligatorio (1912) y las primeras elecciones bajo ese espíritu (1916); por otra parte, los conflictos internacionales: la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Rusa (1917).

Con respecto a la modernización literaria, sobre el reconocimiento de la profesionalización del escritor, se concretan la Sociedad de Escritores (1906), la Sociedad de Autores Dramáticos y Líricos (1907) y se sanciona la Ley de Propiedad Intelectual (1910). Con respecto a la instauración de los estudios universitarios: se crea la Facultad de Filosofía y Letras (1896), posteriormente, la cátedra de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires (1912-1913) y sucede la Reforma Universitaria (1918). Destacamos estos hitos académicos porque resultan el rasgo más diferenciador de este grupo, frente a las generaciones anteriores, y lo aprovecha como

uno de los modos de llenar el capital social de estirpe tradicional que dicen no poseer. Gracias a la academia, esta generación resalta como características del nuevo espacio institucional universitario al que pertenece la figura del hombre de estudios superiores y de pensamiento, lo cual le permite posicionarse como profesionales con autoridad intelectual.

Por medio de ese ámbito, se conocen muchos de los colaboradores de *Nosotros* y entablan vínculos ligados a la universidad, ya que sus articulistas son egresados o profesores y varias de sus publicaciones críticas se refieren a obras y autores, objetos de estudio en las aulas. De esta manera, el prestigio de la academia se prolonga a la revista y ambas se benefician con esta retroalimentación; por eso, la revista se legitima como semi-institucionalizada.

En lo referido a las personas del “grupo concreto”, además de conectarse por los hechos antes mencionados, se reconocen en torno a Bianchi, como el alma de la revista, y a una figura central de la literatura, el poeta Rubén Darío. La clique de esta publicación se define por sus lazos con esta persona que, para ellos, encarna valores artísticos e, incluso, virtudes humanas. Se escribe mucho en *Nosotros* sobre Rubén Darío. El testimonio más elocuente es el número 82 de febrero de 1916, un sentido homenaje por su fallecimiento, y que tiene repercusión en distintas partes del mundo, tal como la misma revista se encarga de divulgar en los números siguientes.

Este acontecimiento literario permite conectar a las personas más allá de las fronteras, y, especialmente, permite advertir un cambio de época, un tiempo nuevo en el que este maestro ya no está físicamente presente. En el número especial por las bodas de plata de la revista, en 1932, Melián Lafinur resalta la influencia de la poesía dariana y esclarece el comentario de Bianchi al atribuir esa expresión a Giusti: “En poesía, habíamos nacido como ha dicho muy bien Giusti, ‘bajo el signo de Rubén Darío’ ”(N: LXXVI, 279-280, ago.-set. 1932: 98). Por lo expuesto, para los directores y la clique de *Nosotros*, Darío es una figura que los define.

Si bien Bianchi y Noé afirman que existe la generación de *Nosotros*, esta mirada no es compartida del todo por Roberto Giusti. Este director presta atención a las personas

de una forma más general para definir qué entiende él sobre la llamada “generación de *Nosotros*”. En la “Introducción” que hace a la *Bibliografía de la revista Nosotros [1907-1943]* escribe que no hubo una “generación literaria”⁶ (4) a la que representara la revista en sus primeros años de vida. Para esa afirmación, atiende al recorte estricto de sus articulistas y argumenta que en ella incluyeron páginas de escritores y periodistas de diferentes edades y “sin vínculo entre sí en cuanto a tendencias literarias” (5); por lo cual “el riguroso concepto generacional desaparece” (4).

Desde nuestro punto de vista, las características que Giusti brinda, sumadas a lo que expresan dentro de la misma revista sobre la generación, permiten enmarcarlas operativamente en las definiciones teóricas expuestas más arriba, que no se circunscriben solo a lo literario, sino a lo intelectual y cultural. Según el director, *Nosotros* expresa las ideas, sentimientos, esperanzas del grupo, un programa fundacional que se cumple en el transcurso de los años, con intervención artística, política y social (3-5). Por eso, decimos que la revista se convierte en un conector de edades y tendencias, un recurso de expresión, unificador de un grupo que comparte los problemas e inquietudes intelectuales del momento y, como tribuna y laboratorio de nuevas tendencias, busca dar “respuestas plurales a preguntas comunes” (Dosse et al. 47).

Las diferentes edades a las que se refiere Giusti se pueden agrupar, a sabiendas de que los límites son porosos, en las tres generaciones argentinas más presentes en *Nosotros* durante el periodo estudiado: dos del siglo XIX, la de los hombres del ochenta (1880) y la modernista de 1896; y la del siglo XX, la del Centenario. De la misma manera que hizo *Ideas*, *Nosotros* se considera un grupo de transición con la apertura necesaria para publicar a los viejos conocidos, los consagrados de las generaciones anteriores, y vanagloriarse de difundir también a los nuevos.

Un ejemplo que excede la década que estudiamos, pero lo consignamos por su relevancia, es la publicación del manifiesto vanguardista del ultraísmo por el joven Jorge Luis Borges. En *Nosotros*, especialmente Bianchi, ayudan a los más jóvenes a

⁶ Si bien la “Introducción” no tiene número de páginas, para facilitar la localización de las citas, las hemos numerado y colocamos a continuación de la transcripción la página correspondiente.

integrarse y pensarse como una “nueva generación” que debe crear una nueva revista. Podemos mencionar como frutos de este aliento a la publicación en 1921 del “Ultraísmo” de Jorge Luis Borges, a la encuesta sobre la nueva generación en 1923 (N: XLIV) y la revista *Inicial* propulsada por Bianchi (N: XLV, 259-262; N: L, 283).

Como recopilación de lo que los participantes de *Nosotros* piensan al respecto, en 1932 la revista propone una encuesta con el lema “Una generación se juzga a sí misma”. Las respuestas son publicadas en el doble número extraordinario que lleva ese mismo título (N: LXXVI, 279-280, ago-set 1932: 5-176) y en el que escriben “nuestra” generación, “la generación a la que pertenezco”, el “círculo”, el “grupo” de *Nosotros*. Por nuestra parte, aprovechamos estos términos desde el análisis de redes para analizarlos en el siguiente apartado sobre la estructura social.

En este punto nos ocupamos de la figura de Julio Noé porque es una de las personalidades que responde la encuesta. La revista lo presenta de la siguiente manera: “Doctor en jurisprudencia. Fué largos años secretario y crítico literario de NOSOTROS. Compartió la dirección en el período 1921-1924. Secretario de la Asociación ‘Amigos del arte’. Crítico de letras, ha reunido algunos de sus trabajos en el libro titulado, “*Nuestra literatura. Su Antología de la Poesía Argentina Moderna* (ed., 1926, 20, 1931) es considerada obra fundamental en su género” (N: LXXVI, 279-280, ago-set 1932: 130).

De este libro recuperamos dos aspectos. Por una parte, que es fruto de trabajos anteriores, lo cual responde a que las revistas son la antesala, la primera exteriorización y laboratorio de libros. Por otra, que este resultado es una obra considerada fundamental por la revista, y que se refiere a la poesía argentina del primer cuarto de siglo, precisamente desde la mirada del exdirector de *Nosotros*. Varios años antes, en 1911, el director en ese momento de la revista, Roberto Giusti, también se había ocupado de la poesía argentina en *Nuestros poetas jóvenes* y había anticipado un capítulo en *Nosotros*, referido a Banchs y Barreda. Estas obras manifiestan la preocupación desde la dirección de la publicación por la poesía argentina contemporánea y, a través del uso del pronombre de primera persona plural, la identificación y apropiación en consonancia con el título de *Nosotros*.

El protagonismo de Julio Noé también se debe a que es quien denomina al grupo de *Nosotros* como generación del Centenario. Él argumenta en su respuesta a la encuesta que, frente a la dificultad de juzgar a su propia generación o, incluso, de negarla: “[s]ería grande injusticia desconocer la importancia del esfuerzo intelectual y artístico de nuestra generación” (N: LXXVI, 279-280, ago-set 1932:138), entre otros motivos por la cantidad de artistas que produjo, aunque sean escasas las obras que sobrevivan. En cuanto a las aspiraciones comunes de índole intelectual, las resume en dos símbolos franceses, París y la Sorbona: “El viaje a París era el sueño de todos, y una conferencia en la Sorbona [...] nuestra más secreta aspiración” (134).

En su extensa respuesta de ocho páginas, Noé caracteriza a su generación por su eclecticismo y criterio elevado, como prudente, mesurada y sin ánimo rebelde. En cuanto a las influencias recibidas, menciona al romanticismo (131), la generación del 80 y la del 96: “respetábamos cuanto el pasado nos había legado, y sobre todo a las tres generaciones que nos habían precedido. Nos solidarizábamos con los viejos y admitimos su dirección. Éramos, sin duda, hombres de una época cumulativa, como llama Ortega y Gasset a aquella que siente una perfecta homogeneidad entre lo recibido y lo propio [...]” (134).

Julio Noé señala como figuras de las generaciones anteriores a Groussac, “maestro temido y admirado” (133) y del movimiento “modernista” (133) a Lugones, Ingenieros y Darío. Cierra su nota afirmando que su generación es epígono del modernismo porque ha sido menos renovadora que ellos, “poco hemos hecho por buscar nuevas formas” (138). Esta caracterización de la generación se corrobora en la circulación de autores franceses, como desarrollaremos en el tercer capítulo.

El testimonio de Noé es valioso porque se relaciona con otra afirmación importante para la presente tesis. Él expresa la continuidad del siglo XIX hasta la primera guerra mundial. Como consecuencia, marca la percepción de ellos sobre que el gran cambio de época se debe a ese acontecimiento mundial y no al cambio de siglo cronológico. Noé define como época de iniciación de su generación el período 1900 al 1914-1918, hito en el que entiende que se cierra el siglo XIX, “que por cierto no considerábamos ‘estúpido’ ” (N: LXXVI. 279-280, ago. 1932: 132).

Para ilustrar lo desplegado en los párrafos anteriores, mostramos la primera página del índice del tomo I, en la que se puede observar un conjunto de rasgos que muestran la consolidación de este grupo: presencia intergeneracional y temas. Estos aspectos manifiestan el propósito de ser, al mismo tiempo, continuadores de sus maestros e iniciadores de una nueva época literaria argentina.

En cuanto a la red interpersonal de *Nosotros*, se ven autores de las generaciones anteriores, como Emilio Becher, Eugenio Díaz Romero y también artistas e intelectuales extranjeros de la talla de Rubén Darío. En otros tomos participan: Rafael Obligado, Paul Groussac, Martiniano Leguizamón, Antonio Dellepiane, Ernesto Quesada, Miguel de Unamuno, Ciro Alegría, Acevedo Díaz, Florencio Sánchez, José Enrique Rodó, Edmundo Montagne, Charles de Soussens, Emile Duprat, Francisco Romero, Francisco Contreras y Carlos Vaz Ferreyra.

En relación con Darío, en este primer número figura su “Introducción a *Nosotros*”, en referencia a la novela de Payró, que dio origen al título de la revista. Los primeros capítulos de esta novela también están incluidos en este número inaugural.

Entre los jóvenes autores están los fundadores, como Bianchi, los amigos de la red de revistas: Chiappori, Bunge, Carbia, los desconocidos como Alfredo Arteaga y los poetas revelación, Banchs y Carriego. La presencia de la lírica se advierte tanto por la presencia de estos jóvenes poetas argentinos, como por los célebres Verlaine y Darío, además de la marca paratextual en el índice -versos-. En cuanto a esta explicitación de la forma, diez entradas de esa página dicen “versos” entre paréntesis, es decir, aclaran por la unidad lírica, en vez de marcar el género.

Dos datos más que nos resultan elocuentes por la presencia de lo francés desde el principio de la publicación son la sección “Letras francesas” y los versos “Verlaine”. En relación con esto, más allá de que Arteaga abra el índice por rigor de abecedario, ese poema y su “Oda á Rubén Darío” son una clara manifestación de la preferencia de *Nosotros* por estos poetas.

2.2 La consolidación de *Nosotros* como estructura

Nosotros no es solo una generación sino una estructura intergeneracional que sabe zanjar las diferencias por el bien común: la construcción y consolidación de la literatura argentina. La revista no es rupturista ni con su pasado ni con sus contemporáneos, más bien amalgama lo viejo-conocido a lo nuevo-desconocido para contribuir al desarrollo de un espíritu nacional.

Muchos de ellos son jóvenes desconocidos de clase media, inmigrantes (o hijos de), sin prestigio ni historia familiar que los sostenga ni avale, por lo que crean su capital en torno a su ámbito de formación y su profesión, esto es lo novedoso con respecto a las revistas que los precedieron. En vez de excluir generaciones o poéticas, las incluyen como estrategia de acumulación del capital simbólico para crecer con la suma de colaboradores y estilos. Sin embargo, en las páginas afloran algunas diferencias en cuanto a la posición en el campo cultural y social.

2.2.1 La estructura social de *Nosotros*

En *Nosotros* se exhibe la voluntad de sociabilidad e integración desde ese título, de ahí la utilidad de aprovechar los insumos del análisis de redes para estudiarla. El nombre es clave inevitable de lectura, anticipa y fija posiciones; define, a su vez, el tipo de lector, los tiempos y condiciones de lectura y la esfera en que quiere actuar. La revista se esmera en crear y mantener vínculos personales e intertextuales tanto dentro de Argentina como hacia el exterior. Desde su lanzamiento en 1907 declaran: “Nada de más urgente necesidad que la creación de sólidos vínculos entre los aislados centros intelectuales sudamericanos” (*N*: I.1, ago. 1907: 6). Para Giusti (1971) y César Fernández Moreno, *Nosotros* logra este proyecto, pues “cumplió una extraordinaria misión de proyectar lo argentino hacia el exterior” (53).

Las relaciones de los miembros de la revista se sostienen por correspondencia y en persona, superando lo estrictamente profesional para construir verdaderos lazos

afectivos. No es un dato menor que uno de sus directores, Bianchi, sea una persona muy querida por todos. Es el nudo de la revista y, en menor medida, lo es también Roberto Giusti. En ese sentido, la camaradería y las reuniones son muy importantes para estos jóvenes de clase media que se integran a los grupos de intelectuales y artistas. Se refugian en la bohemia, en cafés, primero La Brasileña y luego el Café Brasil, y en restaurantes porteños. Justamente en las tertulias del café La Brasileña, se decidió crear la revista.

Entre los eventos que *Nosotros* organiza son célebres las conferencias, banquetes y almuerzos, en lo de Ferrari al principio y en el restaurante Génova después. Los famosos “almorzáculos”, en oposición a la tradición de los cenáculos elitistas, son registrados en la sección “Notas y comentarios”. La camaradería es la clave, es casi una reunión familiar de domingo: todos a la mesa con un plato y vino. El joven Ingenieros es quien los preside durante una época. Giusti recuerda esos encuentros:

[...] mensualmente, los domingos, en el popular restaurante Ferrari, situado en la esquina de Sarmiento y Uruguay, empezó a tenderse una larga mesa alrededor de la cual nos sentábamos a almorzar un grupo de colaboradores de *Nosotros*, casi todos literatos, casi todos todavía en agraz. [...]. La barata, copiosa y sabrosa ración de raviolos y de pollo ‘*allo spiedo*’ que nos servía el gordo Ferrari [...] (*Visto* 119-120).

El valor que le asignan al encuentro personal es importante y lo demuestran al integrar colaboradores de distintas posiciones en el campo cultural. Como explicamos en el capítulo anterior, en toda realidad social hay matices y la revista no es una excepción. Gramuglio se refiere a tres posiciones: la del letrado tradicional integrante de la elite dirigente, por ejemplo J. V. González; la del “aspirante a escritor profesional”, Gálvez; y la del nuevo intelectual “agente de sus proyectos” (Gramuglio 45), pero desligado del poder estatal, como la mayoría de *Nosotros*: Rojas, Noé, Levillier.

Entre estas posiciones, los puntos intermedios de esta clasificación corresponden, por una parte, a los letrados tradicionales alejados del poder estatal que, sin embargo, tienen mucho poder “institucional”, como Obligado; por otra, a los jóvenes intelectuales que desempeñan cargos políticos, aunque no necesariamente en el oficialismo, como Ibarguren, Gondra, Giusti, Costa Rubert, de Tomaso.

No obstante, a pesar de la voluntad de sociabilidad, en las páginas de la revista se advierten algunos desencuentros a raíz de las distintas posiciones en el campo socio-cultural. Lo social se podría dividir en dos grandes grupos, como hacía Paul Groussac: intelectuales de estirpe familiar argentina y los “*parvenus*” (Delgado 77). En el grupo de los intelectuales de estirpe familiar argentina se incluye a casi todos los miembros de las generaciones anteriores, como Obligado, Payró, Leguizamón y, según Gálvez, a algunos jóvenes, Álvaro Melián Lafinur y Hugo Achaval.

El grupo de los “*parvenus*” se refiere a los inmigrantes recién llegados y sus descendientes. Los “desconocidos” (Delgado 77) que conforman el grupo mayoritario de la revista y demandan su derecho a ser tratados igual que los otros, como plenamente argentinos. La lista empieza por quienes fundan y dirigen *Nosotros*: Alfredo Bianchi, nacido en 1883 en Rosario, de padre italiano y madre entrerriana y Roberto F. Giusti, nacido en 1887 en Lucca, Italia, y nacionalizado argentino.

Un ejemplo de los reclamos frente al menosprecio que reciben se da en una nota firmada por Nosotros en la que dirigen una observación a Manuel Gálvez. En 1912, este autor tiene a su cargo la sección de letras argentinas en *La Revista de América*, publicada en París y dirigida por el escritor peruano Francisco García Calderón. Gálvez, en su artículo inaugural, se expresa sobre “los jovencitos que escriben en *Nosotros*”. La dirección de la revista argentina le responde en una nota titulada “La Revista de América”, en la que da la bienvenida a la nueva publicación, pero manifiesta su protesta a pie de página. Le pide a Gálvez que aclare a quiénes se refiere con “*jovencitos*” y le recuerda que, de los hombres de letras que él distingue, la mayoría ha publicado en *Nosotros*:

No sabemos si se refiere á todos nuestros colaboradores ó á una parte de ellos; sea como sea, creemos oportuno dejar establecido que de los doce distinguidos hombres de letras que el señor salva del olvido, siete han escrito una ó más veces en las páginas de esta revista. Son los señores Bunge, Estrada, Payró, Quiroga, Rojas, Sicardi y el malogrado y querido Florencio Sánchez. Otros nombres también han aparecido en las páginas, los cuales, bien que el articulista no los cite y bien que no aspiren al premio Nobel que él pretende adjudicarle á Almafuerte, gozan asimismo de la merecida consideración intelectual de sus contemporáneos. Y á su lado están los *jovencitos*, algunos con talento, otros sin él, que eso es cosa que no ha de sorprender á nadie. (N:VIII. 41, jun. 1912: 168).

En 1916, se explicita otro desencuentro entre los jóvenes de *Nosotros* y un intelectual de estirpe familiar argentina, Julio Noé responde a raíz de la publicación de *La cinta colorada*, de Martiniano Leguizamón. El hijo de franceses resalta que es “argentino de la nueva estirpe” y que tiene derecho a la nacionalidad completa, pues siente intensamente la patria, aunque sus padres no le puedan dar una visión del pasado argentino, ni pueda sentirlo como un “argentino tradicional”:

El señor Leguizamón, como muchos argentinos de su época y otros de ulteriores, ha oído de niño leyendas e historias de la patria vieja [...]. Yo no he oído en mi hogar lo que el señor Leguizamón ha oído en el suyo. Soy argentino de la nueva estirpe, [...]. Comprenderá, pues, el lector, por qué he leído con inquietud y tristeza el libro reciente del señor Leguizamón. O su autor da la pauta de lo que un argentino debe ser y, en tal caso, yo lo fuera pobremente, -o bien es posible que un hombre pueda sentir intensamente su patria [...] y en tal caso la pedagogía de los museos y el valor de la historia disminuyen notablemente. Quisiera creer lo segundo. De lo contrario, las pobres criaturas que no nos satisfacemos de un patriotismo de afirmaciones hipócritas o ligeras, nos veríamos irremisiblemente condenados a una nacionalidad parcial (*N*: XXIII,88, ago. 1916: 209-210).

La cita revela las posturas y los debates en el seno del campo cultural del Centenario, además de mostrar la autonomía que van consiguiendo los *parvenus*, los miembros jóvenes de *Nosotros* frente a los de estirpe tradicional. En los comienzos de la revista, Martiniano Leguizamón tuvo un papel destacado y se lo considera uno de los pilares para pensar la cuestión nacional desde las “cosas de la tierra argentina” (Delgado 101). Sus textos son elogiados a pesar de que denuncia con nostalgia que la modernización y el cosmopolitismo destruyen el pasado, que para él representan la pampa y el gaucho, postura no totalmente compartida por la publicación. En la medida en que los nuevos intelectuales de *Nosotros* consolidan su posición en el campo cultural, explicitan sus reparos y se diferencian de ese ideal de patria con olor a viejo. En otras palabras, disienten en el tema y postura, pero no excluyen a la persona, no rompen las relaciones con los autores.

2.2.2 Los “nosotros” en *Nosotros*: los círculos de inclusión

Uno de los aspectos que nos interesa destacar es el uso del “nosotros” desde el título de la revista. David Lagmanovich (1982) plantea que la utilización de la primera persona plural es característica del ensayismo continental de 1800: el hablante creado por el ensayista de ese periodo es uno más del pueblo americano, piensa y propone desde la perspectiva de la colectividad a la que pertenece, la cual constituye su tema principal. Esto concierne a los miembros de *Nosotros* porque están muy influidos por el siglo XIX, aunque escriban y actúen en el incipiente siglo XX.

Este “nosotros” revela, además, una dimensión geográfico-político-social de la Argentina, y las redes interpersonales e intertextuales. Es un “ensayo del nosotros” según Lévy y Loveluck (1984), pues para intervenir en el destino de la Argentina se expresan por medio de la primera persona plural en la que es posible incluir al lector. Para ello, prefieren géneros que sirvan como “vehículos e instrumentos de sistemas de preferencias ansiosos de intervenir en el mundo” (Gomes 23) y aprovechan “entidades críticas y creadoras, [...] intertextuales, comunitarias e históricas” (21). De ahí la preferencia por el género ensayo que, como dice Leonor Arias Saravia (2000), es un tipo discursivo híbrido, maleable, fronterizo, donde un yo enunciator omnipresente coloca en primer plano, con voluntad suasoria, sus interpretaciones de las realidades que indaga.

Además, para completar la imagen de este autor colectivo llamado “Nosotros”, recurrimos a los postulados de Ruth Amossy (2009). Según ella, la imagen de autor se funda principalmente en dos aspectos: la que proyecta de sí mismo en el discurso literario (ethos autorial) y la del autor producida por una tercera persona (discurso editorial, por la crítica, etc.). Este análisis ayuda a reconstruir la imagen discursiva que elabora la revista sobre sí misma. Dice Amossy “El ethos autorial es un efecto del texto, viene a precisar una dimensión del intercambio verbal. Designa la manera en la cual el garante del texto designado por un nombre propio construye su autoridad y su credibilidad a los ojos del lector potencial” (7. La traducción es nuestra).

Por lo expuesto, prestamos atención al ethos autorial que construye la revista. Este se manifiesta sobre todo en ensayos, que evidencian lo que implica ser vocero de una comunidad “joven” americana y argentina. *Nosotros* sustenta un nuevo proyecto cultural plasmado en una nueva revista, expresión de sus ideas, críticas e investigaciones.

En *Nosotros* declaran que escriben para todos, aunque lo cierto es que no es una revista común, sino de una comunidad de intelectuales y hombres de letras, comprometidos con la cultura y la enseñanza. Entonces se dirigen especialmente a un lector argentino contemporáneo, a los pares que comparten sus preocupaciones e inquietudes sociales y culturales, y que son capaces de realizar acciones. Los artículos, por su impronta de periodismo cultural, tienen un “nosotros” explícito que con voluntad suasoria pretende ser objetivo en el análisis, expone pruebas (reseñas, biografías, poemas) para su público, con referencias algunas veces poco comprensibles para un lector ajeno a esa situación de enunciación. Escriben para un “nosotros” variable en función del tema tratado; de esta manera, se advierten distintos niveles de inclusión e intersección en el uso del “nosotros”.

Por eso, es importante saber cómo surge el nombre de *Nosotros*. Giusti afirma no saber por qué Gerchunoff les sugirió, en el escritorio de Becher, ese título. Lo cierto es que bajo esa denominación Payró tenía un proyecto inconcluso desde 1896, que ya había sido objeto de un artículo publicado en *La Nación* por Rubén Darío, en el mismo año. Finalmente, los jóvenes acordaron con el prestigioso autor una “transacción” (Giusti 2), les convenía titular así la nueva revista y publicar los capítulos de la novela inspiradora precedidos por el texto de Darío. De esta manera, la publicación, en las primeras páginas del primer número, se inaugura “con la colaboración [...] de dos escritores de alto prestigio, el maestro nicaragüense y su amigo porteño” (Giusti 2).

Esta colaboración tiene una fuerte significación, tanto desde la estructura de sociabilidad como desde lo editorial, no solo por la inclusión de esas firmas y sus textos, sino por lo que esas palabras expresan. Desde nuestro punto de vista, aunque no hubiera sido el propósito del poeta al momento de publicar su artículo, sí sirven

como declaración de filiación, identificación y de intenciones para los jóvenes que estrenan con esto su proyecto cultural y editorial.

Recuperamos dos ideas del texto original de Payró: su descendencia e influencia, como padre intelectual, y lo valioso de su proyecto de abarcar en un libro toda la Argentina. Además, la dirección de la revista argumenta en la nota al pie a la “Introducción a ‘*Nosotros*’, por Roberto J. Payró”, de Rubén Darío (*N*: I.1, ago. 1907: 7-12) que publica el artículo porque, “como todo lo de Darío” (7), merece retener la atención del lector y “contiene enseñanzas” (7).

En cuanto a la primera idea, más allá de la indiscutible figura de Payró en el canon literario nacional, para la revista *Nosotros* es un autor relevante (Delgado 231); por eso, estos jóvenes y su proyecto pueden ser sus hijos intelectuales, trabajadores y vigorosos. El poeta, a modo de diálogo, dirige su nota a Payró, y reconoce que “[...] en nuestra América sobre todo, se necesitan los fecundadores de almas, los trabajadores, los vigorosos hacedores de hijos intelectuales” (*N*: I.1, ago. 1907: 9). Y la cierra augurando que, al final, el autor podrá estar satisfecho de su obra porque “ha engendrado” con su tinta (12).

Con respecto a la segunda, en estas líneas con que Darío caracteriza el libro de Payró se percibe la confluencia con *Nosotros*, que también aspira a perdurar como volumen. La revista publica todo lo que eleve el espíritu, “bien pensado y galanamente escrito” (5) sobre letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales, como expresión de la patria y de América latina, acumulando y continuando la obra de las generaciones anteriores.

El nicaragüense había afirmado sobre la novela: “[...] un libro que contenga la condensación del ser de tu tierra, un libro al par de sociología y de literatura, de estadística y de poesía, mezcla de todo y reflexión de todo; meter la Argentina en un libro [...]” (11). Para ello, le destacaba el amor, la franqueza y los conocimientos enciclopédicos de Payró y resumía: “Para este libro has hecho, según entiendo, varios planos; al par del plano urbano, has puesto un plano moral, un plano intelectual y un plano político y administrativo. Y en ellos has ido estudiando parte por parte,

acumulando observaciones, marcando detalles. Te sabes tu Buenos Aires de memoria. Lo has auscultado [...]” (12).

En ese juego de incluir y posicionarse, aprovechan que en español el pronombre nosotros tiene muchas posibilidades de interpretación, puede ser inclusivo o exclusivo, tanto de autores como de lectores. Así se advierten distintos niveles de inclusión en el uso de “nosotros”, al estilo de círculos concéntricos, desde lo más amplio a lo más estrecho como vimos en el análisis de redes.

El “nosotros” más general es el de la red de la revista cultural, que agrupa a todos los que intervienen en la revista, tengan o no el sentimiento de formar parte de ella. Luego, el círculo social reúne a todos los actores miembros de la revista vinculados entre ellos de forma directa e indirecta, es decir, que esa cohesión puede no ser visible para aquellos a los que engloba. La existencia de esos eslabones que los ligan puede provocar el solapamiento, la superposición y la intersección entre los distintos círculos que cada uno integra.

En el caso de *Nosotros* son Alfredo Bianchi, Roberto Giusti, Álvaro Melián Lafinur, Juan Más y Pí, Muzzio Saenz Peña, Juan Pablo Echagüe, Manuel Gálvez, Rafael Alberto Arrieta, Arturo Capdevila, Julio Noé, Alberto Gerchunoff, Evaristo Carriego, Alfredo Costa Rubert, Coriolano Alberini, Mariano Antonio Barrenechea, Enrique Banchs, Carlos Octavio Bunge, José Ingenieros, Roberto Levillier, Alfredo López Prieto, Emilio Ortiz Grognet, Ricardo Rojas, Pedro Sonderegger, Eduardo Talero y Joaquín de Vedia.

Respecto de la tercera caracterización, la clique, término de la teoría de grafos que se usa en el análisis de redes, constituye el núcleo identitario formado por los actores más intensamente reconocibles por su vinculación con la revista, tan unidos afectivamente y por su misión, que producen sus propias normas, valores y orientaciones. Algunos nombres de la clique de *Nosotros* son Alfredo Bianchi, Roberto Giusti, Julio Noé, Álvaro Melián Lafinur, Juan Más y Pí, Carlos Muzzio Saenz Peña y Juan Pablo Echagüe.

Inspirados en esas caracterizaciones del análisis de redes, es posible afirmar que los autores escriben para un “nosotros” versátil en función del tema tratado. El uso de nosotros es un gesto consciente y voluntario sobre quiénes son y qué efecto quieren lograr en su público. *Nosotros*, como texto colectivo, se posiciona como vocero americano e incluye en su discurso y en su ethos autorial, la voz de los *parvenus* nacidos de la inmigración que reclaman para sí las mismas posibilidades y legitimidad que las de los de largo arraigo argentino.

Por una parte, con la mirada puesta en el continente hispanoamericano, se distingue un “nosotros argentino”, frente al resto de la América Latina; y un “nosotros local”, que ve al interior de lo argentino. Este caso se usa con cuatro sentidos: un “nosotros cultural” frente al pueblo inculto; un “nosotros generacional”: los coetáneos frente a los intelectuales anteriores o los posteriores (“los nuevos jóvenes”). Además, un “nosotros de la capital” frente a los otros argentinos del interior del país, tanto los nacidos en las provincias del interior (Lugones, Rojas, Terán, Gonzalez) que viven en Buenos Aires, como los que han permanecido en su tierra de origen. Por último, un “nosotros ciudadano” frente a la gente “del campo”, es decir, los “porteños” de Buenos Aires y los de la periferia.

Por otra parte, también es posible distinguir otros usos de la primera persona plural en función de la circulación de la literatura francesa y del posicionamiento en el campo cultural, como supo hacer Groussac. En los capítulos siguientes ahondaremos en estos tres casos: un “nosotros transoceánico” y “francófilo” que tienen una fuerte sociabilidad literaria con los intelectuales que escriben en francés, al punto que los incluyen en el grupo “nosotros”, en contraste con “otros” franceses que no pertenecen a él. Luego, un “nosotros regional”, un francés portavoz situado en la América hispana frente a los “otros” franceses en Europa.

En síntesis, *Nosotros* se construye un nombre y lugar en la historia de la cultura nacional proyectándose como una revista representativa de la sociedad argentina. Testigo y testimonio lúcido de su época, puede afirmarse que es el documento más importante de la vida intelectual de las primeras cuatro décadas del siglo XX en nuestro país, pues ofrece datos inestimables para conocer la vida artística y cultural (Lafleur,

Provenzano y Alonso 42). La revista, como estructura de sociabilidad, consolida una estructura editorial cuya labor es reconocida internacionalmente trascendiendo su presente; por eso, en 1968, la célebre editorial Kraus - Thomson Organization Limited de Nendeln /Licchtenstein la reimprime en Alemania con el permiso de Roberto Giusti.

2.2.3 La estructura editorial de *Nosotros*

Como dijimos en el primer capítulo, existe una interacción permanente entre la estructura social y editorial que subyace en las revistas, por lo que es muy difícil tratarlas como compartimentos estancos. Por eso, veremos cómo la revista refleja la estructura de sociabilidad, el ethos autorial y los pactos de lectura por medio de los roles de editor, autor, crítico y público. En este sentido, es la clique de *Nosotros* quien define lo que hoy denominamos su visión y misión, la que planifica su identidad colectiva y cómo la desarrolla para cumplir con su programa cultural.

Por una parte, sus editores capitalizan la experiencia de las revistas antecesoras y, por otra, conforme a la época, siguen el modelo de las revistas y autores europeos, especialmente de Francia. Como parte de ese sentir, es palpable la línea tradicional de un panlatinismo inclusivo, al estilo de sus predecesoras, en oposición al imperialismo de los Estados Unidos. Una de las célebres encuestas que organiza *Nosotros*, la de 1928 sobre “la influencia italiana en nuestra cultura” tiene el objetivo de responder a un artículo italiano sobre cuál es la influencia europea más importante para la Argentina, su director Bianchi responde: “Nuestro meridiano intelectual ha sido, es... y será París” (*N*: LIX.225-226, feb.- marz. 1928: 193). Esta cita es parte de una polémica intertextual diacrónica de la red de revistas que involucra también a *Martín Fierro* y la española *Gaceta Literaria*. Por eso, analizaremos esa encuesta en el capítulo sobre las estrategias catalizadoras por el posicionamiento que marcan los colaboradores de *Nosotros*, incluso Evar Méndez.

Transcribimos la toma de posición de Bianchi porque es, en mayor medida, quien decide la naturaleza y función de la revista por su rol de editor. En este puesto recae la responsabilidad de decidir qué, cuándo y dónde se publican las obras para que la producción resulte coherente y cohesionada. Además, muchas veces el editor se reserva el rol de autor en notas sin firmar, o firmadas con el nombre de la revista, incluso como “La dirección”.

Desde su creación, con Giusti y Bianchi como directores, la revista *Nosotros* tiene ideas claras sobre su identidad y su rol, y las respeta coherentemente a lo largo de su historia. Se define desde el principio por su humilde contribución “al adelanto de las altas actividades del espíritu entre nosotros” (*N*: I.1, ago. 1907: 5). Cuatro años después de su primera aparición, lo ratifica y agrega que se caracteriza como “una empresa de orden puramente espiritual” (*N*: V. 28, may. 1911:313). Se empeña en cumplir la promesa de ponerse en viva relación con el movimiento intelectual del país, abrirse a varias disciplinas y aceptar la hibridez artístico-literaria.

En la “Presentación” del número inaugural de *Nosotros*, los directores confiesan, respecto de la revista, que: “No sabemos si ella viene ó no á llenar un vacío. El éxito que obtenga lo dirá. Pero, de todos modos, siempre ha de marcar una huella” (*N*: I. 1, ago. 1907: 5). Esta idea del vacío la repiten modalizada cuatro años después, lo cual ratifica la afirmación de Aron que citamos antes, de que las revistas juveniles surgen porque sienten que hay una necesidad que no está cubierta.

Muchos intelectuales fundan publicaciones para hacer oír su voz y sus ideas, con una voluntad autonómica: la reivindicación de la especificidad del juicio crítico, la aspiración a vivir de la literatura y la vocación estética. Cuando en 1911 *Nosotros* reanuda la publicación, los directores afirman que no pretenden llenar un vacío. Sin embargo, después de catorce meses de ausencia, sí reclaman con énfasis “un sitio en las filas, el sitio humilde pero bien ganado que ya ocupábamos, para hacer algo también, en fraternal acuerdo, por el pensamiento y el arte” (*N*: V. 27, abr. 1911: 162).

Debido a su esencia como revista juvenil, *Nosotros* aspira a ser ágil, briosa y, también, a vivir con entusiasmo el presente, muy despiertos, “con todos sus afanes,

sus contratiempos” (N: V. 27, abr. 1911: 162). Varias de esas adversidades propias del presente son expuestas por la dirección al principio o final de los números. Acerca de lo intrínseco a la revista, revelan problemas económicos y la dificultad para conseguir papel; sobre lo extrínseco, las cuestiones sociales y políticas que afectan al país y al mundo. Así, se refleja en sus páginas la atención que presta al movimiento artístico internacional, a las grandes revoluciones, guerras del siglo XX y al efecto que esto ejerce en el proceso modernizador nacional.

En ese contexto, en *Nosotros* se aplica lo que define De Marneffe como una de las características de la revista cultural: la riqueza de ser intersección de las instancias de “‘fabricación’ de un autor” (300); es decir, que reúne en su producción los roles de autor, crítico, editor y público. Además, simultáneamente, empalma otros roles como el de traductor y periodista, lo que nos permite observar a un mismo actor cumpliendo distintas funciones. A menudo, los colaboradores complementan su actividad en la revista con empleo en el ámbito estatal o privado.

En cuanto al rol de autor, tal como mencionamos en el apartado anterior y en relación con la línea editorial, los escritores provienen de distintas generaciones y disciplinas. A las páginas de *Nosotros* se llega por la gravitación de un prestigio ya acreditado, o por la posibilidad de un mérito a acreditar, dando la correspondiente prueba de idoneidad (Lafleur, Provenzano y Alonso 64). La dirección declara su voluntad de apertura desde el origen, publicará todo lo bien pensado y escrito, inédito y con elevada seriedad, cultura e independencia, competencia y sinceridad.

Así se abren las puertas a los intelectuales más reconocidos de este período que participan en la publicación junto a los nuevos conocidos y los que van surgiendo. Para estos, la revista actúa como vitrina e intermediaria, los ayuda a figurar en el campo literario y a conseguir editor para sus obras, incluso en el extranjero. A este respecto, la revista desde el número inaugural quiere revelar un poeta. Se debaten entre Enrique Banchs y Evar Méndez, pero eligen al primero porque era menos revolucionario.

La preferencia por Banchs desde la creación de la revista se evidencia no solo en la cantidad de artículos de él (ver figura 2) y sobre él, sino en las obras poéticas que

publica la sociedad cooperativa Nosotros. Esta apuesta es un acierto en el canon literario diacrónico argentino que comienza cuando Alfredo Bianchi lo conoce en la biblioteca del diario *La Prensa*, donde trabajaba el poeta, y se lo presenta a Roberto Giusti. Alentado por ellos, Banchs publica cuatro libros entre los 19 y los 23 años. La cooperativa Nosotros edita en 1907 *Las barcas*; en 1908 la primera edición de *El libro de los elogios* y la segunda en 1909. En otras editoriales el poeta publica sus últimos libros: *El cascabel del halcón* (1909) y *La urna* (1911). De esos años de juventud son sus libros líricos, luego se llama al silencio y no permite la reedición.

Antonio Requeñi, en su discurso de ingreso a la Academia Argentina de Letras (1999), desarrolla estos temas pues valora a Banchs como “el primero y el más puro de los líricos argentinos, uno de los miembros fundadores de esta Academia y autor de su emblema [...] (‘Sostén las cosas rectas’)” (365). Además de esas características, observamos que Banchs sintetiza en su persona la nueva estirpe de la generación de *Nosotros*: un joven desconocido, hijo de inmigrantes (catalanes y vascos franceses), humilde trabajador desde los 15 años y autodidacta gracias a las bibliotecas, tanto de la literatura universal como de idiomas. Su continúa con la tradición, la acumula y asimila; por ese proceso resulta innovador de acuerdo con el mandamiento dariano del “sé tú mismo”. En síntesis, su obra posee “el mérito de dar un acento contemporáneo a las formas clásicas de la poesía tradicional” (367).

Es decir, que, desde el principio de la historia de *Nosotros*, existe una preocupación y voluntad de dar espacio textual, difundir y legitimar la lírica de los jóvenes, pero eligen a los que son continuadores, acumulativos de la tradición, y no a los rupturistas o demasiado innovadores:

Queríamos, desde el primer número, revelar a un poeta. Nuestro grupo tenía el suyo: Enrique Banchs. [...] [a Evar Méndez] Lo rechazamos por su fondo demasiado atrevido; era peligroso escandalizar al público de entrada. [...] Los versos de Banchs eran también sonetos: [...] El triunfo de nuestro poeta fué aplastador, y el tiempo ha confirmado nuestra opinión (N: LXXVI. 279-280, ago – set 1932: 24).

Al estilo de lo inaugurado por Groussac en *La Biblioteca*, otra característica destacable de la vidriera y legitimación que desempeña *Nosotros* es la presentación que hacen de autores y colaboradores del artículo publicado. Generalmente, como nota al pie o en “Notas y comentarios” consignan su trayectoria, alguna valoración sobre él

o la obra y sus próximas publicaciones. Los colaboradores, sobre todo los más antiguos, se consideran pertenecientes a una clase privilegiada porque tienen acceso a los acontecimientos sociales e históricos, especialmente europeos. Esta circunstancia los hace sentir poseedores de un saber habilitante para legitimar o defenestrar a uno u otro artista.

El rol del crítico cultural es significativo en la revista porque, a través de ella, se busca la profesionalización y construcción de una crítica argentina experta. De Marneffe postula que para los jóvenes es más redituable ser crítico de revistas, porque al demostrar lo bien que leen a los demás, se legitiman a sí mismos en el campo cultural (215). Por su parte, Tomás Eloy Martínez plantea que esto podría deberse a que la idea de poder en la literatura argentina es “buscar el centro, situarse junto al centro aunque uno camine por el costado [...]; el centro de la literatura no está en quienes la hacen o la leen sino en los que vicariamente escriben sobre ella” (párr. 14). Por eso, *Nosotros* asume con responsabilidad la crítica profesional pues quiere, a través de ella, por una parte, diferenciarse de sus predecesores, y por otra, ocupar un puesto que los legitime y los posicione en el centro del campo cultural.

Conforme evoluciona la revista, desde la estructura editorial se advierte la importancia que le otorgan al pacto crítico pues, con el fin de persuadir al destinatario para que se apropie/rechace normas, categorías, entre otros, apelan a la experiencia de evaluar principios y valores. Más allá del ejercicio de la crítica en los artículos, por ejemplo, en el ensayo, desde lo editorial se manifiesta ese interés en las secciones de la revista y las obras que publica la cooperativa. Entonces, lo más evidente en la estructura son los títulos “Crítica bibliográfica”, “Crítica teatral”, “Crítica de arte”, pero en casi todos los apartados se ejerce la crítica en mayor o menor medida, por ejemplo, en “Letras argentinas”, “Teatro nacional”, “Crónica musical” y en “Notas y comentarios”.

En cuanto al cuarto rol, el del público, *Nosotros* se proclama como una “revista de todos y para todos” (*N*: IV. 27, abr. 1911: 161), “esencialmente argentina, y más que argentina, americana, abierta á todos los vientos del espíritu y desvinculada de cualesquiera círculos y prejuicios” (161). Con la lectura de esta frase es inevitable

pensar en las influencias, la más próxima es de Groussac y por eso, quizás, mencionan lo de los prejuicios. En su primer artículo sobre Darío en *La Biblioteca*, el más áspero, había querido expresar su apertura e imparcialidad en el juicio: “[...] mi cabaña tiene galería abierta hacia los cuatro vientos” (N: XXI.82, feb. 1916: 160).

Los destinatarios de las revistas, en función del momento de la recepción, son generalmente los pares de los colaboradores y el público de proximidad, como sus parientes, amigos y alumnos. Este tipo de publicación es un espacio ideal para hablar de libros, para leerse y escribirse y, por eso mismo, generan un público determinado y temas de discusión. Varios de sus lectores son también autores, sin que por eso puedan ser consideradas publicaciones endogámicas. No obstante, *Nosotros* manifiesta que apunta a un público amplio, activo, que lea y responda, que asista a los eventos que organizan, como las reuniones y conferencias. Jorge Rivera lo amplía a las mujeres, a las que califica como el colectivo lector más numeroso de la revista (“Nosotros...” 1), observación que se correlaciona con los datos que hemos obtenido sobre la circulación de la lírica francesa.

Sobre el aspecto del público, justamente, *Nosotros* reconoce la gran diferencia que existe entre ellos y otra de las revistas importantes de la época, *Caras y Caretas*. A este respecto, Geraldine Rogers califica a *Nosotros* como “una revista argentina de la alta cultura” (17).

Nosotros, por su parte, considera que difiere de *Caras y Caretas* por la cantidad y preferencias de sus lectores. Expresa que esta revista es una publicación de “millares y millares de lectores” que, en su mayoría, “exigen de ella literatura amena y superficial, y abundante información gráfica” (N: IV. 25, ene. 1910: 79). Por eso, los directores de *Nosotros* aplauden a la dirección de *Caras y Caretas* por el esfuerzo y la valentía de publicar un número extraordinario enteramente poético el primero de año de 1910. Elogian que hayan invitado a participar a poetas, consagrados o no, de Argentina y del extranjero, creando así un bello álbum poético, artísticamente presentado. En esta nota, se observa la atención de *Nosotros* hacia la red de revistas y el interés por la difusión e integración de las artes.

Desde su diseño, *Nosotros* contempla a los lectores que, a causa de la distancia en el espacio y/o el tiempo, reciben la revista sin la dimensión mediática. Desde el principio la proyectan para ser encuadernada como libro porque, en cada aparición, consignan el tomo al que pertenece esa revista e incluyen, según corresponda, una primera hoja y dos o tres páginas finales para la encuadernación con el índice del tomo.

Un detalle significativo es la diferencia entre el sumario de cada número y el índice del tomo. El primero ha desaparecido en las encuadernaciones, lo que se conserva es el índice del tomo, ordenado alfabéticamente. La dificultad es que no indica los números de las revistas que contiene, tal como se ve en las figuras 1 y 2. Por este motivo, para ser más precisos en las referencias bibliográficas de la tesis no solo indicamos el tomo, sino el número y la fecha para que se perciba el contexto y la evolución.

Con respecto a la recepción de la revista, la prueba más evidente de que sí vino a llenar un vacío y que tuvo éxito interpretando las necesidades de su público es que *Nosotros* aparece casi ininterrumpidamente durante treinta y cinco años. Tiene dos épocas, la primera se extiende desde agosto de 1907 hasta abril-diciembre de 1934 y abarca 300 números; la segunda, desde abril de 1936 a diciembre de 1943 y comprende 93 números⁷. Los directores son, en ambas épocas, Giusti y Bianchi, salvo en el período entre septiembre de 1920 a marzo de 1924, en el que Julio Noé reemplaza a Roberto Giusti, quien asume una postura y actividad netamente política, como concejal.

Dentro de la década que nos concierne (1907-1917), suceden retrasos en la aparición de los números mensuales, pero siempre son explicados y, generalmente, se salvan con números dobles. Hay varias advertencias especialmente en la sección “Notas y comentarios” sobre los problemas económicos que dificultan su regularidad. Por ejemplo, el número 24 que correspondía al mes de setiembre de 1909, en realidad fue publicado a mediados de noviembre.

⁷ Dato de Ardissonne y Salvador que hemos verificado. Lafleur, Provenzano y Alonso dicen que fueron 90 números (Lafleur et al. 151)

En la “Advertencia”, se promete seguir con los esfuerzos para cumplir y, al mismo tiempo, se ruega a los suscriptores que dejen el dinero en sus casas para facilitar la cobranza. En cuanto a la adquisición de la revista, lo recomendado es la suscripción, pero también se vende en la administración y en algunos quioscos. En cada número se encuentra una página donde figuran las agencias y librerías del interior del país y del exterior, en las que se reciben pedidos de suscripción. Los puntos internacionales reunían ciudades como París, Londres y Madrid. También aparecen anuncios de suscripciones de revistas extranjeras: *Bifur*, *Europe* (París); *Bolívar* (Madrid). Sobre estos datos hemos puesto el ejemplo del primer número, en la figura 4.

A pesar del esfuerzo por sostener la periodicidad hay dos interrupciones notables: entre febrero de 1910 (número 26) y abril 1911 (número 27) y de julio de 1912 (número 42) a noviembre (número 43). A partir de este momento se genera un gran cambio y replanteo institucional: pasan a ser una cooperativa. Tal como comentamos en el primer capítulo, la actitud socializante de las revistas se da a nivel humano y económico, y se ejecuta en la puesta en común del trabajo y de fondos como recurso para afrontar los contratiempos.

En julio de 1912 se anuncia que se está organizando la Sociedad Anónima Cooperativa Nosotros, que se concreta en noviembre de 1912 nada menos que con la “presidencia ilustre del poeta Rafael Obligado, sobreviviente de la última generación romántica” (Giusti 5). Esto es una manifestación de las buenas relaciones entre estos jóvenes y los poetas consagrados de las generaciones anteriores.

La cooperativa resuelve gran parte del sostenimiento material: constituye su personería legal, asegura el destino de las subvenciones y controla los ingresos de las ventas de ejemplares. Las decisiones editoriales que toman marcan el tipo de público al que apuntan. Anuncian como beneficioso el cambio del formato de la publicación, más pequeño que el inicial, “más elegante y manuable” (*N*: V. 27, nov. 1912: 6) y el aumento del número de páginas. Incrementa, también, los colaboradores, que con el tiempo reunirá a casi todos los escritores del país y los más renombrados de la América hispana.

La empresa surge para salvar a la revista, expande su campo de acción y crea un sello propio para publicar ediciones complementarias. Los autores locales se benefician con este proyecto que continúa un anhelo de los directores de las revistas anteriores: democratizar la cultura (Ingenieros y Gálvez). Con esta aspiración, en 1912 se contabilizan veintitrés libros editados a un precio accesible (0,5 a 2 pesos). La mayoría corresponde al género dramático (doce), seis son de crítica literaria y cinco de poesía.

Mencionamos a continuación las obras que se vinculan con el tema de nuestra tesis porque indican las preferencias de *Nosotros*, pues provienen de la clique de la revista, se relacionan con la lírica francesa y cinco pertenecen a Banchs como poeta y traductor. Los volúmenes son: *Las Erinnias*, de Leconte de Lisle traducidas por Enrique Banchs; *Remy de Gourmont*, de Mariano Antonio Barrenechea; *Nuestros poetas jóvenes*, de Giusti, en el que trata sobre Banchs y Barreda, entre otros autores. Las obras de poemas corresponden a Ernesto Mario Barreda *La canción del hombre que pasa* y a Enrique Banchs: *Las barcas*, *El libro de los elogios*, y demás.

Estos libros se venden en la administración de la revista para autofinanciarse, pero también se los ofrece gratis a los suscriptores que adelanten el pago anual o semestral de *Nosotros*. Esta ventaja se extiende a los volúmenes de la colección de la *Biblioteca La Nación* y a obras de particulares, poniendo de relieve la solidaridad intelectual y la preocupación por facilitar la promoción y circulación de las producciones locales.

2.2.3.1 El paratexto de la revista

El paratexto es definido por Gérard Genette en *Umbrables* (2001) como “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público” (a todos o a particulares) (14), según “una intención y una responsabilidad del autor” (10) y del editor. Es un conjunto de producciones verbales, icónicas, materiales o factuales (7-13) que acompañan, prolongan y le dan “presencia” (7) en el

mundo. Lo factual implica, desde esta perspectiva, que “todo contexto hace paratexto” (12), aun el implícito: autoral, genérico, histórico.

Observar la zona de transición y transacción que representa el paratexto nos muestra la voluntad de actuar “sobre el público, al servicio [...] de una lectura más pertinente [...] de sus medios, de sus modos y de sus efectos” (8). Los rasgos, que según Genette lo describen, son de diversas características: espacial (su emplazamiento), temporal (su aparición), sustanciales (su modo de existencia), pragmáticas (su instancia de comunicación, la fuerza ilocutoria del mensaje entre destinador-destinatario) y funcionales (al servicio de su razón de ser, el texto) (10-16).

Esta categoría de análisis no aparece sistemática, uniforme ni constantemente, pues se modifica según las épocas, culturas, ediciones, modas, etc.; o por intervención del autor, editor e incluso, de terceros. Esto sucede en *Nosotros* dado que, no siempre se ha conservado encuadrada o en algunas encuadraciones le han retirado el paratexto. Sin embargo, en los casos en que aparece permite completar la imagen que la revista propone para sí y el público al que se dirige.

Percibir estos rasgos, además, evidencia la relación que la revista tiene con el arte y si aspira a ser considerada más obra literaria que prensa, y, en ese caso, ser encuadrada y pervivir sobre su presente inmediato. Por eso, es importante analizar en el paratexto las tapas, la tipografía, el papel, las ilustraciones, el título, el subtítulo, las secciones, los índices e informaciones prácticas que ya hemos ido mencionado, como tomo y número, fecha y puntos de venta. Además, el estudio diacrónico nos habilita a encontrar las constantes y variables en esa identidad cultural.

Nosotros explica que todos los detalles apuntan a la mayor calidad y a ser elegantes. Al principio publican en el sello más importante del momento, Arnoldo Moen y Hermano, un esfuerzo costoso porque imprime en Europa.

La tapa ostenta el busto de un hombre que sostiene un clarinete con su mano izquierda y un globo terráqueo detenido en la faz de las Américas (fig. 3), con la mano derecha. En la parte superior figuran las indicaciones de tomo, fecha y número. De la

mitad para abajo, se hallan directores, sumario y, por último, lugar, imprenta y domicilio.

El sumario del primer número anuncia estos nombres: Rubén Darío, Roberto J. Payró, Francisco Capello, Emilio Becher, Enrique Banchs, Luis María Jordán, Atilio Chiappori, Alfredo Arteaga, Juan Más y Pí, Hans Friedrich, Evar Méndez y Roberto F. Giusti. Los detallamos acá porque, como ya explicamos, los sumarios de cada número no figuran en los tomos encuadernados consultados por nosotros.

Luego viene otra página en la revista (fig. 4) en la que consta el título, subtítulo, periodicidad, directores, administradores, cuerpo de redacción, secciones permanentes, los precios de las suscripciones y promociones. Estas dos primeras páginas han desaparecido de casi todas las encuadernaciones revisadas para esta investigación.

En el primer número, y en aquellos cuyas tapas han sobrevivido, se anuncian las secciones y sus encargados. En la figura 4, de agosto de 1907 se lee: “Opiniones” por Emilio Becher; “Crónica extranjera”, Joaquín de Vedia; “Bellas Artes”, Emilio Ortiz Grognet; “Música”, Miguel Mastrogianni; “Cuestiones pedagógicas”, Benjamín García Torres; “Letras Francesas”, Atilio Chiáppori; “Letras Italianas”, Leopoldo Longhi; “Letras Españolas”, Gerchunoff; “Letras Portuguesas y Brasileñas”, Juan Más y Pí; “Letras Hispanoamericanas”, José M. Rizzi.

Los directores, al estilo de lo que hicieron los de las revistas de la posta cultural, asumen las secciones que visibilizan tanto las instancias de la institución de la literatura como la sociabilidad literaria, como protagonistas del proceso de conformación de la red de revistas y del canon nacional. Roberto Giusti escribe “Letras Argentinas” y “Teatro Nacional”⁸, la responsabilidad de “Revista de revistas” es asumida por Alfredo A. Bianchi, a veces por Alfredo Costa Rubert, y “Notas y comentarios” figura o bien con la firma de Nosotros o de La Dirección, o bien sin firma. Pero toda esta organización del “Cuerpo de redacción” resultó poco duradera.

⁸ Respetamos las mayúsculas iniciales porque evidencian la voluntad editorial de destacar los calificativos argentino y nacional.

En las encuadernaciones a las que hemos accedido, la carátula permanece como primera página (fig. 5), centrada y estructurada en:

Nosotros
Revista mensual de literatura, historia, arte, filosofía,
Directores:
Alfredo A. BIANCHI – Roberto F. GIUSTI
año [interno] y tomo
[lugar de impresión]: Buenos Aires
[año calendario]

La tercera página, propiamente dicha (fig. 6), es la que ha perdurado como primera página de cada revista en todos los libros. La mitad superior está encabezada por un dibujo de un busto de hombre joven, robusto de hombros, con corona de laureles escribiendo a la luz de la vela. Los rayos de luz se abren como alas y cubren casi todo el gráfico, abrazando al hombre y su texto.

Esta imagen está encabezada por los correspondientes datos de edición: año interno, fecha y número de revista⁹. Debajo, centrado y en mayúsculas, *NOSOTROS*. Después, espacio libre, y a la mitad de la página, siempre empiezan los artículos. Evidentemente, este es el símbolo del nuevo sujeto sociocultural que promueve la revista: los intelectuales jóvenes, sanos y esforzados, que iluminan con su inteligencia y trabajo y que esperan ser coronados con el reconocimiento.

El título de la revista se mantiene en su decurso temporal, lo que varía es el subtítulo, que tiene unas leves modificaciones. Desde agosto de 1907 hasta junio de 1911 se llama *Revista mensual de literatura, artes, historia y filosofía*. En el tomo VI, número 30, de julio de 1911 cambia literatura por letras: *Revista mensual de letras, artes, historia y filosofía*. Un año más tarde, el tomo VIII, número 42 de julio de 1912 amplía las disciplinas a las ciencias sociales y ya queda fijo durante toda la primera

⁹ En el tomo 22, número 84(1916) de la reprint faltan estos datos de edición.

época de la revista: *Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales*.

La otra modificación en cuanto a la imagen de la revista es la tipografía. Si bien hay ligeros cambios como mostramos en las figuras 4 al 6, el logotipo inicial se transforma casi un año después, en el número doble 10 y 11 de mayo-junio de 1908.

NOSOTROS

El trazo se engrosa, se hace más informal y las letras O tienen un “rulo” hacia adentro-arriba, un principio de espiral.

Luego, en el número aniversario de agosto de 1909, toma la tipografía definitiva que ya se había usado antes en esa segunda hoja que ha desaparecido de las encuadernaciones.

El trazo es más liviano y sencillo:

NOSOTROS

En cuanto a las características estructurales de la publicación, es difícil establecer una sistematización de los temas y secciones, en virtud de la longevidad de la revista.

En sus secciones, se nota esa preocupación por la construcción de las redes intertextuales e interpersonales, en la inclusión de figuras y colaboradores que escriben desde el extranjero obras, artículos, notas, comentarios de viajeros, etc. y que reciben a su vez, respuestas de los locales. Las secciones más estables son “Letras argentinas”, “Teatro nacional”, “Crónica musical”, “Notas y comentarios”. Otras son: “Crítica bibliográfica”, “Crítica teatral”, “Crítica de arte”, “Bibliografía”. La sección de “Letras Francesas” solo es autoría de Atilio Chiappori en el número 2 de setiembre de 1907. Como vimos en el caso de los títulos de secciones que realzan lo argentino y nacional, la revista sostiene el criterio de usar mayúscula inicial para indicar lo identitario, en este caso, lo que proviene de Francia.

De las secciones mencionadas, “Notas y comentarios” es la más estable y la más rica como testimonio de su época por las noticias de actualidad, y por la expresión de

las redes y los intercambios, dentro de la sociabilidad literaria en acción. En esta sección, se mencionan estrenos, conciertos, conferencias, datos sobre la repercusión de *Nosotros*, la actualidad política, visitas de artistas, cartas recibidas y las partidas y regresos en el subtítulo recurrente “Viajeros”.

La importancia del viaje y, específicamente, la de los relatos que lo tienen como marca de origen, las llamadas “escrituras o lecturas viajeras”, radica, según Colombi (166-171), en que serían puntos de articulación de procesos culturales hispanoamericanos. El viajero latinoamericano realiza un viaje letrado, más que visitar museos y monumentos, propio del viaje del siglo XIX, busca el origen de nuestra cultura con el fin de construir una identidad propia y diferenciadora. Es un viaje crítico e intelectual en una geografía literaria en la cual establece lazos humanos al visitar escritores y artistas, mantener reuniones institucionales, entre otras actividades.

Esto se lee sobre los viajes de Gálvez, Echagüe, Noé y otros miembros del círculo de *Nosotros*. Por ejemplo, en la nota “Viajeros” (*N*: XII. 54, oct. 1913: 111) despiden con comentarios elogiosos a tres colaboradores de la revista que parten al “viejo Mundo”: Salaverría, Debenedetti y Gerchunoff. Este último es el “vicepresidente de la Sociedad Cooperativa Nosotros. Va a Europa en misión que le ha confiado el gobierno nacional, a asistir al Congreso del Libro y Artes Gráficas que se reunirá en Leipzig. [...] Gerchunoff ha de hacernos representar un brillante papel en el Congreso [...]” (111). Como contrapartida, se critica los viajes de los “bohemos inútiles”, de los que hablaremos en otros capítulos.

En la preocupación constante por los intercambios y las redes personales y textuales, *Nosotros* se involucra activamente en la red de revistas, al punto que anticipa una sección “Revista de revista”, pero su aparición no es permanente. La circulación de las revistas nacionales e internacionales es indicio de que a través de esa difusión se facilita la existencia y el diálogo entre ellas. Las noticias sobre las revistas nacionales y extranjeras en *Nosotros* se anuncian generalmente dentro de “Notas y comentarios” o “Bibliografía”.

La relación con la red de revistas del momento es cordial y se puede rastrear a lo largo de las notas. Dentro de Argentina, por el carácter semejante que las liga a ellas, destacan que sus “aguerridas compañeras” (N: V.27, abr. 1911: 162) son *Renacimiento* (Buenos Aires, 1909-1913), *Atlántida* (Buenos Aires, 1911-1914), y *La Revista Latina* (1911-??). La sociabilidad es muy fuerte con la primera, permanentemente se la menciona e incluso co-organizan la “Demostración a Roberto J. Payró” en noviembre de 1911, para celebrar *Las aventuras del nieto de Juan Moreira*.

Algunos ejemplos de la atención prestada a las novedades de las revistas internacionales son: “El ‘*Mercur de France*’”, sobre el artículo de Remy de Gourmont en *Le Temps* (N: VI.31, ago. 1911: 171-173); “*La Revista de América*”, de París (N: VIII.41, jun. 1912:167-168); “*La Revue Sud-Américaine*”, publicada en París, en francés, por Leopoldo Lugones (N: XIII. 58, feb. 1914: 221-223; XV. 63, jul. 1914: 113-114); “*La Revue hispanique y la literatura Americana*”, editada en París y Nueva York, dirigida por Raymundo Foulché-Delbosc (N: XXI. 81, ene. 1916: 118-119).

2.2.3.2 Los instrumentos de posicionamiento y consolidación de redes

A través de la estructura editorial, por lo que dejan ver las secciones y el índice, en *Nosotros* se destacan algunos géneros del periodismo cultural que mencionamos en el primer capítulo, estos son: el ensayo, la crítica, las crónicas, las polémicas, la necrológica, las notas de aniversario, las declaraciones y las encuestas. Las elecciones que realiza el equipo editorial se relacionan con la propuesta de Ruth Amossy de que el autor elige el género que mejor le permite perfilar su imagen en el marco de una estrategia de posicionamiento.

En esa “postura”, el literato confiere a su palabra su autoridad y legitimidad de acuerdo con un “imaginario de autor” que se apoya, en parte, en imágenes valorizadas del escritor heredadas del siglo XIX (Amossy 11. La traducción es nuestra). En este sentido, también sumamos los aportes de Miguel Gomes para analizar cómo *Nosotros* elige géneros que le permitan conseguir un lugar en el campo cultural, con una

perspectiva situada en las redes interpersonales e intertextuales y en su tiempo, para poder difundir sus preferencias e intervenir en la historia. La selección que la revista realiza depende de las experiencias que quiera hacer predominar y del efecto que pretenda lograr en la recepción, según planteamos en relación con los pactos literarios y la poética de la persuasión.

El ensayo, al ser un género maleable, híbrido, elástico, con virtudes estilísticas, es la forma predominante del pacto crítico y es transversal a otros géneros como las crónicas, las polémicas y las declaraciones. Permite contar los sucesos actuales, hacer una interpretación y una estimación de la obra, intercambiar ideas y opiniones. En síntesis, el ensayo se corresponde con la voluntad de la revista de ser una tribuna comprometida, de evaluar el sistema axiológico e influir en el destino del pueblo argentino.

En cuanto al género necrológico, *Nosotros* publica catorce números extraordinarios de homenaje sobre personalidades de la cultura socialmente consagradas. Esto sirve como síntesis valorativa y barómetro de los niveles reales de su reconocimiento público de forma inmediata a la desaparición física. Tres de esos números son editados en la primera década, por el fallecimiento de Florencio Sánchez (N: 6-7, ene. - feb. 1908), luego de Rubén Darío (N: 82, feb. 1916) y finalmente de Enrique Rodó (N: 97, may. 1917). Fuera de la década, pero relevante para nuestra investigación, es el número dedicado a Paul Groussac (N: 242, jul. 1929) porque manifiesta cómo su figura trasciende e influye en las generaciones posteriores. Los más jóvenes, discípulos o detractores, lo tienen como vara de medición. Entre las abultadas participaciones, la de Alberto Gerchunoff sirve de resumen: “en un país mentalmente desorganizado, realizó como el humanista del siglo XV, una misión pedagógica de ordenamiento y regulación” (N: LXV.242, jul. 1929: 67).

A los géneros de declaraciones y notas de aniversario, los tratamos en conjunto. Las primeras informan de manera fundacional el programa a cumplir, y las segundas reflejan la concepción de la propia historia, comparan con la declaración inicial y revisan la situación puntual de la revista. Estas notas constituyen un instrumento de recapitulación y evaluación del recorrido en función de sus objetivos.

En el caso de *Nosotros*, en cuanto a la declaración de su programa, hay por lo menos dos versiones. Si bien en la “Presentación” de la revista no hablan de programa, sí declaran sus propósitos, misión y visión, como mencionamos anteriormente. A continuación, mostramos dos ejemplos en los que sí se alude puntualmente al programa, en circunstancias significativas y por miembros de la clique. En “La demostración á ‘*Nosotros*’ ” (N: VI. 32, set. 1911: 250-256) por el cuarto aniversario de la revista, exponen Roberto Giusti, Francisco Albasio, Juan Antonio Argerich y Alberto Gerchunoff. Este, justamente, expresa que: “Su [de *Nosotros*] programa consiste en no tenerlo, lo cual hay que elogiar, pues esto excluye todo límite perjudicial y toda estrechez, todo prejuicio equívoco” (252). Sin embargo, en 1912, en ocasión de la conformación de la Sociedad Cooperativa, la dirección de la revista abre el número 43 declarando que sí ha tenido un programa inicial y que lo sigue sosteniendo:

Su programa es el mismo de siempre. Seguirá teniendo por invariable norma de conducta la imparcialidad. [...] Sin salirnos de las líneas que su carácter netamente literario le determina; sin olvidar que *Nosotros*, de acuerdo con su programa inicial, ha sido fundada para todos, no sólo para los escritores ilustres, sino también para los principiantes oscuros, que sepan manejar gentilmente su pluma, trataremos de dar á sus, páginas el mayor interés y [...] haciéndolas vivas, ágiles, movidas. (N: IX.43, nov. 1912: 6).

Una de las maneras en que esta revista se mantiene ágil, viva y atenta a los intereses y perspectivas de la audiencia es por medio de la encuesta cultural, un método recolector que les permite averiguar sobre los asuntos de su realidad. Esta herramienta sirve, además, como testimonio excepcional de lo que en ese momento es entendido como cultura, y cuáles son los problemas comunes y las respuestas plurales que ese grupo publica en tanto tribuna de expresión.

Las encuestas culturales fueron un recurso exitoso para la revista francesa *Revue de Deux Mondes* y otro tanto para *Nosotros*. En lo que atañe al período que estudiamos, entre 1907 y 1917 se realizan tres encuestas: en la primera se interroga por el nivel cultural de la mujer con relación al hombre (1912), la segunda es sobre la significación del poema nacional *Martín Fierro* (1913) y la tercera, acerca de la Primera Guerra europea y sus consecuencias (1915). A través de estas encuestas se advierten las preocupaciones fundamentales de la generación de *Nosotros*. La educación y la cultura de la mujer, recordemos que Rivera postula que este grupo lector era numeroso y que entre los colaboradores de la revista hay mujeres. Luego, a través del *Martín Fierro*,

se indaga sobre la identidad nacional y la conformación del canon literario. Por último, se evidencia la preocupación democrática por la crisis mundial que conlleva la contienda, y que marcará un cambio de época, con nuevas preocupaciones e intereses.

Por lo expuesto, la revista elige determinados géneros del periodismo cultural que le permiten intervenir en el campo de la cultura. Por medio de ellos, busca una visibilidad que le facilite legitimar su postura autorial y editorial y construir redes intertextuales e interpersonales para consolidarse como tribuna de expresión y como institución. Cada uno de estos géneros abre el intercambio y la manifestación de preferencias y, especialmente, espera un contacto fluido con un público activo que responda sobre los temas e inquietudes de esa comunidad.

2.3 *Nosotros*, testigo de su época y experimentación de un proyecto cultural: la democratización de la cultura

Las revistas culturales son una “empresa educativa -política y pedagógica-” (Moraña 68) que aspira a alcanzar la modernización cultural con la premisa de “cultura para todos”, un derivado del arielismo según Weinberg (2008), pues el intelectual ya no se siente aislado en una torre de marfil. Entonces las revistas son un organismo vivo, dinámico, que comprime y dispersa a la vez, como dice Guillermo Sheridan, porque “es el territorio del hallazgo y el instrumento para dirimir los valores: es un instrumento que es al mismo tiempo un objeto” (“Las revistas” párr. 9).

Nosotros aspira, entre otros objetivos de su programa cultural, a la consolidación de la cultura argentina y, por eso, plasma los distintos temas que preocupan a la intelectualidad. Movidos por su voluntad conciliadora sus editores y colaboradores se ocupan de lo democrático en dos aspectos: sobre lo literario, la institucionalización literaria argentina y la conformación de un canon nacional; sobre lo político-social, las primeras elecciones en función de la ley Saenz Peña y el gobierno de la República bajo esa ley.

2.3.1 La institucionalización de la literatura a través de *Nosotros*

Con respecto a la democratización cultural, la revista reclama desde su origen un lugar en las filas de la cultura argentina, quiere ser una activa protagonista de la consolidación en los albores del siglo XX. En su demanda, articula dos formas de encarar en este ámbito la lucha por la democracia con sus innovaciones; por una parte, la institucionalización, a través de las personas que la llevan a cabo, y por otra, la conformación del canon, por medio de la literatura, temas y autores.

Desde el comienzo, la revista incluye figuras que encarnan “[l]a institución de la Literatura”, como explicamos en el primer capítulo, sus instancias tradicionales como la “crítica”, la “academia” y la “escuela” que es la que integra y garantiza la conservación (Dubois 129-130). Por eso, *Nosotros* tiene entre sus objetivos otorgar el reconocimiento, consagrar, integrar y conservar los textos y autores que aportan a la cultura, tanto por sus actividades (organizadora de concursos, premios, reuniones, conferencias), como por sus actores, que en su mayoría son docentes.

Para legitimarse como actores de la institucionalización de la literatura, la revista argumenta que tiene dos tipos de derechos: por el origen, de vieja o nueva estirpe argentina como el caso de Giusti y Noé; y por su formación y profesión, especialmente por sus estudios universitarios y su labor como docentes, escritores y críticos. Para estos jóvenes, *parvenus* en su mayoría, lograr ocupar un espacio en el campo cultural y ser protagonistas de la institucionalización de la literatura es, de alguna manera, una aspiración democrática, que no se reduce a la República Argentina, sino al acceso al campo cultural mundial.

De esta manera, las publicaciones de la revista aspiran a consolidar un autor, un artista o una temática proponiendo bio-bibliografías, testimonios de contemporáneos, entre otros. Además, se organiza como cooperativa editorial para realizar sus propias ediciones e iniciativas complementarias. Por eso, se desenvuelve como una revista

semi-institucionalizada, según la denominación de Sapiro, porque si bien reconoce, consagra, integra y conserva, no se considera a sí misma como una institución propiamente dicha, ni su órgano de difusión (como el caso que vimos de *La Biblioteca*), y tampoco tiene un gobierno/dirección verticalista.

A modo de síntesis, en este segundo capítulo sobre “Las revistas culturales en la Argentina de principios del siglo XX” hemos relevado la posta cultural entre las revistas de fines del siglo XIX y principios del XX. *La Biblioteca*, *El Mercurio de América* e *Ideas* van creando la red intertextual e interpersonal que confluye en *Nosotros*. Nos referimos a la posta cultural porque se evidencia la sociabilidad literaria en acción al ver cómo van pasando los temas y autores de una revista a otra. Cada publicación experimenta las tendencias de su momento y propone modos de intervención cultural, con o sin preocupación pedagógica y/o inclusión de aspectos comerciales, entre otros temas.

Las revistas culturales ponen el acento en los problemas de su presente; por eso, *Nosotros* surge para llenar un vacío y ocupar un lugar en el campo cultural. Primero, analizamos la constitución de la generación de *Nosotros*, su denominación desde la perspectiva de tres eventos fundantes que conectan a este grupo; luego, recuperamos cómo ellos se identifican a sí mismos.

Posteriormente, desarrollamos la consolidación de *Nosotros*. Para poder revisar el proceso de elaboración y difusión de la revista, estudiamos su estructura social y editorial. En cuanto a la primera, examinamos su conformación social y sus demandas de espacio y reconocimiento como una nueva stirpe de argentinos, universitarios y profesionales. Recuperamos el origen del título y atendimos a los distintos usos de la primera persona plural que, como círculos concéntricos, muestran diversos niveles de inclusión e intersección según los lazos, el origen y los temas tratados.

Con respecto a la estructura editorial, observamos la imagen que *Nosotros* proyecta de sí misma. Desde la elección de ese nombre propio colectivo pone en juego el intercambio verbal y propone construir su autoridad y legitimidad como tribuna de

expresión de un nuevo capital social e intelectual. Para ello, los editores eligen un paratexto representativo y algunos géneros del periodismo cultural que les permiten marcar su posicionamiento y la consolidación de sus redes interpersonales e intertextuales.

Por último, como es una revista cultural, testigo de su época, aprovecha sus circunstancias para continuar con el proyecto cultural de sus antecesoras: la modernización de la cultura con el énfasis puesto en la democratización. *Nosotros* es un instrumento privilegiado para analizar qué preocupa y las respuestas plurales que publica. En este sentido, la democracia cultural resulta un tema programático para la revista que se erige desde el comienzo como una tribuna de expresión y una luchadora por los derechos profesionales y civiles. Desempeñan las instancias de la institución de la literatura para conformar un canon nacional y legitimarse por sus estudios y profesión.

Su persistencia en el tiempo como producto editorial colectivo de orientación cultural demuestra que supo interpretar las necesidades del público al que se dirigió. De allí su valiosa significación como objeto de estudio.

AÑO I — TOMO I	
ÍNDICE	
A	
Artcaga Alfredo.....	Verlaine (versos)..... 37
Arreguine Victor.....	Oda á Rubén Darío (versos)... 145
	Los Orientales..... 81
B	
Banchs Enrique J.....	Cuatro Bocetos (versos)..... 29
" ".....	Página Vieja..... 81
" ".....	La copia en el camino (versos). 301
Becher Emilio.....	Beltrán y Faustino (Fragmento de una crónica del siglo VI)... 26
Bianchi Alfredo A.....	Teatro Nacional...154-204-265-337
Bunge Carlos Octavio.....	Ética del Cristianismo..... 72
C	
Capello Francisco.....	Historiografía Romana..... 20
" ".....	Leonardo de Vinci... 209
Carbia Rómulo D.....	Las dos fuerzas..... 243
Carriego Evaristo.....	Cosas de Andresillo (versos)... 164
" ".....	Bajo la angustia (versos)..... 315
" ".....	Al pasar (versos)..... 316
Chiappori Atilio M.....	La Interlocutora..... 35
" ".....	Letras Francesas..... 101
Cione Otto Miguel	Presente Griego (teatro)..... 108
D	
Darío Rubén.....	Introducción á "Nosotros"..... 7
Debenedetti Salvador.....	El Viejo Tucumán (versos)... 226
Díaz Romero Eugenio.....	La Dama del Jardín (versos)... 78

Figura 1: primera de las tres páginas del índice del tomo 1, correspondiente a los números 1-5, ago- dic.1907. Muestra la presencia intergeneracional de la posta cultural.

AÑO III — TOMO IV	
ÍNDICE	
A	
Achaval Hugo.....	Arpalina (versos)..... 231
B	
Banchs Enrique J.....	Fragmento de crónica..... 36
" " ".....	Vuelve (versos)..... 191
" " ".....	El moribundo (versos)..... 287
" " ".....	«Las Erinias» por Leconte de Lisle, traducción en verso (tragedia)..... 401
Barreda Ernesto Mario.....	Sonetos..... 331
Barrenechea Mariano Antonio.....	La música en Francia..... 45
" " ".....	La evolución orgánica de la música..... 194
" " ".....	Crónica musical..... 243
Blanco Fombona R.....	Estado actual de la literatura en Venezuela..... 86
Bravo Mario.....	Sonetos..... 63
Bunge Carlos Octavio.....	La resurrección de Lázaro... 22
" " ".....	La demostración á Blasco Ibañez..... 366
Bustillo (hijo) José María.....	La revolución olímpica..... 441

Figura 2: primera de las cinco páginas del Índice del tomo IV que corresponde a los números 18-24, ene – set. 1909, en el que se ve la ausencia del número de revista y el criterio alfabético.

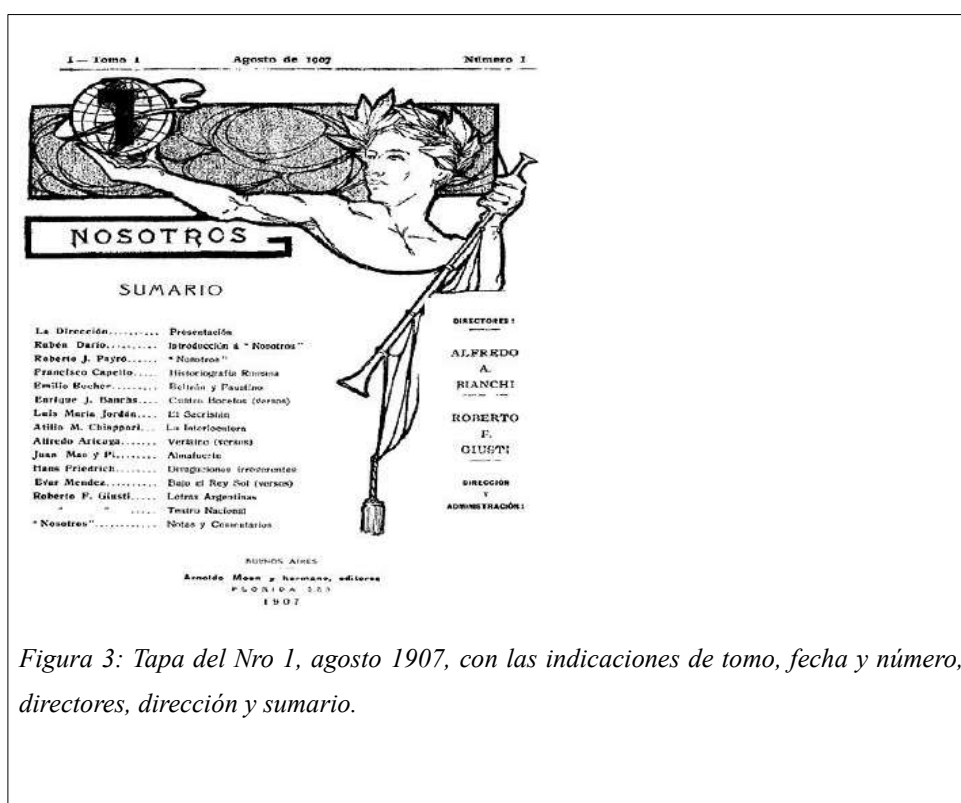


Figura 3: Tapa del Nro 1, agosto 1907, con las indicaciones de tomo, fecha y número, directores, dirección y sumario.

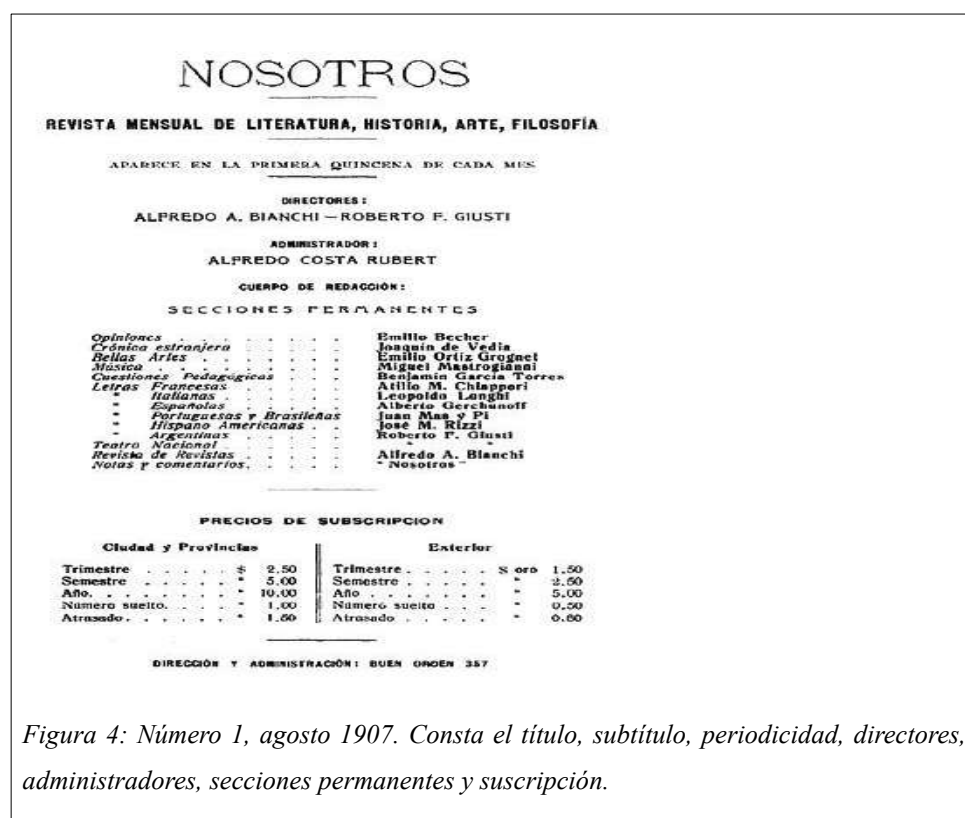
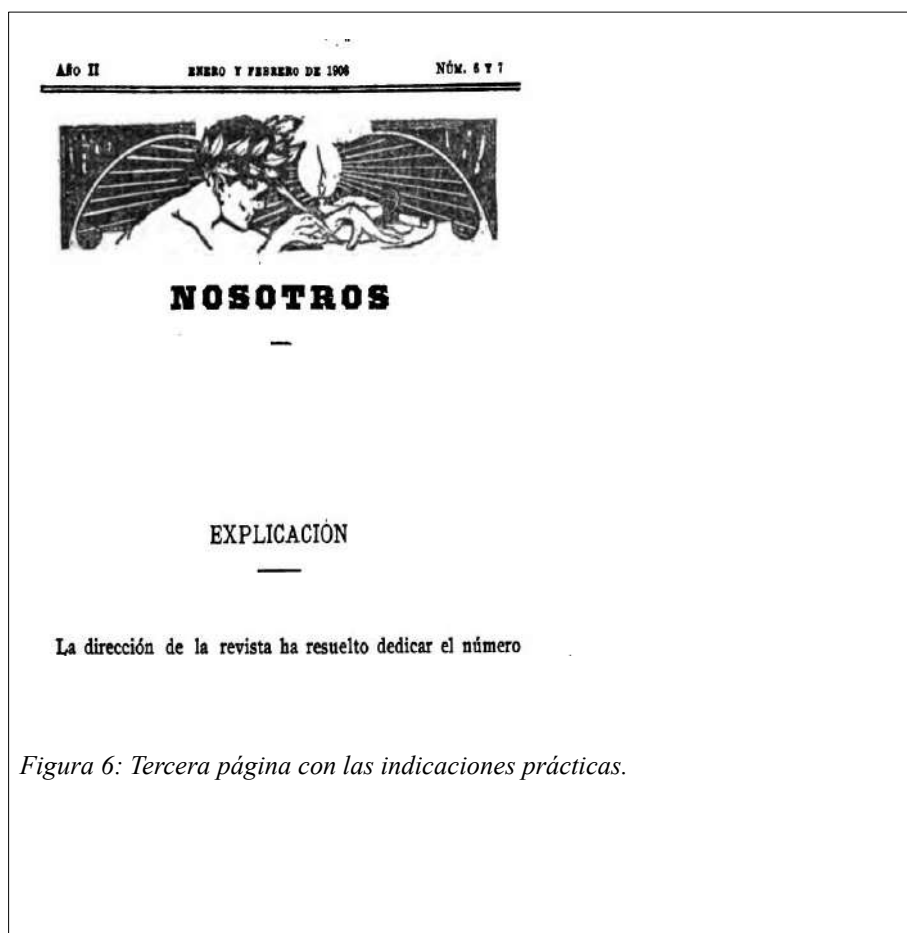
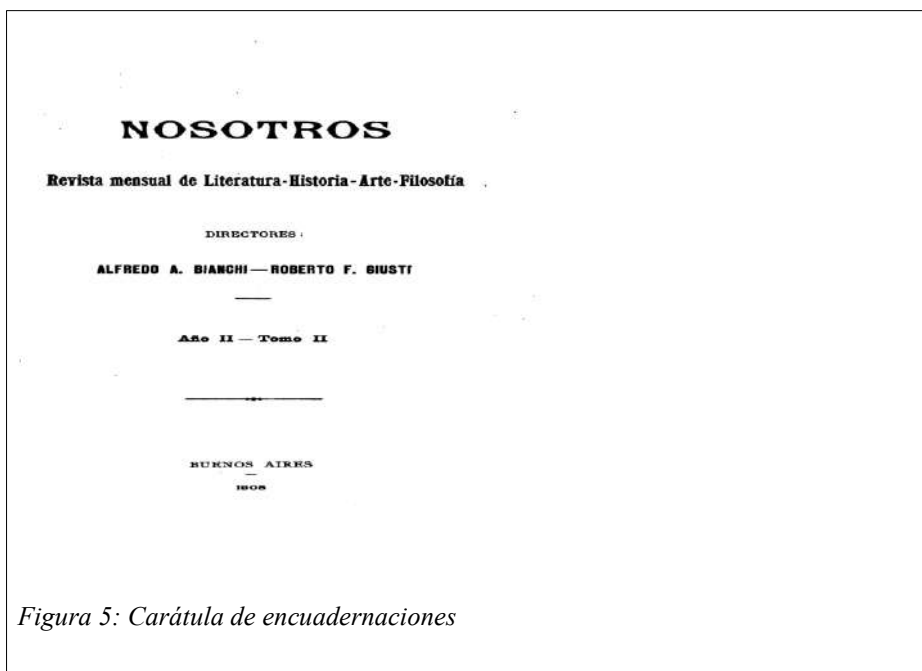


Figura 4: Número 1, agosto 1907. Consta el título, subtítulo, periodicidad, directores, administradores, secciones permanentes y suscripción.



**CAPÍTULO TERCERO: LA CIRCULACIÓN DE LA LÍRICA
EXTRANJERA EN *NOSOTROS* PARA LA CONFORMACIÓN
DEL CANON LITERARIO NACIONAL**

“Nos buscamos en el arte y
solo comprendemos lo que amamos”
(N: IX. 44, dic. 1912: 118)

1 Textos y autores extranjeros en *Nosotros*

Como expresamos en los capítulos anteriores, la revista cultural expone los procesos complejos desde la coyuntura de su presente; por eso, es un instrumento privilegiado para conocer las preocupaciones del momento y sus propuestas para resolverlas. Su testimonio es especialmente rico para entender, desde la inmediatez de la prensa, qué entienden por cultura y, en función de eso, cómo proyectan, en particular, la institucionalización de la literatura argentina.

En este tercer capítulo nos proponemos desplegar primero la circulación extranjera en *Nosotros* en función de la conformación del canon literario nacional. En el segundo apartado, ahondamos en la presencia de la lírica francesa como factor de configuración del proyecto cultural de la revista.

Esto implica atender a la circulación de la literatura extranjera porque revela, por una parte, lo vigilantes que están al movimiento artístico internacional y, por otra, las preferencias que tienen sobre lo que amerita ser traducido y asimilado. Entendemos que, en el marco de la celebración del Centenario y de la complejidad de los procesos políticos de la década 1907-1917, la generación de *Nosotros* asume una postura comprometida con el destino del país y se ocupa activamente de intervenir en la cultura. Esta intervención es permanente, crítica y persuasiva. Reciben las noticias y la literatura foráneas, pero seleccionan lo que consideran que tiene valor de ser enseñado y conservado, especialmente pensando en la conformación del canon literario nacional.

La construcción de ese catálogo está estrechamente unida a la formación de la conciencia cultural nacional. Esto implica una dimensión educativa del público, a través de los artículos, críticas y demás instancias mediáticas, para indicar lo que tiene valor como representación del campo cultural del país.

Además, los miembros de la revista se sienten privilegiados por tener acceso a la cultura desde un saber universitario y profesional y por las redes interpersonales e intertextuales que integran. Desde esta posición, los jóvenes de *Nosotros* anhelan demostrar en su ejercicio de la crítica y en la estructura editorial, lo bien que leen a los demás, la lucidez de esta nueva estirpe de argentinos que quiere legitimarse y posicionarse en el centro del campo cultural, aunque algunos la ubiquen en la periferia.

Por tal razón, consideramos que la circulación extranjera en la revista no es azarosa, sino que responde a objetivos concretos, a un programa cultural. Dado que la generación de *Nosotros* se considera cumulativa y no rupturista, continúa el proyecto que se viene gestando a lo largo de la posta de las revistas y las generaciones del siglo XIX.

En este sentido, la revista aprovecha las redes intertextuales e interpersonales. Además, reutiliza algunas estrategias, por ejemplo, de Groussac, el uso del “nosotros” y de la lengua francesa para marcar su *ethos* autorial, su postura profesional y nacional. En esta tesis, dentro del gran campo de la circulación extranjera, nos enfocaremos en la presencia de la lírica francesa y la estrategia catalizadora que utiliza *Nosotros* en su proyecto cultural para legitimar su posición en el campo.

1.1 La circulación de las culturas extranjeras en la revista *Nosotros*

La generación de *Nosotros* es parte de una sociedad cosmopolita que está pendiente de lo que pasa en el mundo, no solo en Europa. En la revista, declaran que promueven la sociabilidad literaria y alientan todo tipo de intercambios porque son formas de participar del campo cultural universal. Ser visibles y estar dentro del mundo literario,

y no en la periferia, son preocupaciones constantes; por eso, tienden redes y alientan la interacción con su público a través de géneros del periodismo cultural, como el ensayo, los números de homenaje y las encuestas, entre otros.

En el campo de los intercambios, entender cómo circulan los textos internacionales en *Nosotros* nos permite comprender la alteridad y la identidad; por ende, analizamos su “hospitalidad lingüística” (Ricœur 28), su capacidad de apropiarse de lo extranjero. Es importante reconstruir las redes culturales que facilitan el acceso a los textos y, en primera instancia, la percepción que los receptores tienen de ellos. Esto es, la forma impresa en la que llegan al destinatario y que puede contener los dispositivos formales y textuales que guían la interpretación (Chartier. V).

Los hacedores de la revista se consideran actores de una modernización marcada por la internacionalización. Como un aspecto más de la sociabilidad literaria y humana, informan sobre textos y autores del presente inmediato, además actualizan los tradicionales y canónicos; incluso traducen para su público. Difunden las novedades extranjeras, en especial, en las secciones: “Notas y comentarios”, “Bibliografía”, “Revista de revistas” y “Revistas recibidas”. Las mismas revistas que anteceden a *Nosotros* son testimonio de ello, principalmente en las secciones “Bibliografía” y “Revistas”.

La circulación de la literatura extranjera en las revistas latinoamericanas, según Beatriz Sarlo (1992), tiene que ver con la conciencia de su estado periférico; por eso, reflejan de forma más explícita, las obras canónicas y las novedades, a través de noticias, críticas literarias, traducciones y versiones. La cultura extranjera en *Nosotros* expone, entre otros procesos complejos, el de la construcción de la identidad nacional. Por medio de la comprensión de la alteridad, de la literatura de los “otros”, podemos indagar cuál es la literatura de “nosotros”, esa literatura argentina que la revista propone como representativa y canónica.

El canon es un instrumento multifuncional que sirve para medir, comparar y crear en base a una tradición aprendida. Debido a esto, hay que considerar cuál es esa tradición que funciona como fuente y los autores que se enseñan, que están disponibles

y se difunden. Para nuestra investigación, prestamos atención a la presencia de la lírica francesa: tener este conocimiento posibilitará detectar los fenómenos emergentes del sistema, las reactualizaciones e innovaciones, tanto locales como extranjeras.

1.2 Pactos y poéticas: la herencia de la persuasión a través de la lírica en la revista cultural

La generación de *Nosotros*, según Noé, siente una “perfecta homogeneidad entre lo recibido y lo propio” (N: LXXVI, 279-280, ago.-set 1932: 134) y admite la dirección de los “viejos” de las generaciones anteriores. Además, entre lo recibido, como argumenta Giusti, no es novedad el rol protagónico de la literatura francesa para las generaciones argentinas del siglo XIX. Se mantiene la influencia y el objetivo, pero estos jóvenes anhelan más a partir de 1907: la autonomía y posicionamiento de la literatura argentina. Por ese motivo, nos interesa observar en *Nosotros* pactos, reglas y estrategias a las que apelan para lograr su proyecto cultural a través de la lírica francesa; es decir, qué sostienen de la tradición argentina como legado de la posta cultural y cuáles son sus innovaciones.

En la revista cultural resulta operativo subrayar la coexistencia complementaria del pacto lírico y crítico en la estructura de *Nosotros*, lo cual revela el rol predominante de la experiencia y el institucionalizante de la publicación. El modelo flexible y abarcador de Zonana (2008, 2024), a partir de la propuesta de Rodríguez (2003) permite abrir el análisis más allá de tipos textuales y géneros para observar la complejidad, la riqueza de las elecciones y las apreciaciones que se hacen en la conformación de un canon. Esto responde, también, al sentido amplio en el que se suele usar en *Nosotros*, por ejemplo, el término poeta, que no se reduce al que escribe poesía. La integración de estas nociones facilita observar la interacción de los pactos por medio de la poesía en un artículo de la revista.

En el artículo “*El árbol que canta. Poemas de Emilio Lazcano Tegui*”, por Álvaro Melián Lafinur (VIII. 41, jul-1912, 156-161) se entrelazan los pactos literarios para condenar al poeta porque no cumple con lo que espera el receptor, autenticidad y claridad, entre otros aspectos. El crítico publica este ensayo y transcribe, no solo las poesías del autor argentino, sino un epigrama del francés François Maynard como pieza clave de su argumentación en la evaluación sobre este libro y, por extensión, sobre los poetas herméticos.

Melián Lafinur analiza la realización textual de los poemas de Lazcano Tegui, pero apela al epigrama de Maynard para poner en evidencia lo ridículo del hermetismo porque no se entiende ni conmueve. Así, a partir de la tradición lírica francesa, el crítico literario aprovecha para ubicarse en la misma postura que ese francés consagrado, y juzga a través de lo lírico, lo que cumple las expectativas desde lo axiológico y se considera bien hecho en la cultura contemporánea y argentina.

Para la conformación del canon literario, definido como lo que merece ser enseñado y conservado, es relevante el entrecruzamiento entre el pacto lírico y el crítico. *Nosotros* se ocupa tanto de la creación poética como de la crítica literaria, a la que le asigna una misión educadora y una función legitimadora de obras y autores.

1.3 Reglas y convenciones literarias heredadas

En época del Centenario, *Nosotros* sostiene la convicción de la efectividad de la literatura para la consolidación nacional. Con esa certeza se asume que los hombres de letras y, concretamente los poetas, tienen una función social y cívica, herencia directa del romanticismo francés y argentino. Además, puesto que quieren educar al pueblo soberano, implementan la pedagogía conciliatoria de enseñar lo nuevo a partir de lo viejo-conocido.

Lo viejo-conocido en la década de 1907-1917 es tanto lo referido a las generaciones argentinas anteriores, como lo relacionado con los poetas francófonos del siglo XIX.

La generación de *Nosotros* ha aprendido a definir la literatura en la Argentina del siglo XIX y actualiza las reglas de la poética de 1837. Por tradición literaria, a la poesía le atribuyen mayor poder que a otras formas genéricas por ser la más adecuada para persuadir; esto es, conmover integralmente para provocar acciones. Aprovechan esta forma consagrada y la entrecruzan con la crítica literaria, como estrategia catalizadora para visibilizarse y posicionarse en el campo cultural.

En el entrecruzamiento de los pactos crítico y lírico se juzga a la poesía de acuerdo con su expresión comprometida moral y artísticamente. Los colaboradores de la revista marcan a algunos autores franceses como modelos y a otros como anti-modelos, por su inmoralidad, por ejemplo, a Rimbaud. Hay otros casos que no están incluidos dentro de esas dos categorías, sino que son nombrados una sola vez, al pasar, como Lautréamont, tal vez a causa de su proximidad con Rimbaud y a su demencia, y Nerval, o silenciados, como Apollinaire. Por nuestra parte, relacionamos este posicionamiento de la revista con el criterio canonizante que hemos denominado: compromiso con su sociedad y con el arte. Esta regla se aplica desde la conceptualización misma de *Nosotros*, testigo de su época y de lo que es entendido en ese momento por cultura.

Además, sus articulistas se consideran intelectuales y, por lo tanto, responsables de opinar e intervenir en el destino del pueblo. En ese sentido, sostienen la homogeneidad con sus antecesores, y mantienen la mayoría de los principios y valores. Impulsan la sociabilidad en todas sus formas (literaria, continental), la libertad, la democracia y el progreso, también entendido como el “adelanto de las altas actividades del espíritu entre nosotros” (*N*: I.1, ago. 1907: 5). En la crítica literaria, van a marcar como anti-modelos a los poetas que se aíslan física, intelectual y/o textualmente de la sociedad de su tiempo, como los parnasianos.

En el pacto crítico se juzga la obra lírica en función de lo que merece ser conservado o cambiado, lo cual se relaciona con la profundidad de ideas, sentimientos y estudios. De ahí se desprende que la expresión personal, inspirada y sincera sea otro criterio canonizante. En esto se admite la imitación inteligente, que reconoce Groussac en Darío y los miembros de la revista en su evaluación de Banchs, Carriego y otros poetas argentinos.

La revista continúa con la intención de una poética prospectiva para definir cómo debería ser la literatura nacional. Por eso, permanentemente discuten explícita o implícitamente sobre el canon, los temas y categorías compartidos, la educación, y le agregan las otras instancias de la institución de la Literatura: reconocer, integrar, consagrar, conservar.

1.4 La teoría en la práctica de *Nosotros*: aprender para construir

Consideramos que *Nosotros* aprehende la teoría general de la literatura de la generación de 1837. En la práctica de la revista, y en atención a su declaración de continuar el proyecto de las generaciones anteriores, esa base poética se encuentra en los textos publicados por Mariano Barrenechea, con una copiosa mención de artistas y críticos francófonos, veintisiete autores a los que cita o parafrasea en castellano y que a pie de página consigna en francés.

Una manifestación de las redes interpersonales e intergeneracionales del “nosotros local” es el número 44 de la revista, pues se abre con la carta prólogo de Barrenechea a Miguel Cané. Ese destacado espacio editorial es un gesto claro de la autoridad que tienen ambos en el campo intelectual y el reconocimiento a uno de los exponentes de las generaciones anteriores que participa del amplio “nosotros argentino”, sin ser miembro de la revista.

El trabajo de Barrenechea nos permite reconstruir los fundamentos teóricos que utiliza *Nosotros*. La explicitación más o menos orgánica y sistemática que él publica en la revista, aparece en el quehacer poético y crítico de otros miembros, aunque no lo citen como referente.

Si bien Barrenechea escribe en la revista desde el rol de crítico, entendemos que la teoría subyace a su ejercicio. Su finalidad es educativa, piensa en formar el criterio personal del receptor con lo que es necesario para hablar con acierto. Él es el responsable del segmento “Crónica musical”, sección de la que luego se ocupará para

el diario *La Nación*. Hombres de su tiempo con una profunda influencia rubendariana, los participantes de *Nosotros* ven a las artes como un todo interrelacionado; por eso, cada artículo de Barrenechea brinda un riquísimo panorama de la literatura francesa. Esto nos permite resumir los criterios y juicios canonizadores presentes en la revista y, según quien los retome, advertir si los continúa, los adecua o los rompe.

Recuperamos 114 páginas de las que Barrenechea publica en *Nosotros* porque él mismo declara que fueron la antesala de su libro anunciado como *La evolución de la música*. Y sostiene, además, que la novedad e importancia de su trabajo es haber sido el primero, en español y en francés, en hacer una obra de ese estilo. El título definitivo del libro es *Historia estética de la música*, lo publica en 1918 con 463 páginas. En el apartado “Advertencias”, Barrenechea detalla que las versiones primitivas de su obra fueron publicadas en la revista *Nosotros* antes de que aparecieran los volúmenes de los franceses Combarieu y Lavignac. Para Angélica Gabrielidis de Luna es “uno de los más completos tratados que sobre la materia se ha escrito en el país, mérito que fue reconocido por el Gobierno de la Nación con el premio que se otorgó a dicha obra en 1920” (73).

Barrenechea publica cinco artículos titulados: “La evolución de la música” (*N*: IX.44, dic. 1912: 113-134; *N*: XII.55, nov. 1913: 113-142; *N*: XII.56, dic. 1913: 264-287; *N*: XIII.57, ene. 1914: 18-33; *N*: XVII.71, mar. 1915: 270-286). Nos ocuparemos también de otros dos artículos suyos, “Crónica musical” (*N*: IV, 20-21, may.-jun. 1909: 243-248) y “La música en Francia” (*N*: IV. 18 y 19, ene. feb. 1909: 45-62) pues, aunque sean anteriores, nos sirven para comprender con mayor precisión, y a la luz de la teoría expuesta a partir de 1912, qué entienden en ese momento por “lo francés”.

Como miembro de la clique de la revista, el autor desarrolla temas nucleares: la belleza y lo bello, su relación con el concepto de obra maestra y el rol de los críticos. Dentro de esos temas, otros puntos importantes que quiere esclarecer son los tipos de público y los términos de decadente, romántico y clásico.

Desde la perspectiva de *Nosotros*, la poesía debe entenderse como expresión de lo bello y la originalidad del poeta debe ser crear a partir de la observación y la

asimilación, no quedarse en la imitación. De esta manera, el genio del poeta hispanoamericano se revela y puede conmover a la recepción europea. Esto daría respuesta a los cuestionamientos de la crítica, por ejemplo, en *Les Rubriques Nouvelles* (N: VII. 38, marz. 1912: 237-238).

Barrenechea, por su parte, entiende que “[l]a realidad sola es la que contiene todos los elementos de lo bello” (N: IX. 44, dic. 1912: 119), entonces lo que le importa es expresar los elementos de lo real. La imaginación creadora debe mostrar la esencia, eso que la hace inmortal. Una obra es bella por su armonía y vale por lo que tiene de específicamente lógico, dice el autor.

La expresión de la lógica de la realidad nos hace agrupar las dos primeras reglas que sintetiza Molina porque en la práctica creativa y crítica de la revista suelen ir unidas: la literatura como modo de conocimiento (23-32) y como transmisión de ideas (20-23). Puesto que “la literatura es efecto y creación de la inteligencia” (Molina 23) involucra las capacidades humanas de sentir, conocer y obrar, fundamentales en el proyecto cultural de educar y convocar a la acción para ser independientes.

Según una necesidad, mediante los sentidos se moviliza el pensamiento y sus facultades: la inteligencia y la voluntad. Ese valor de los sentidos es lo que Barrenechea llama “la sensación de arte” (N: IX. 44, dic. 1912: 118) y que para él es más importante que el criterio de la perfección, pues permite la identificación del receptor con la obra. Es lo que provoca amor y comprensión, esto, desde el pacto lírico, habilita que el lector pueda reexperimentar el *pathos*. Por la pervivencia histórica de la poesía, se la considera un recurso privilegiado para persuadir, “los argentinos resaltan la poesía como el género más importante por sus poderosos efectos en el hombre, al que ayuda a mirarse a sí mismo en su unidad orgánica” (Molina 31).

La lírica incluye, además, la adecuación y unidad indisoluble fondo-forma. Conviene aclarar a este respecto, que siempre en *Nosotros* recalcan que la idea va a la par de lo sensible. Los críticos de la revista consideran que los poetas que no se comprenden y se vanaglorian de ser herméticos e innovadores, en verdad, intentan

disimular el defecto de producir literatura que no es expresión de la inteligencia ni de las ideas.

Conscientes del poder de la poesía, en *Nosotros* le otorgan un protagonismo especial. Desde el principio se proponen revelar un poeta y la clique de la revista escribe poesía o hace crítica literaria sobre ella. Examinan si el poema actúa sobre el lector, qué efectos le produce, y la correspondencia entre el fondo y la forma. No aceptan a los rupturistas y lo marcan desde las críticas explícitas o el silencio. Para la mayoría de los colaboradores de esta época, si la poesía no tiene fondo, si no se entiende, es imperdonable, pero empiezan a discutir con respecto al molde. Prefieren las formas clásicas, la musicalidad es un requisito excluyente y, durante esta primera década, opinan sin mucho entusiasmo sobre las innovaciones: el versolibrismo, el verso libre y el blanco.

A Barrenechea le preocupa la formación de los lectores. Caracteriza al público burgués por lo que le falta para ser un buen receptor, en un tono despectivo: “¿[p]ero qué decir de los aficionados, del público llamado por hipérbole inteligente ó entendido? Sus entusiastas sufragios carecen de esta imparcialidad preciosa que haría sus juicios dignos de respeto.” (N: IX.44, dic. 1912: 133).

Da a entender que el receptor ideal, en general, tiene un juicio perspicaz, macizo, sin preferencias exclusivas por ningún género; es capaz de apreciar lo bueno y lo malo de cada obra y autor y tiene conciencia de la evolución literaria, entre otros aspectos. La revista explicita todos esos rasgos como atributos de su círculo. En la imagen de autor que difunden se consideran inteligentes, entendidos, eclécticos, que manifiestan sus impresiones, sin prejuicios ni gustos exclusivos; por lo tanto, suelen rechazar lo demoledor y anárquico.

El receptor crítico, en especial el profesional, posee como rasgo específico el valor del eclecticismo, según Groussac. Barrenechea le agrega a esta habilidad el conocimiento de la evolución del arte, para seguir las transformaciones materiales y encontrar las relaciones, pues la historia no es un casillero por rellenar con artistas y etiquetas. Un crítico debe encontrar los cambios, programas y causas de las

transformaciones y su deber es la afición al arte por encima de fantasmas de teorías, nomenclaturas, escuelas y géneros.

Es el mismo criterio del francés Albert Thibaudet en su *Histoire de la littérature française* (1936), contemporáneo de *Nosotros* y vinculado a ellos en la década posterior. En su obra, se propuso encontrar la conexión en la historia literaria. Dada la relación de Thibaudet con la revista y su criterio compartido por Barrenechea, lo tomamos como una de las obras de referencia sobre historia de la literatura francesa. Además, sirve como testigo de su época y como ejemplo del criterio canonizante de sincronía, porque el autor argentino publica las mismas ideas que el historiador francés.

Por lo expuesto, considera necesario dilucidar los conceptos de continuidad/ruptura y de decadente, romántico y clásico, porque estima que han perdido su precisión, lo cual provoca confusión y error. A raíz de la vaguedad de estos vocablos y su empleo abusivo, propone definiciones para aclararlos desde la historia y la teoría literaria. Las explicaciones de este crítico nos permiten hacer la metainterpretación de estas nociones, tanto en la polémica entre Groussac y Darío como en las repercusiones y discusiones en *Nosotros*.

En la historia razonada, Barrenechea concibe al arte como una cadena evolutiva, en la cual los términos decadente, romántico y clásico definen etapas del ciclo creador, tanto en la trayectoria particular como general. Primero se aprende imitando y en este caso, el discípulo es el decadente; el peligro es cuando no evoluciona y se queda como una caricatura, un imitador, incluso de gestos, como los “bohemos inútiles”.

Varios años después, Juan Más y Pí sintetiza a este respecto las posturas de dos autoridades de la literatura francesa: Max Nordau y Remy de Gourmont. Este articulista de *Nosotros* expresa que el problema de la crítica y de la Academia es que repiten a Nordau, quien califica de “decadencia toda la literatura moderna, sin respetar nada ni a nadie”. Les reprocha que se olvidan de De Gourmont, quien sostuvo “los derechos de la llamada ‘decadencia’ como elemento de toda renovación ascendente” (N: XIII.59, marz. 1914: 253).

Para Barrenechea, el romántico es un precursor que encanta a la recepción de su presente, que presiente y descubre la descomposición de la técnica, los hábitos y creencias del tiempo moderno y que, si es un espíritu creador, será un clásico en el futuro. El articulista afirma: “los románticos sueñan con una poesía viva y una vida penetrada de poesía” (N: IX. 44, dic. 1912: 130), entonces crean por la libre efusión imaginativa y emocional, de ahí la importancia que se le otorga a la lírica. Argumenta sobre su pervivencia histórica que románticos eran Sófocles y Eurípides porque ofrecían el mayor goce estético; Shakespeare, pues evocaba guerras civiles, Racine puesto que sus obras correspondían a sus costumbres, del mismo modo que las de Víctor Hugo.

Para Barrenechea, el romántico tiene tres cualidades fundamentales, es artista, héroe y genio. Es un héroe por su entrega y sacerdocio hacia el arte y la sociedad. Nosotros consideramos que en esto se sintetizan dos de los criterios canonizantes que hemos denominado compromiso con la sociedad y con el arte, según los modelos propuestos por la revista a través de Charles Péguy y la bohemia creadora, respectivamente.

Además, el romántico es un genio si deduce de la materia una nueva y lógica combinación entre la facultad y el medio, el pensamiento y la obra; por eso, su producción sorprende, conmueve y trasciende con orden y elegancia. La genialidad surge entre la técnica y la inspiración individual; por eso, no tiene descendencia ni discípulos. Barrenechea traduce a Voltaire, apelando a la cita de autoridad francesa, para demostrar la originalidad del poeta: “el primer hombre que comparó la mujer á una rosa era un poeta; el segundo un imbécil” (N: IX. 44, dic. 1912: 120). Por eso, afirma que para el genio “es necesario ser siempre nuevo en el modo de decir las mismas cosas” (N: IX. 44, dic. 1912: 120) y que “todo verdadero creador es en este sentido un romántico” (132). Encontramos estas ideas en *Odes et Ballades* (1826), de Hugo:

Quien imita a un poeta romántico se convierte necesariamente en un clásico, ya que imita. Ya sea el eco de Racine o el reflejo de Shakespeare, no será más que un eco y un reflejo. Cuando acabe de calcar a un hombre de genio, le faltará siempre

su originalidad, es decir, su genio. Admiramos a los grandes maestros, no los imitemos. Hagamos de otro modo. [...] (23. La traducción es nuestra).

Al leer estas expresiones, recuperamos de la red intertextual diacrónica de *Nosotros* el tan mencionado, pero generalmente sin atribución, mandamiento de André Chénier “pensamientos nuevos en versos antiguos” (N: XII.56, dic. 1913: 309. La traducción es nuestra). En la red intertextual, Giusti es quien más cita a este precursor del romanticismo francés y, en su crítica a la lírica de un poeta argentino, “ ‘Sonetos y canciones’, por Luis María Díaz” (N: XII.56, dic. 1913: 308-312), coincide con los planteos de Barrenechea.

Como hemos mostrado, en *Nosotros* se estiliza el recurso argumentativo de las citas de autoridad de autores y revistas francesas. En estas páginas, parafraseamos a Nordau y Gourmont para definir a los decadentes, y a Jean Marnold, publicado por el *Mercure de France*, para los románticos del siglo XIX. Este autor destaca que: “el espíritu del romanticismo es un espíritu eminentemente creador, que trastoca en la composición las correspondencias tradicionales, altera las formas sobre las que impone el espíritu inventivo y da más amplitud y facilidad al desenvolvimiento sistemático” (N: IX. 44, dic. 1912: 132).

El último eslabón de esa cadena evolutiva es el romántico que se convierte en clásico cuando, desde el punto de vista de la recepción, ha trascendido del pasado hacia el futuro y, por lo tanto, su obra ha sido transmitida a lo largo de las generaciones. Glosando a Stendhal, otra autoridad francesa, Barrenechea afirma que el clásico presenta una literatura del tiempo pasado con un talento que organiza, sistematiza, con severidad y pureza, y que “encantaba a los tatarabuelos” (N: IX. 44, dic. 1912: 129). Resulta un clásico porque transformó el molde y los medios hasta alcanzar el apogeo de la técnica de su época y la perfección de la forma, el orden y la sistematización. El articulista había dicho antes, en “Crónica musical” (N: IV, 20-21, may.- jun. 1909: 243-248), que en lo clásico “todo se equilibra, está pronto á todas las sensaciones y á todos los sentimientos, con excepción de uno solo, el aburrimiento. Remy de Gourmont ha definido este espíritu por nosotros” (247). La obra clásica, por ende, es respetada, tomada como referencia, imitada y asimilada.

Este proceso creador general que Barrenechea advierte en la evolución del arte, también lo encuentra dentro del proceso creador del propio artista. De esa manera, la biografía del artista consta de tres momentos: empieza por la imitación de modelos y la acumulación progresiva de lo anterior. Luego se ejercita en la transformación y evolución de cada técnica aprendida; por último, cuaja en una nueva forma, técnica u orientación o llega a negarse a sí mismo, en el “arte por el arte”.

Por lo expuesto, en *Nosotros* se esfuerzan por demostrar que son inteligentes y lúcidos. Es una exigencia indiscutible y un valor sobre el que no transigen. Le agregan el aspecto de su formación como profesionales, universitarios, por lo que insisten en la solidez y autoridad que tienen sus aportes al conocimiento mundial; por lo tanto, esperan conseguir visibilidad y posicionamiento. Este punto es importante dentro del proyecto cultural de la revista de educar y convocar a la acción. Fuertemente marcados por el impulso de la democracia, política y literaria, reclaman por la reconfiguración del universo literario de su época.

1.5 Consolidación del canon en la literatura nacional

Puesto que *Nosotros* es testimonio de su presente, en sus páginas podemos relevar el canon de la lírica francesa, tanto el sincrónico, testigo de su época, como el diacrónico, memoria del arte. A los autores canónicos se los considera clásicos porque tratan problemas siempre vigentes, permiten interpretaciones y relecturas sin límites, son traducibles y universales.

Para ordenar las lecturas, en la revista consideran que el valor de una obra se calcula al responder preguntas del tipo: ¿este texto es más qué, menos qué, igual qué?, una vara que nos ofrece puntos de referencia, por una parte, como cimientos del pensamiento y, por otra, como modeladores de la historia cultural. *Nosotros* evalúa a los autores y textos en función de su sistema axiológico e inquietudes para apropiarse o rechazar normas, categorías, principios transmitidos por medio de esa literatura. Su manifestación nos permite observar las reglas y valores que espera que el destinatario

examine y comparta. En otras palabras, nos permite catalogar los autores y textos líricos franceses que a criterio de la revista deben conformar el canon literario, cuyas funciones principales serían hacer conocer, integrar, difundir, consagrar y conservar una obra.

En época del Centenario, el objetivo de la integración es crucial en la planificación del futuro. Si partimos del origen de la generación de *Nosotros*, es lógico comprender su preocupación democrática, tanto en los procesos políticos como literarios, para diseñar un destino compartido. Estos temas están atravesados por la inserción de los inmigrantes y su asimilación cultural. En el segundo capítulo, hemos mostrado las discusiones en el círculo de la revista sobre la tradición y legitimidad de lo que Noé llama la vieja y nueva estirpe de argentinos. En este sentido, lo nacional y las diferentes posiciones frente al cosmopolitismo permean los temas, tanto más si se trata de la conformación y consolidación de la literatura nacional.

A lo largo de sus escritos, *Nosotros* insiste en su voluntad de apertura, una literatura no es menos que otra; al contrario, todas son bienvenidas. En los primeros años, algunos consideran que el cosmopolitismo es el enemigo de lo nacional, pero con el tiempo se atenúan las culpas y acusaciones. La revista explicita los reparos hacia quienes no han adaptado su discurso y no aceptan lo cosmopolita como un valor inherente a la nueva nacionalidad argentina, por ejemplo, los escritores Martiniano Leguizamón y Ricardo Rojas.

El director Giusti es uno de los que expresa diferentes percepciones. En 1908, hablando de *Cepa criolla*, de Leguizamón, enumera algunos problemas culturales de Argentina: carencias de tradición y aspiraciones colectivas, la saturación de extranjerización, el anhelo de irse a París, y el cosmopolitismo que ha borrado la idea de cultivar una característica nacional:

Falta un ideal colectivo, falta el sentimiento de la Tradición, faltan aspiraciones para el futuro. Vagamente pensamos que la patria irá haciéndose siempre más rica, y nada más. [...] Extranjerizarnos hasta la saturación; irnos a París (París es Europa) apenas podamos; ubicarnos lo mejor posible en el presupuesto; reírnos de la política como de cosa que hay que tomar en broma para no hacerse mala sangre,

es todo aquello de que somos capaces. Conservar una característica nacional, mantener una tradición, cultivar una interesante peculiaridad de nuestras costumbres, ni por sueño! Todo eso el cosmopolitismo lo ha borrado (N: III. 16 y 17, nov. -dic 1908: 308).

Dos años más tarde, Giusti responde sobre el mismo tema en su extensa crítica a “*La restauración nacionalista*, por Ricardo Rojas” (N: V. 26, feb. 1910: 139-154), en el cual el profesor proponía: “¿Cómo restaurar nuestra nacionalidad? Atacando el cosmopolitismo y defendiendo la tradición argentina” (142). El director de *Nosotros* alega que la tradición argentina tiene el futuro por delante y diferencia este pueblo de otros, hispanoamericanos y europeos. Arguye que la población de Argentina no se identifica con el “Inca Hueracoche ó á los grandes caciques de esta tierra, con quienes ninguna tradición nos ata! [...] Allá [Europa] hay continuidad de la tradición y aquí no” (150).

Desde el punto de vista de Giusti, Argentina tiene la ventaja de no poseer las ataduras de la continuidad de tradición. De esta manera, aprovecha la supuesta carencia de antigüedad para capitalizarla como un ingrediente particular de la nueva estirpe de argentinos, porque existe la libertad y oportunidad de construir su raigambre y su futuro.

Esa idea es transversal en los años, las secciones y los colaboradores de la revista. Mencionamos como ejemplo en la estructura editorial la sección “Bellas Artes”. Tres años antes de la disputa entre Giusti y Rojas, puntualmente desde el segundo número de la revista, Emilio Ortiz Grognet explica cuál es la situación argentina: “en arte como en todas las manifestaciones de la moderna actividad, vivimos del reflejo de los grandes focos europeos”. Por ese motivo, propone como objeto de esta sección: “El estudio [...] de la **tamización** de las luces de España, de Italia y de Francia, — que son las que más directa y en más profusión nos llegan, — á través del **crismal de nuestro propio temperamento**” (N: I, 2. set. 1907: 125. Las negritas son nuestras). Cuatro años después, en 1911 en la misma sección de arte, José Ojeda realiza una afirmación equivalente.

Volviendo a la polémica entre el director de *Nosotros* y Rojas, Giusti le replica que la nacionalidad argentina se consolidará con los inmigrantes: “La nacionalidad argentino-cosmopolita de 1910” (148) no debe ser motivo de vergüenza ni ocultación, “Nuestra historia está todavía por hacerse casi por entera [...], se hará sobre la enorme masa de extranjeros que plasmará aquí la nueva nacionalidad” (151).

De esta manera queremos mostrar cómo el círculo de la revista discute sobre la identidad nacional, el cosmopolitismo y la tradición. En *Nosotros*, hay una mirada bifronte aplicada al canon literario, miran el pasado para definir cuál es la tradición que se toma como referente, para conservarla e integrarla, y cuál es el futuro que se quiere construir, lo emergente que se quiere consagrar en función de la nacionalidad. Para ello, están atentos a la circulación internacional de la red de revistas que, en su inherente intertextualidad, pone en diálogo a los intelectuales europeos e hispanoamericanos.

Para nuestra investigación, son elocuentes dos encuestas que indagan desde Europa a los argentinos sobre la influencia recibida desde Francia, España e Italia, en distintos momentos, antes y después de la primera guerra mundial (1912, 1928). La primera, “Francia y América. Una encuesta interesante” (*N*: VII. 38, marz. 1912: 237-238) destaca el interés francés por América a través del sondeo de la revista parisina *Les Rubriques Nouvelles*, dirigida por Nicolás Beauduin durante 1911- 1912. Se centra en averiguar la opinión de los escritores americanos contemporáneos sobre la influencia francesa. *Nosotros*, por su cuenta, comenta que sus colaboradores galos, Philéas Lebesgue y Manoel Gahisto, traducirán las respuestas de los numerosos intelectuales argentinos que han sido particularmente consultados.

La segunda encuesta aparece en la revista en los números 225-226 de febrero - marzo de 1928, bajo el título “La influencia italiana sobre la cultura argentina”, a raíz de una discusión en la prensa europea sobre cuál era la influencia más importante en la cultura argentina, si la española o la italiana. *Nosotros*, por su parte, publica lo que los argentinos respondieron a los italianos, pues la revista reclama que los silenciaron.

En cuanto a la primera encuesta, los mismos franceses, quizás para medir su poder cultural, indagan a los hispanoamericanos sobre su posibilidad de autonomía literaria en español, independientes del meridiano parisino. Preguntan si pueden hacer circular “ideas esenciales” en castellano, si son capaces de conservar el genio y, al mismo tiempo, resultar originales para el público europeo. No hemos encontrado las respuestas en *Nosotros*, ni en *Les Rubriques Nouvelles*, pero a diferencia del caso italiano, los argentinos no denuncian la falta de publicación de sus contestaciones. Es probable que esto se deba a que mantienen otro grado de proximidad en la red cultural, ya que estos franceses están incluidos en el “nosotros transoceánico”. Revisamos los índices digitalizados de la revista en francés de noviembre de 1911, enero 1912, mayo, junio, julio, agosto, setiembre, octubre, diciembre y enero de 1913. Solo en octubre de 1912 hay contribuciones de Gahisto y de Más y Pí, pero no acerca de esta encuesta.

A falta de esas réplicas escritas, entendemos que *Nosotros* responde los planteos en el ejercicio de su quehacer cultural de forma variada y diacrónica, aun antes de este sondeo. De las tres preguntas que les hacen los franceses, nos interesan principalmente dos porque sintonizan con las inquietudes de los hispanoamericanos:

2. ¿Cómo podría conciliarse esa idea de la autonomía literaria de los países americanos, con la acogida calurosa que su élite hace á las giras de los artistas ó conferencistas franceses, así como á toda moda estética francesa? Esta simpatía ¿puede permitir á quienes la sienten libertarse de la servidumbre de las imitaciones demasiado sabias y realizar una originalidad verdadera? ¿Pueden citarse autores que la sienten sin perder su genio personal, y cuyas obras estarían destinadas á ser una revelación para el público europeo?

3. Independientemente de las cuestiones de cenáculos y de escuelas y de las discusiones técnicas, ¿pueden tener los países sudamericanos, del punto de vista intelectual, otra metrópoli que no sea París, capaz de poner en circulación las ideas esenciales en su propia lengua, sin exigir el empleo del francés?

Sintetizamos en dos párrafos lo que, a nuestro entender, son las respuestas de la revista a través de la acción concreta en la intervención cultural. Con respecto a la pregunta 2, *Nosotros* manifiesta lo que Francia aporta a la independencia cultural hispanoamericana. Explicita cuánto tienen de original y superador los artistas de

Hispanoamérica, por ejemplo, Darío, Carriego, Banchs, Barreda y Ugarte. A la inversa, critica a quienes son imitadores serviles de las modas estéticas francesas.

Sobre la pregunta 3, los argentinos son conscientes de sus dificultades y saben lo que les falta para llegar a la meta de ser una metrópoli. En ese sentido, usan al francés como recurso de visibilidad y literariedad, pero las ideas esenciales las difunden en su propia lengua. Por ejemplo, Marco Avellaneda en noviembre de 1912 celebra la obra de Roberto Levillier porque llega en momento propicio, permite el cambio de “virtudes nacionales y la esencia de pensamientos propios” (N: IX. 43, nov. 1912: 105). Luis Reyna Almandos destaca en 1913 que América del Norte domina, pero que Argentina es la representante de la riqueza sudamericana, sana y culta, a salvo de las ramas podridas. Relacionamos estas frases con el comentario de Groussac sobre que Darío probó la uva sana, “en medio del racimo podrido” de la obra de Verlaine (N: XXI. 82, feb. 1916: 151) y el rechazo de *Nosotros* hacia las estéticas francesas de moda.

Con respecto a la encuesta posterior a la primera gran contienda, los españoles de *La Gaceta Literaria* pretenden que Madrid “era o debía ser el meridiano de las letras de Hispanoamérica” (Giusti 20). Esto desata la célebre polémica *Martín Fierro-Gaceta Literaria*, que Evar Méndez considera el origen de la encuesta de *Nosotros* sobre la influencia italiana y el “meridiano” (N: LIX. 225-226, feb.-marz. 1928: 205). En *La Fiera Letteraria* de Milán dan “natural preponderancia” (Giusti 20) a los italianos por el factor étnico de la inmigración y piden respuestas a los argentinos, pero no publican lo que estos les enviaron, es decir, silencian a los sudamericanos. Frente a esas posiciones, el director Giusti afirma en su “Introducción” que: “Eran, indudablemente, dos pretensiones [la española y la italiana] de igual inconsistencia si [sic] confrontadas con los hechos literarios” (Giusti 20).

Nosotros, ante la censura italiana, publica lo que los argentinos les respondieron e interroga a otros intelectuales. El espacio textual que le dedica abarca los números 225 - 226 de febrero - marzo de 1928 bajo el elocuente título “La influencia italiana sobre la cultura argentina; encuesta sobre ‘el meridiano’ ”. De la multitud de respuestas, recuperamos como muestra de la evolución literaria y de la influencia francesa, los comentarios que el mismo director Giusti cita en su “Introducción”. A través de lo que

él y Rojas escriben, se percibe el proceso transitado por estos miembros de la clique, desde su polémica de 1910 y la encuesta de los franceses de 1912, por citar dos hitos ya mencionados en nuestra tesis.

En 1928, Rojas valora el cosmopolitismo y la crítica aprendidos de Francia: “La literatura argentina halló escuela de asimilación cosmopolita y de ordenación crítica en la literatura francesa” (N: LIX. 225-226, feb. - marz. 1928: 192). Por su parte, la respuesta de Giusti da la clave literaria para comprender las influencias: “nuestra sumisión a la cultura francesa” se debe a que fue la hegemónica en el XIX (N: LXI. 230, jul. 1928: 84). A partir de ese pasado que considera de “sumisión”, mira el porvenir y declara dos aspectos del proyecto cultural de *Nosotros*, la autonomía y el posicionamiento de la literatura argentina. Giusti advierte “[...] una observación importante: conviene que sepan todos cuantos nos proponen ‘su’ meridiano, que la Argentina ya anda con ganas de dar la hora por el de Buenos Aires, y no, como pudo acontecer antaño, de seguir servilmente el de Madrid, de París o de Roma” (84).

Nos resulta importante destacar en esta misma encuesta que la posición de Giusti no es totalmente compartida por su amigo Bianchi. Este coincide en que “la pretensión [española] era como para hacer reír a cualquiera”, pero sentencia que “el único meridiano intelectual de América es París” (N: LIX. 225-226, feb.- marz. 1928: 194). Lo había enfatizado al principio de su respuesta en los tres tiempos verbales: “ha sido, es... y será París” por la influencia profunda de Francia (193). Un detalle significativo es que Bianchi mantiene un intercambio personal y textual diacrónico con Beauduin, el director que publicó la encuesta de 1912.

Por la atención prestada a la red de revistas y sus intercambios, Bianchi también aprovecha a dar su opinión sobre las respuestas de 1927 de los jóvenes martinfierristas a la editorial de *La Gaceta*. Reconoce que el tono fue “incorrecto y chacabano (sic)” (193). A este respecto, Sara Bosoer (2008) analiza esta polémica del meridiano sobre los conceptos de lengua, nación y mercado editorial desde la revista *Martín Fierro* y la tensión acerca de estos temas dentro del campo cultural argentino.

De ese artículo, rescatamos la postura que marca Olivari en esta revista, porque en su respuesta expresa la figura de autor que tiene de *Nosotros* y señala la diferencia que él ve dentro del campo cultural argentino de la época. Desde su punto de vista, el “nosotros inclusivo local” se desplaza. Olivari diferencia el “nosotros martinfierrista” de “los otros” que, veinte años después de la inauguración de *Nosotros* han pasado a ser los ancianos, y los caracteriza por un rasgo propio de la lírica, las rimas. Considera que hacen “hispanoamericanismo, como juega senilmente al ta-te-ti de rimas” (Olivari 295) con un tipo de lengua escrita, normativizada y anclada en el pasado (Bosoer 5). Estas citas también demuestran la diferencia del gusto de la época, pues lo que expresa Olivari sobre *Nosotros* se asocia con una forma vinculada al romanticismo rioplatense.

Por lo expuesto, sin perder de vista que son expresiones que exceden la década que estudiamos, nos sirven para comprobar la hipótesis. Analizaremos si esa “sumisión” a la literatura francesa del XIX que argumenta Giusti se percibe en la circulación de la lírica gala en la revista o si la lírica en francés funciona como catalizadora de *Nosotros*, en su aspiración de legitimar la autonomía y el posicionamiento de la literatura argentina como meridiano propio.

2 La presencia de la lírica francesa en la configuración del proyecto cultural de *Nosotros*

En nuestra tesis nos enfocamos en la presencia de la lírica francesa durante la primera década (1907-1917) de la revista. El poema conmueve para que el hombre actúe por el bien de la sociedad y llegue al corazón con su musicalidad y belleza, con la verdad y la libertad. En función de esa tradición, analizaremos cómo es la presencia de la lírica en francés, cuál es su aporte, valoración y resignificación en el campo importador argentino en el contexto del Centenario.

Para comprender mejor la situación hermenéutica, partimos de las expresiones de los directores de *Nosotros* que se describen como una generación *cumulativa*¹⁰, *homogénea* con las anteriores y *continuada* de la obra de sus mayores en un campo cultural que funciona sobre la base de un conjunto de principios. Como cierre, tomamos lo que los miembros de la clique afirman décadas después, en las revistas de 1928 y 1932.

Desde el punto de vista de la circulación internacional, la presencia de Francia, sus figuras y obras es constante en *Nosotros*. En todos los números de la revista se alude a lo francés, ya sea con nombres propios, gentilicios o el idioma. El mismo Bianchi afirma la influencia francesa desde 1837, de forma directa, sin mediaciones de las traducciones en español: “De Echeverría en adelante, todos nuestros escritores han sido influidos por los románticos, [...] franceses, [...]. Y a todos estos escritores franceses los han conocido los escritores argentinos directamente y no por las traducciones españolas, hasta hace poco tiempo escasas e ilegibles por lo malas” (*N*: LIX. 225-226, feb. -mar. 1928: 193).

Por eso, hemos relevado los artículos que evidencian la recepción y difusión de la lírica francesa. Esto nos permite reconstruir las redes interpersonales e intertextuales que facilitan la circulación y el corpus de lectura de los articulistas. Cabe aclarar que reconocemos la dificultad que plantea para el investigador el análisis de redes históricas porque nos circunscribe al plano textual. Tal como explica Lacroix (2003), accedemos a la interacción y a los intercambios por lo que sus actores han dejado escrito, ya sea expresión de una relación concreta o de una puesta en escena.

Al identificar los autores y textos líricos apuntados directa o indirectamente en la revista, podemos analizar cómo es esa recepción, los modos de manifestación de su influencia, las resistencias que provocan, y las operaciones sociales que actúan en su circulación. Además, si utilizan y con qué finalidad, dispositivos de seducción del lector, guías de interpretación y traducciones.

¹⁰ Utilizamos estos términos a partir de los propios testimonios de los escritores, tal como vimos en el capítulo anterior.

Por lo expuesto, entre las literaturas foráneas destaca la francesa y el posicionamiento que provoca en una especie de tándem a conveniencia: nosotros/ellos. Esto se produce, por ejemplo, por la influencia en el territorio argentino de Paul Groussac y Rubén Darío, como íconos de la francofilia y el pensar francés. Desde el análisis de redes, estos autores son centrales por varias razones, empezando porque tienen un importante capital social. De esto se desprenden las características citadas por Sapiro: el grado, la proximidad, la intermediación y el poder relacional.

El grado se refiere al número y la fuerza de los lazos que tienen con los otros actores del campo cultural y su proximidad se debe a su capacidad de interactuar rápidamente con la población; a este respecto, Darío tiene mayor capacidad que Groussac porque trabaja en la prensa y no asume una posición verticalista. Ambos funcionan como intermediarios para establecer relaciones entre los otros individuos y, gracias a su poder relacional, reenvían vínculos a los miembros centrales de la red.

Groussac y Darío son miembros de la red cultural de *Nosotros*, pero no son parte de este grupo; por eso, los ubicamos en la categoría mixta que propone Lacroix. La generación de la revista siente para con ellos una identificación mezclada de diferenciación, pues la mayoría de los colaboradores de la publicación siente afinidad con esos actores centrales, pero no son integrantes de su círculo social.

2.1 La lírica francesa en la biblioteca de los maestros Groussac y Darío

Como ya dijimos, tanto Groussac como Darío son actores centrales de la red cultural de la época y de *Nosotros*. Sin embargo, sus relaciones interpersonales e intertextuales y sus intercambios con la revista presentan diferencias. En el caso de Groussac, la relación con los jóvenes no es de igualdad debido a su posicionamiento. En cambio, la cercanía y camaradería de Darío genera amistad.

Groussac, alma de la revista *La Biblioteca*, “la mejor revista aparecida” (*N*: IV. 20-21, may. 1909: 264) y director de la Biblioteca Nacional, es considerado en la

Argentina uno de los principales representantes de la literatura francesa. A su vez, en esta tesis lo incluimos en el “nosotros regional”, por su tarea como portavoz francés situado en la Argentina que difunde desde aquí lo americano y argentino a los “otros” franceses y al mundo. De esta forma, desempeña un rol importante en la circulación entre distintos campos culturales. Además, ansía encarnar la institución de la literatura, en las instancias de evaluar, enseñar y legitimar a los autores y textos literarios que merecerían ser conservados.

El director de la biblioteca ejerce “el papel de árbitro, de juez y verdadero dictador cultural”, en palabras de Ricardo Piglia (112). Por eso, presenta un programa de literatura universal, haciendo hincapié especialmente en la literatura francesa, y propone un canon literario argentino. Entre sus juicios, podemos destacar uno de los puntos que analiza Delgado (2006): que la literatura nacional debe ser expresión de lo bello y correcto en lengua culta, un abanico amplio que incluya tanto la tradición como la innovación.

Como comentamos en los capítulos anteriores, Groussac es parte de la posta cultural que recibe *Nosotros* y está presente en la revista de forma directa e indirecta, por sí mismo, con sus propias publicaciones, y a través de otros. Estamos de acuerdo con lo expresado por David Lagmanovich en “Paul Groussac, ensayista del 80” (1982) acerca de que esta revista es un buen testimonio de valoración por parte de las nuevas generaciones argentinas (41). A pesar de las disidencias, *Nosotros* le dedica un número especial y le tributa honores cuando el anciano fallece en 1929.

Consideramos que su “postura” no es un dato menor relacionado con la actitud de los nóveles intelectuales, quienes intentan autodefinirse y marcar sus diferencias con la tradición representada en la figura de este maestro, temido y admirado. Por su legitimidad en el campo cultural y su *ethos* autorial, nos resulta significativo identificar los autores, juicios y criterios sobre los cuales Groussac juzga y hace circular la lírica francesa en su polémica con el poeta Rubén Darío. Puesto que estos hombres de letras tienen un posicionamiento de referentes francófilos en nuestro país, la polémica entre ellos es fundamental para entender las preferencias líricas en Argentina de principios del siglo XX y detectar a los emergentes.

Groussac destaca los valores de su *ethos* autorial que lo incitan a buscar la verdad basada en la razón: la inteligencia como capacidad de comprensión, la ciencia como procedimiento y la sabiduría como el resultado de las anteriores. Estas tres son puestas en práctica por medio de la prudencia en el arte, en el ejercicio de la libertad y de la acción, al traducir una idea original en efectos perceptibles por nuestros sentidos (Burlot 2017).

El director de *La Biblioteca* estima a la obra de Rubén Darío, las nuevas tendencias francófilas y sus seguidores locales, como un tema problemático e irresoluto y por ello le dedica en 1896 y 1897 dos críticas literarias en forma de ensayo (Burlot 2009, 2010). En el “Boletín bibliográfico” aparece “*Los raros*” en noviembre de 1896. Doce días después, el 27 de noviembre, con una actitud un tanto insidiosa, Groussac reitera su crítica literaria al alcance del gran público, en el diario *La Nación*, donde escribe Rubén Darío. El poeta le responde por el mismo periódico, dos días más tarde en “Los colores del estandarte” (*La Nación*, 29 nov. 1896). Dos meses después, en enero de 1897, Groussac publica la crítica de “*Prosas Profanas*” en *La Biblioteca*.

Las redes intertextuales e interpersonales en su decurso temporal nos permiten acceder a este significativo episodio dialógico de la evolución literaria argentina. Groussac es considerado “el intelectual del ochenta por excelencia”, como dice Ricardo Piglia (112). Esta caracterización se corrobora en la presentación que la revista hace del “ilustre hombre de letras” (*N*: XXI, 82, feb. 1916: 150), expresión típica del siglo XIX. Con motivo del fallecimiento de Rubén Darío el 6 de febrero de 1916, la revista le dedica un homenaje. La dirección convoca a los intelectuales más reconocidos del momento entre los que cuenta a Groussac.

La respuesta que recibe *Nosotros* es que reproduzcan sus artículos y que los acompañen con la réplica de Darío porque, al publicar íntegramente los tres textos, la revista contribuye a la historia de las letras hispanoamericanas. Así hacen en 1916 bajo el título “Dos juicios de Groussac y una respuesta de Darío” (*N*: XXI, 82, feb. 1916: 150-167), edición por la que nos guiamos para citar. Es el octavo artículo de las cuarenta y tres colaboraciones y se desarrolla a lo largo de dieciséis páginas del número 82 que, excepcionalmente, contiene 200 páginas.

En estos ensayos, Groussac y Darío debaten sobre la tradición literaria, especialmente de la lírica francesa y, en relación con ella, promueven la reflexión sobre la conformación del “arte nuevo americano” (156). El recorte que hacen del campo cultural contiene las principales tensiones de la época; por eso, nos sirve para analizar la influencia que ejercen en la recepción e interpretación de los jóvenes en *Nosotros*. Si bien son los mismos textos, han transcurrido veinte años desde la primera publicación, por lo que se aplica que “nuevos lectores hacen nuevos textos”. De esa manera, funcionan como bisagra al tener una recepción distinta por el momento y el medio de enunciación. Los lectores son otros, ya sea porque efectivamente han cambiado, porque se encuentran en otro momento de su vida, o porque son jóvenes que lo leen por primera vez. Todo esto en la particular circunstancia del fallecimiento de uno de los autores, el poeta más próximo y querido.

Para empezar, desde la estructura editorial, llama la atención que en la reimpresión que hace la revista no se haya respetado el orden cronológico, lo que aparentemente se debe a la indicación del director de la Biblioteca Nacional. En su nota, se lee que él mismo le había solicitado a Darío que no reprodujera en sus volúmenes de crítica “Los colores del estandarte” precedido de “Los raros”, argumentando su escasa importancia.

Dos décadas después, *Nosotros*, agradeciendo la amable indicación del francés, confirma que es poco conocida la respuesta del nicaragüense, es decir, que el poeta respetó la voluntad de Groussac y no reprodujo los textos. En cuanto a los artículos del director de *La Biblioteca*, nos dan a entender que son más conocidos, pues dicen que “todos [...] han de leer o releer” (150). La revista también acata la orden dada: publican primero los dos juicios de Groussac y al final, la respuesta de Darío.

Esta disposición textual hace que se pierda el efecto de réplica, en el que no solo se refleja la misma cantidad de páginas sino los argumentos, citas e imágenes, muchas veces con la inversión del signo. Por ejemplo, Groussac dice: “ha llegado a imitarlos en castellano con desesperante perfección. [...] El arte americano será original — o no será. ¿Piensa el señor Darío que su literatura alcanzará dicha virtud con ser el eco servil de rapsodias parisienses, y tomar por divisa la pregunta ingenua de un personaje de

Coppée? *Qui pourrais-je imiter pour être original?* ¹¹” (152, 156). En esta cita, además, Groussac expresa el germen de aquella expresión de Giusti sobre la imitación servil de los centros europeos que transcribimos al principio del capítulo. Postula que el nuevo mundo está condenado por ahora “a reflejarla con más o menos fidelidad. [...] durante un período todavía indefinido, cuanto se intente en el dominio del arte es y será imitación” (158).

A esa crítica, Darío responde: “*Qui pourrais-je imiter pour être original?* me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original” (163). Explica que su éxito y novedad también se deben al “galicismo mental” (162) que aprendió de Groussac.

Estas transcripciones nos sirven también para evidenciar otro argumento clave en la polémica, la imitación/originalidad. El diálogo intertextual sobre la originalidad, la novedad y la innovación es muy rico, tal como desarrollaremos más adelante, porque trasciende el tiempo y el espacio de la polémica entre Groussac y Darío y las fronteras continentales, valga el ejemplo de la encuesta de *Les Rubriques Nouvelles* a los argentinos (*N*: VII. 38, mar. 1912: 237-238).

Groussac considera que en *Prosas profanas* hay arte del conocimiento y la emoción, del gusto y del concepto, en el que se saborean detalles de estilo, imágenes y ritmos evocadores de sensaciones. Así, sintetiza lo que Darío había dicho y proyecta sus criterios sobre el “debe ser”.

Leer los textos en su aparición cronológica nos permite percibir el impacto que produjo la respuesta del poeta en el crítico, el tono soberbio y distante del francés evoluciona al de un antiguo maestro que escribe de manera nostálgica y cordial. En su último juicio “*Prosas profanas*” (1916) afirma: “Ya expresé [en “*Los raros*”] [...] todo lo malo que pienso del señor Darío. [...] Hoy diré lo bueno, para variar” (*N*: XXI.82,

11 En esta cita y en las que siguen, respetamos el idioma y la cursiva original.

feb. 1916: 157). Evidentemente, cuando sugiere que es “malo” o “bueno”, lo está confrontando con expectativas de género vertebradas por un “deber ser” que casi siempre equivale a un “debe ser como a mí me parece apropiado” (Gomes 22), postura característica en Groussac.

En estos artículos están plasmadas las poéticas que siguen estos autores y su *ethos* autorial. En ellos, podemos ver los factores institucionales (la posición y el posicionamiento del escritor en el campo), el imaginario social (los modelos estereotipados en su época) y la interacción que esperan de parte del lector con el texto. Ambos destacan la circulación internacional de sus obras. En cuanto a la posición de los autores, Groussac aprovecha, por una parte, el del espacio literario francés, por su origen nacional y lingüístico, por otra, su posición en el espacio argentino. En cambio, Darío posee una posición en el espacio literario hispanoamericano por su origen nacional y lingüístico, y otra, por sus lazos con el espacio francés.

La respuesta de Darío es importante por dos razones. Primero, porque en sus “Dilucidaciones”, puntualiza que solo respondió tres veces a las polémicas sobre sus textos, en atención a la categoría que investían sus críticos: Max Nordau, Paul Groussac y Leopoldo Alas (*El canto...*: III, 9). Segundo, por ser este un relevante artículo teórico de su poética modernista, en el cual señala a sus maestros para el verso y a Groussac, en la prosa y en el pensar francés: “Los maestros que me han conducido al 'galicismo mental' [...] son, algunos poetas parnasianos, para el verso, y usted, para la prosa. [...] Groussac [...] me enseñó a *pensar en francés*: después, mi alma gozosa y joven conquistó la ciudadanía de Galia” (162).

En nuestro artículo del 2009, atendimos a la polémica sobre el galicismo dariano y sintetizamos dos de las posturas. Antonio Oliver Belmás hace hincapié en que el “galicismo” fue enteramente estético, y que de allí surgió la primera poesía independiente del Nuevo Mundo (1967: 195). Mientras que Federico Carlos Sainz de Robles cuestiona la veracidad del galicismo mental dariano (1967: 203). Esta línea de pensamiento aparece en *Nosotros* a partir de 1917, en la voz de una mujer, Delfina Molina y Vedia de Bastianini

Para la generación de la revista, Groussac y Darío son trascendentes por su magisterio. Para situarlos y simplificando las discusiones, en ellos ven a dos maestros, a Paul Groussac en lo institucional y a Rubén Darío en lo estético. Al igual que ellos, definen al artista como un personaje cosmopolita y polifacético: escritor, lector, crítico literario y traductor.

En función de lo expuesto, examinamos qué postura asumen los articulistas, cuáles son los criterios que aprueban y desaprueban de lo escrito por los maestros, y cuáles son las categorías de análisis del “debe ser la literatura”, más precisamente de la lírica. Por último, en vista de los conflictos culturales de su momento, qué modos de legitimación plantean los jóvenes de *Nosotros* para sus propios textos.

2.2 Las posturas de los maestros en el campo cultural

En su primer artículo, Groussac asegura que demostrará al mundo lo bueno y lo malo del “nuevo ensayo de renovación literaria” con sabiduría y rigor, como nadie lo ha hecho, y sin esfuerzo, por haber sido del “gremio” [de poetas] en sus mocedades, del que guarda el recuerdo de los “antiguos fervores” (*N*: XXI.81, feb. 1916: 153). Por eso, y por lo que otros textos de Groussac dejan entrever, el autor se presenta a sí mismo como hijo del suelo francés, tierra de la cultura, la ciencia y la razón, modelo de crítico y escritor: su éxito es el mayor conocimiento del asunto, porque también ha escrito y traducido poesías.

En cambio, Darío, en la primera línea de “Los colores del estandarte”, expresa la búsqueda amorosa y humilde del estilo individual: “En verdad, vivo de poesía. [...] Amo la hermosura [...] No soy más que un hombre de arte” (162). Con ello marca una diferencia de lo escrito por el franco-argentino sobre su influencia en la juventud, no desde una posición de maestro, sino como iniciador de un movimiento artístico.

Desde nuestro punto de vista, al Groussac que se presenta como modelo, este confeso discípulo le responde con lo que demuestra ser una ventaja: el mayor

conocimiento del asunto hispanoamericano. El centroamericano le marca cuatro equivocaciones y le demuestra, como hijo de este suelo, lo bueno del “nuevo ensayo de renovación literaria” por haber sido el “original” y “revolucionario” iniciador (163) de un movimiento de encuentro transcontinental. Estas afirmaciones lo habilitan también a él a escribir su texto, tratando del estilo, melodía y ritmo. Entonces se ofrece a su turno, implícitamente, como modelo, representación de lo que “debe ser” y “hacer” un literato: “sé tú mismo, esa es la regla” (166).

Darío busca cambiar el mundo para hacerlo espiritual, cargarlo de valores estéticos; por eso, se refiere a la plurivalencia, a la capacidad y el propósito de querer abarcar todo o de no negarse a nada. Esto se debe a que, en el Modernismo, movimiento al que responde “Los colores del estandarte”, está la certidumbre de que “el mundo es más sutil e inaprehensible de lo que proponía la mirada fría y pragmática de los positivistas” (Gomes 37) con los cuales se identifica Groussac.

En ese aspecto dialogal, Groussac primero dice todo lo malo de Darío, aunque le reconoce las siguientes capacidades y valores: inteligente, consciente, modesto y sincero; por ello, le observa lo que considera indigno de él, como las “ ‘rarezas’ tipográficas” (152). Darío acepta esos elogios y ratifica que dice la verdad en todo.

Además, confiesa que el crítico es su modelo por su obra y espíritu. Lo reconoce como “autoridad magistral” y espíritu superior (161): “era el santo de mi devoción, destinado a ocupar un puesto en mis futuras hagiografías literarias” (162). En él ve lo puro, hermoso, salvífico del arte y afirma que lo ha convertido en un artista, según marca con el determinante posesivo de primera persona singular. Darío expresa: “Carne de Taine tiene el señor Groussac; pero hay en su alma un ruiñón que canta de cuando en cuando cosas que no se oyen en la montaña de Taine. Yo me precio de conocer bien al director de la *Biblioteca*, mi maestro y mi autor” (165). Groussac, por su parte, había escrito en su primer artículo que Renán y Taine eran sus grandes maestros (153).

Groussac y Darío, conscientes de su posición en el campo cultural argentino, enseñan sobre el tema estético y sobre la importancia de la identidad continental e

individual. El director de *La Biblioteca* lo hace por medio de la estrategia político-discursiva (cívico-pedagógica), uno de los rasgos de su racionalismo ilustrado, pues promueve la enseñanza como justificación ética del placer artístico. Desde su posicionamiento en juez y maestro dice: “presentaré algunas observaciones [...] puede que interesen a algunos decadentes en botón que se dice han brotado en el surco del señor Darío” (151). Darío también utiliza esa estrategia: “Ah, jóvenes que os llamáis decadentes porque mimáis uno o dos gestos de algún poeta raro [...] para ser decadente como los verdaderos decadentes de Francia, hay que saber mucho, que estudiar mucho, que volar mucho!” (164), pues según él, la originalidad está en la manifestación individual de todo lo que se ha aprendido (163).

Ambos tienen en común una concepción articulada de la literatura, abierta al diálogo y la retroalimentación para evolucionar, porque la asumen como un compromiso estilístico. Por esta razón, coinciden en proponer un encuentro acumulativo con las letras clásicas (tradición) y con las modernas (innovación).

En cuanto al compromiso, si bien los dos autores tienen un destinatario claramente identificable, Darío o Groussac según quien escriba, al publicarlo tanto en la prensa como en las revistas culturales, se dirigen a un conjunto de lectores. La finalidad es que los receptores actúen evaluando los argumentos de cada escritor y se apropien/rechacen los valores y categorías a las que ellos apelan. De hecho, así lo entiende *Nosotros* cuando marca con la elección del título cómo deben interpretarse estos textos: “Dos **juicios** de Groussac y una **respuesta** de Darío” (la negrita es nuestra). El poeta, por su parte, dice en el primer párrafo que el crítico “ha manifestado **juicios** que me veo obligado a **contradecir**” (161).

2.3 Estrategias del *ethos* autorial

Al principio del capítulo, anticipamos que Groussac utiliza en sus textos al menos tres estrategias para marcar su *ethos* autorial, en cuanto a su postura profesional y

nacional, el uso del “nosotros” y de la lengua francesa. En su primer juicio a Darío, sobre “Los raros” señala que se va a ocupar de “deplorar su [del poeta] presente despilfarro, en una tentativa que reputo triplemente vana y estéril: en sí misma, por la lengua en que se formula, por el público a que se dirige” (151). En esta enumeración vemos los puntos sobre los que suele posicionarse a sí mismo y a su obra.

Sobre el primer aspecto, que hace referencia a su postura profesional, ya hemos analizado varios puntos (Burlot 2012, 2017). Recapitulando, Groussac como crítico, juzga al libro desde lo editorial y le observa las rarezas de las formas: el rebuscamiento tipográfico, el abandono de la impresión, los errores y erratas en las citas en francés y lo desprolijo. Además, reprueba parte del contenido por la falta de jerarquización de los casos y, justamente, porque no sirven como modelos artísticos ni morales. Por esos motivos, entre otros, el crítico dictamina que este intento de Darío es superfluo y no da fruto.

En cuanto al segundo ítem, la crítica a la lengua se relaciona con el origen nacional. Groussac, obviamente, se atribuye la autoridad de opinar sobre los poetas y la versificación francesa e intercalar expresiones y citas en francés. Sin embargo, no queda claro cuál es su objeción sobre la lengua usada por Darío. El poeta argumenta que los dos idiomas tienen el mismo material y pueden tener los mismos artificios. Su sueño era escribir en francés y confiesa que hizo versos en esa lengua. Admite las cualidades de ese idioma: armonía, matiz, sugestión y que, por eso, las quiso aplicar al español.

Para evidenciar su argumento sobre la similitud de la forma y materialidad de las lenguas, comenta que su modelo fue Groussac, “no sabía que fuera un francés que escribiese en castellano, pero él me enseñó a pensar en francés” (162). Así, “pensando en francés y escribiendo” (168), publicó su libro en un castellano tan castizo que lo alabaron los académicos españoles. En otras palabras, se compara con el maestro Groussac porque los dos piensan en francés y ambos escriben muy bien en castellano, con el detalle de que los estudiosos hispanos elogiaron a Darío por su dominio natural. A partir de esta réplica, entendemos que Darío sutilmente menosprecia la disconformidad del crítico e, incluso, argumenta el valor de la lengua materna en

poesía: “uno hace su melodía cantando su propia lengua, iniciado en el misterio de la música ideal y rítmica” (166).

La tercera crítica, el público al que se dirige, tiene que ver, por un lado, con el uso del “nosotros”, como explicamos antes, que los diferencia de “los otros” y, por otro lado, con el posicionamiento institucional y cultural. Tanto Darío como Groussac se expresan sobre la realidad como uno más del pueblo, pero piensan y proponen desde la perspectiva de la colectividad a la que pertenecen. Groussac se corresponde con el yo enunciador omnipresente que coloca en primer plano, con voluntad suasoria, sus interpretaciones de la realidad (Arias Saravia 50). Por eso, escribe un “ensayo del nosotros” (Lagmanovich 57), propio del siglo XIX argentino, en el que predomina la función apelativa, pues se siente intérprete de su sociedad.

No obstante, se advierte una oscilación a conveniencia en el uso del “nosotros”, por la búsqueda de identificación colectiva y el posicionamiento, que puede jugar entre incluir y excluir. En el primer ensayo, Groussac usa dos veces la primera persona plural y lo hace como francés: “nos criamos allá [Francia]” (154), pero en el segundo artículo la utiliza cuatro veces y es en relación con su vida en Argentina, por ejemplo: “como decimos los arrieros” (159). Esta referencia es más clara para su público contemporáneo que para el lector del siglo XXI; por eso, aclaramos que recién llegado a la Argentina, con dieciocho años, Groussac cuidó ovejas en San Antonio de Areco. Entonces, en el primer caso es un “nosotros francés”, mientras que después es un “nosotros argentino”.

El francés confiesa su melancolía de echar raíces lejos de París (157), pero un párrafo detrás se consuela por “algunos espectáculos que la vieja Europa nos brinda. [...] Quise explicar por qué me resigno a envejecer *lejos del foco de toda civilización, en estas tierras nuevas*” (157-158). La cursiva es nuestra para resaltar el binomio al que de alguna manera se apela: París=civilización, Buenos Aires=barbarie, pero que luego se invierte al ver los signos de la decadencia parisina como el endiosamiento del histrión y la cortesana. De esta manera, el primer “nosotros” es civilizado y se opone a los otros incivilizados, para luego revertir su juicio con el cambio de nacionalidad.

Groussac es un sujeto protagónico que quiere darle validez universal a lo que plantea. Marca quiénes son sus destinatarios: su público y Darío. No desperdicia oportunidad para indicar el horizonte a los lectores, para que piensen como él, ya que se presenta como autoridad, dada su “inmunidad relativa de la raza [francesa] y la vacuna de la crítica” (151). En este caso, el “nosotros” son los franceses civilizados y le suma el componente profesional: los críticos, en oposición a los otros no-franceses, incivilizados y sin profesión.

Igualmente, Darío tiene en cuenta a sus destinatarios, Groussac y los lectores, y se representa como autoridad. La colectividad de Darío son los pueblos americanos, “nuestra vasta cosmópolis, crisol de almas y razas” que consiste, en sentido amplio, en todo el continente. Centra la hermandad hispanoamericana en el presente y porvenir de la poesía: “[e]stamos querido maestro, los poetas jóvenes de la América de lengua castellana, preparando el camino, porque ha de venir nuestro [...] Walt Whitman indígena” (167). A este respecto, destaca la obra del joven Leopoldo Lugones como el poeta profetizado en el epígrafe en francés de Lautréamont con el que comienza su artículo.

El uso del “nosotros” tiene que ver también con el posicionamiento por el origen nacional y, por ende, por el dominio del idioma. Groussac corona su derecho legítimo a escribir estos juicios y a traducir, al ocuparse también de reflexiones lingüísticas:

para mostrar que no me meto de rondón en estas teologías, diréle al autor de *los Raros* que, en otros tiempos mejores y muy poco decadentes, me preocupé de métrica, procurando adaptar al francés algunos ritmos castellanos [...] Con estos ejemplos, quise mostrar [...] que la tentativa decadente o simbólica, [...] ya se trate de la rítmica, ya del estilo mismo, en que la obscuridad, [...] encubre la más de las veces vaciedad e impotencia” (156).

Se ofrece, por tanto, como ejemplo, representación máxima de lo que “debe ser” y “hacer” un literato y un crítico, sobre todo en el último párrafo del segundo ensayo en el que subraya su tolerancia y fuerza frente a la debilidad de los otros. Habla del licor exótico e inquietante que Darío sirve en sus *Prosas profanas* y confiesa: “por mi parte, y en dosis prudente, la bebida no me perturba ni me disgusta; pero comprendo que

otros estómagos no la soporten: esta doble forma de la tolerancia es un privilegio del espíritu crítico” (160).

2.4 Sobre la lírica francesa del siglo XIX

Dentro de lo que implica el pacto crítico, la recepción pone en juego acuerdos basados en la experiencia dominante. Por eso, Groussac y Darío piensan en los efectos posibles de sus obras y esperan un público activo que se sienta persuadido, esto es, conmovido en su afectividad e inteligencia para pasar a la acción. En ese público, incluyen a los jóvenes poetas del futuro. Puesto que tratan de poesía, ese pacto se cruza con el lírico porque el fondo de la discusión es sobre la experiencia afectiva y sensible que se tiene, o debería tener, con los poemas.

Ambos parten de la tradición del lirismo y, por lo tanto, tratan varias reglas de la poética de la persuasión: transmisión de ideas, modo de conocimiento, idealización de la realidad, expresión de la sociedad y testimonio de su siglo, modelo artístico y moral, misión patriótica y profética.

La transmisión de ideas tiene distintos aspectos, como la inteligencia y la claridad, que se relacionan lógicamente con el modo de conocimiento. Para Groussac, el objetivo debe ser la comprensión de la obra; por lo tanto, la claridad facilita las vías para conocer. Desde su concepción, es fundamental que un autor posea tanto ideas como expresión clara, lo expresa varias veces. El ejemplo más evidente es la diferencia que establece entre dos figuras del pre-simbolismo francés, autores caros al poeta nicaragüense. A través de las siguientes citas se entiende el posicionamiento del crítico y las dos categorías de poetas que postula; si bien él no las nombra, Darío las sintetiza como los oscuros y los claros.

Groussac critica a Stéphane Mallarmé por no transmitir ideas y ser hermético: “el apocalíptico [...] ha necesitado tornarse incomprensible, para dejar de ser abiertamente mediocre: su esoterismo verbal es el ciego secreto de un arca vacía” (154). Como

contrapartida, dos párrafos después, elogia a Paul Verlaine “El segundo verso es de incomparable belleza por su potencia infinita de evocación. [...] el efecto se ha conseguido con el giro más claro y las palabras más sencillas” (154).

A modo de síntesis del juicio de Groussac sobre estos aspectos, considera que Darío ha perdido la capacidad de distinguir a los talentosos verdaderos y originales, con ideas, para convertirse en mensajero de lo falso y exagerado, culpa de la influencia de la “fruta prohibida” en Verlaine. Afirma que ha extraviado “el claro discernimiento artístico”, pues en *Los raros* es “heraldo de pseudo-talentos decadentes, simbólicos, estetas [...] [que] ostentan la originalidad, ausente de la idea” (152).

Darío, como contrapartida, menciona la claridad solo en dos oportunidades con el tinte de ser opcional, no excluyente. Primero, hace la distinción derivada de las críticas de Groussac, entre poetas claros y oscuros, y le suma una posibilidad más dentro de su convicción de la variedad de matices, los “poetas cristalinos” (165). Esta adjetivación es otro ejemplo de la inversión del signo de una expresión de Groussac.

En “*Prosas Profanas*” el francés había dicho que “el genio es una cristalización del espíritu” misteriosa y rara, por eso hay muy poca originalidad en el mundo (158) y denosta, puntualmente, a los poetas que el nicaragüense considera cristalinos. Lo del cristal juega, a su vez, con el resto del argumento del crítico en el que usa las metáforas del carbón y el diamante del espíritu. Darío, además, postula que la belleza puede ser “clara, simbólica o arcana” (166), en esto último vemos la recuperación de la frase “arca vacía”, sobre el hermetismo de Mallarmé, característica que para el nicaragüense no es reprochable, como sí lo es para Groussac.

En cuanto al modo de conocimiento, ambos maestros insisten en la importancia del aprendizaje previo para reconocer el valor y funcionamiento de la lírica. El aprendizaje se logra por las capacidades personales, además del estudio de la teoría y la práctica, y de las abundantes y variadas lecturas. Groussac recurre a la tradición teórica aprendida y a su práctica como poeta, traductor y crítico. Argumenta que se crió en Francia “midiendo teóricamente” (154) a los latinos y griegos y que de joven escribió poesías.

En Argentina, se ejercitó en la traducción de poesías del castellano al francés, respetando la forma y la rima. Por eso, distingue la teoría de la realización y, a través de sus ejemplos y afirmaciones, postula que la única manera de obtener buenos resultados es en la integración y aplicación de ambas. Considera que la necesaria innovación en el ritmo poético ha fracasado porque los jóvenes franceses no saben medir, están confundidos, no tienen “ideas exactas” e ignoran el “tecnicismo de las versificaciones” (154).

Con respecto a las reglas de los modelos artísticos y morales y la idealización de la belleza, sin llegar a oponerse, son quizás los puntos en los que más difieren Groussac y Darío. A través de los planteos de cada uno, podemos notar esa evolución literaria epocal que el francés anunciaba en su respuesta a la revista *Nosotros*. Ambos coinciden en la importancia de la belleza, pero para Darío hay matices y diversidad, como ya explicamos. También concuerdan en el valor de la originalidad en los poemas, pero las divergencias surgen sobre la imitación y las influencias.

El director de la biblioteca se jacta de leer de todo y de tener una cabaña con “galería abierta hacia los cuatro vientos y está construida ante un vasto horizonte, sobre un promontorio que domina el mar” (160). Da a entender que esta “apertura” le permite estar bien informado, ser un buen crítico capacitado para distinguir lo nuevo de las imitaciones, concepto usado peyorativamente y que alcanza a la obra dariana. Groussac lo acusa en “*Los raros*” de ser poco original y hasta de imitador.

Rubén Darío toma la posta y asevera que todo en el arte es imitación, la maestría está en saber mezclar lo que es del propio agrado. Le demuestra con algunos ejemplos todo lo que su creación, anterior a la de los franceses, contiene de original y de renovadora, cómo se anticipó a Verlaine y cómo Peladan lo imitó. Este le copió *Canción del Oro* (163) e hizo su *Cantique d'Or*, además, “cuando yo publiqué en Chile mi *Azul...*, los decadentes apenas comenzaban a emplumar en Francia. *Sagesse* de Verlaine era desconocido” (162). Para aseverar más adelante: “El *Azul...* es un libro parnasiano, y, por lo tanto, francés. En él aparecen por primera vez en nuestra lengua [...] la adjetivación francesa [...]” (163). Dado que para el autor de *Los raros* el idioma

francés y el español están contruidos con el mismo material, en “ambos puede haber idénticos artífices” en la forma e ideas (163).

Finalmente, en “*Prosas Profanas*” Groussac se hace eco de la observación y se explica, o, mejor dicho, se corrige. Aclara que hay distintas maneras de imitar y que la forma de Darío es la valiosa. Detalla que el centroamericano no hace imitación directa, sino que tiene el mérito de ser un escritor “tan complejo y lector tan esparcido” (159) que en él se encuentran “reminiscencias” vagas, múltiples, inconscientes, “resonancias” con gracia exquisita y elegante, pruebas de inspiración con armonía sabia y feliz.

En cuanto a la imitación, ambos maestros dejan en claro que la manera directa no es buena porque no es expresión original del espíritu del poeta y su experiencia afectiva. Sin embargo, Darío reconoce que es útil como parte del aprendizaje, pues permite encontrar elementos para inspirar la exteriorización particular. Ante la afirmación dariana de que, a través de ese procedimiento de imitación y asimilación, resultó ser original, Groussac asevera que Darío es un modelo para seguir por las virtudes de armonía, conocimiento y emoción, estilo, ritmo y sensaciones.

Esta es la “imitación inteligente” (Molina 46) que se relaciona con la energía creativa de las influencias, no siempre evidentes. Ahí entra en juego la voluntad del autor que las quiera hacer visibles y la inteligencia del descubridor, en cuyo caso ambos esperan obtener reconocimiento, de un modo u otro, por la transferencia del valor literario del autor influyente. De hecho, Groussac, en vez de hablar de influencia, afirma que él encuentra en la obra de Darío “reminiscencias” y “resonancias” inconscientes “Y si me equivocase, siendo el encuentro fortuito, será la coincidencia más rara y curiosa que conozca en literatura” (160).

Sobre las influencias recibidas, Darío caracteriza a su *Azul* como libro parnasiano, en el que aparecen “la chuchería de Goncourt, la *câlinerie* erótica de Mendés, el escogimiento verbal de Heredia, y hasta [...] Coppée” (163). Como contrapartida, no reconoce reminiscencias ni de los decadentes que recién comenzaban en Francia, ni del *Sagesse* de Verlaine porque asevera que era ignoto (162).

Acerca de los antecedentes, Groussac juzga a los modelos/antimodelos líricos y morales. Le desagrade la mezcla del libro *Los raros*. Considera que esta obra es una reunión sospechosa y poco digna de ebrios, histéricos y *ratés*, sin ninguna jerarquía, porque Darío mezcla “altas individualidades como Leconte de Lisle, Poe y el mismo Verlaine” con “Bloy, d'Esparbés [...] y otros *ratés* aún más innominados” (152).

Hacemos algunas aclaraciones en cuanto al significado y la connotación de los términos usados por Groussac: *intérlope*, *ratés* y d'Esparbés. Por un lado, hemos traducido la reunión como sospechosa porque usa el adjetivo “*intérlope*”. Consideramos que el autor cae en un tipo de *faux amis*, pues el sentido más adecuado es el que tiene en francés: que es de aspecto equívoco, cuya honestidad u honorabilidad son dudosas, ambiguas, sospechosas; en vez del uso castellano que lo liga a los buques comerciales. Por otro, *ratés* se refiere a que no tienen éxito, ni el resultado deseado, que están perdidos, fracasados. En cuanto al apellido, observamos un detalle que podría ser significativo acerca de la valoración; Groussac, que menosprecia a d'Esparbés lo escribe con minúscula, mientras que Darío lo admira y pone mayúscula: D'Esparbés.

Sobre la mezcla, el poeta responde que su intención fue mostrar casos únicos y muy tentadores, sin ánimo de proponerlos como modelos ni rotularlos de decadentes (166). Agrega, además, que D'Esparbés, menospreciado por Groussac, ha sido ensalzado por Coppée, escritor que sí es valorado por el crítico. Dice Darío: “Y a D'Esparbés llama el señor Groussac *raté*: al joven que ahora empieza su lucha, ya condecorado por Coppée, por el buen Coppée, delante del batallón literario” (166). Por lo tanto, nos da a entender que, por propiedad transitiva, Groussac debería apreciar a D'Esparbés.

Al mismo tiempo que el director de la biblioteca expresa sus valoraciones sobre ciertos individuos, encontramos que percibe como antimito a lo que denomina como tentativas simbólica y decadente. Critica su oscuridad y que están limitadas por “teorías soberbias”, que fallan en la ejecución del ritmo y el estilo, y solo se preocupan por la consonante y la cantidad de sílabas (155-156). Estas afirmaciones nos llevan a los modelos de la tradición, a la regla de la adecuación fondo- forma, en la que el fondo debe expresar la originalidad de las ideas y del alma y el predominio de la experiencia

afectiva, empática. Asimismo, relacionamos lo de las sílabas con la innovación verleniana de la musicalidad de la rima asonante.

Sobre el simbolismo francés “y sus adyacencias” (153) Groussac asegura que o no es nuevo o no es simbólico. Por una parte, justifica que no es nuevo porque la “literatura de *tout à l' heure* [ahora]” (154) lleva 20 años de gestación y sus autores son “*fruits secs* [frutos secos] universitarios” (155). Por otra, que los mejores versos son del molde de Hugo o Banville, así, lo rescatable de Moréas no es decadente ni simbólico, lo mismo del “caro Verlaine” (152). A este respecto, destacamos que Darío en su respuesta usa el mismo sintagma: “caro Verlaine” (166).

El director de la biblioteca considera que el decadentismo francés tuvo un resultado mediocre. Según él, provocaron una reacción de estilo y métrica, preocupados por detalles exteriores, sin ideas, en contra del “macizo naturalismo” y la “impasibilidad plástica de los parnasianos” (153). Menciona, como exponente de esa confusión de versos y ritmos nuevos, al libro *Le Rythme poétique*, por Robert de Souza. Sin embargo, Darío se lo marca como equivocación, porque ha dividido mal el verso del ejemplo de de Souza. Para el autor de *Los raros*, muchos de los ritmos nuevos son antiguos renovados y menciona como autoridad al fonetista Pierre Valin que lo ha estudiado desde la ciencia y a Verlaine que lo ha practicado en sus versos.

En respuesta a las aseveraciones taxativas de Groussac, el nicaragüense muestra su dominio del tema y matiza dos clasificaciones sobre los poetas del momento, los decadentes y los grotescos. Responde con hechos a las críticas de Groussac, pues conoció en Europa a los “llamados decadentes en obra y en persona”, a los buenos y extravagantes (163). Le concede que hay inútiles y fracasados, pero también justiprecia que hay poetas y hombres sapientes.

Desde su punto de vista, el decadentismo no es una escuela porque no tiene un estilo que los singularice. Valora a los decadentes, oscuros, claros y cristalinos, y los hermana a los “prerrafaelistas”, a quienes Groussac había elogiado por sus obras maestras de reacción poética con esencia artística. Si bien ambos escritores admiran a Moréas, Régnier y Verlaine, a diferencia del director de la biblioteca, el poeta los

incorpora entre los decadentes y los considera guiados por la estrella de la belleza (164-165).

Darío clasifica a los decadentes con la aclaración de que se asemejan a distintas escuelas o épocas: hay decadentes que parecen clásicos, como Moréas; románticos; naturalistas, como Huysmans que se aísla en su procedimiento; helenistas como Louys, latinistas como Quillard, y los que se institucionalizan, como Régnier en la *Revue de Deux Mondes*. En cuanto a sus *Raros*, responde a Groussac que no son todos decadentes ni a la inversa. Alega que incluye a Leconte de Lisle, sin ser decadente ni *raté*, dado su aislamiento y aristocracia, y a Rachilde y Lautréamont, por ser casos únicos del pensamiento universal. Además, le confiesa que casi incorpora a Taine.

En su respuesta, incluye una denominación que no ha usado Groussac, “grotescos”, y aclara que siempre los ha habido; por eso, también los clasifica de modo transversal a las escuelas, como autores grotescos decadentes, naturalistas, románticos como Borel y clásicos como Gautier.

Como expresamos antes, ambos maestros concuerdan en la misión patriótica y profética de la lírica, pero lo manifiestan con distinto énfasis, según su carisma. Groussac, especialmente, considera que el arte, especialmente la lírica, tiene una misión patriótica más allá de las fronteras nacionales, como expresión del genio y la sociedad del continente americano. Darío, por su parte, coincide en la importancia del movimiento americano, pero no le da la envergadura de una regla, porque destaca lo individual más que lo social.

En cuanto a la misión profética, los dos autores escriben textos persuasivos y se dirigen a los jóvenes, a los poetas del futuro, les indican el proceso de formación que deben seguir: estudiar, leer, imitar para poder crear algo original.

Para cerrar este apartado, nos resultan elocuentes las siguientes citas porque marcan la postura y la proyección que establece cada autor. Groussac sentencia, pensando en la sociedad: “el arte nuevo americano, cuya poesía tiene que ser [...] la expresión viva y potente de un mundo virgen, y arrancar de las entrañas populares” (156); mientras que Darío reglamenta en función del yo del poeta: “[...] el desenvolvimiento y

manifestación de la personalidad. Sé tú mismo: esa es la regla. [...] La poética nuestra [...] se basa en la melodía; el capricho rítmico es personal” (167).

A modo de recapitulación, hemos relevado las posturas, discusiones, tradiciones, reglas y criterios que afectan la circulación de la lírica extranjera en la revista. A través de este recorrido, mostramos las bases donde se asienta el proyecto cultural de *Nosotros*, y que nos permiten comprender la presencia que tiene la lírica en francés. Consideramos que la polémica entre Groussac y Darío es un hito fundamental para ilustrar los principios teóricos y prácticos para evaluar que los jóvenes de la revista aprenden de estos maestros, actores centrales de la francofilia. En la conformación como grupo, generación y revista, se identifican con ellos, pero, al mismo tiempo, se diferencian. Seleccionan qué conservan, actualizan o rechazan en la recepción y difusión de *Nosotros*, tanto sobre los criterios, estrategias y posturas autoriales, como sobre los escritores, textos y poéticas que para ellos merecen integrar el canon literario.

**CAPÍTULO CUARTO: LAS ESTRATEGIAS
CATALIZADORAS DE *NOSOTROS* PARA LEGITIMARSE Y
POSICIONARSE EN EL CAMPO LITERARIO A TRAVÉS DE
LA LÍRICA FRANCESA**

“Hacer publicar lo que amo,
es reforzar mi posición en el campo”

(Bourdieu. “*Les conditions*” 5. La traducción es nuestra)

1 La recepción resignificadora de los textos extranjeros y los procedimientos de interpretación

Los escritores que hacen *Nosotros* se presentan ante sus receptores como entendidos, objetivos, informados sobre las obras recientemente editadas e incluso, dan a conocer textos inéditos. Como partícipes de una modernización marcada por el internacionalismo, muestran al público literaturas, autores y movimientos hasta entonces escasamente conocidos para este espacio nacional, por lo que entre sus tareas también incorporan la traducción.

En este capítulo nos centraremos en la recepción de los textos extranjeros, las redes interpersonales e intertextuales que sostienen a la revista, y el uso de la lengua francesa como recurso privilegiado de legitimación. Si bien se podrían sistematizar las distintas circunstancias en que la lengua es utilizada, las evidencias en *Nosotros* muestran la complejidad del fenómeno, lo cual dificulta una separación categórica. Tal como sostiene Lacroix, las categorías que involucran personas deben ser flexibles y adaptables puesto que se dan también categorías intermedias y mixtas. Un autor emblemático como Groussac, por ejemplo, no es fácil de encasillar porque, según la conveniencia, se autoidentifica como francés y/o argentino que escribe poesías, reseñas y citas en español o francés, y, a su vez, es identificado por los otros como autor galo que escribe en ambos idiomas y es traducido, reseñado y citado como autoridad.

En un intento de sistematización, podemos anticipar tres grandes grupos que ilustran una vez más las intersecciones y superposiciones de este colectivo. Por un lado, los autores de poesía con obra reproducida integralmente, tanto franceses en francés (Maynard), como franceses traducidos (Leconte de Lisle) y argentinos que escriben en francés (Leuman).

Por otro lado, figuran autores de poesía en francés reseñados en español (Sully-Prudhomme) y escritores argentinos que producen en francés pero que son reseñados en español, uno de los ejemplos es Roberto Levillier, quien, además, autotraduce su obra narrativa. Por último, poetas en francés citados como modelos, Víctor Hugo.

Al final del capítulo adjuntamos los poemas de los textos traducidos del francés y los escritos en francés. Como anexo, presentamos la lista de relevamiento de autores que escriben en francés según la frecuencia de citación y el siglo.

En cuanto al contexto de recepción, este determina de alguna manera el significado que el texto extranjero pasa a tener durante su circulación, los nuevos lectores resignifican los textos que reciben. Hemos usado el neologismo “resignificadora” en el título para poder manifestar el sentido de la teoría ya desarrollada. El nuevo público aplica sus modalidades de apropiación y procedimientos para interpretar, de acuerdo con el marco configurador con el que está familiarizado, las experiencias estéticas y el sistema de referencias como el género, la forma y el tema.

Captar este fenómeno en la revista cultural permite identificar cuáles son los autores y las exégesis dominantes en función del contexto literario y social. En este sentido, observamos las operaciones sociales que favorecen la circulación de un campo nacional a otro: selección, marcación y lectura. En esa línea teórica de Bourdieu, es importante identificar a los descubridores, traductores y críticos, las marcas de apropiación y los dispositivos que guían la lectura (Chartier), para entender si esa circulación e interpretación tiene fines instrumentales. Interesa lo que el autor extranjero dice, pero, especialmente, lo que se le puede hacer decir por su autoridad y consagración, para visibilizar el proyecto cultural. Algunos lo usan como catalizador

para la intercanonicidad, es decir, en una especie de relación transitiva esperan que la acreditación del autor canónico se transmita al novel escritor que se ocupa de él.

El autor o descubridor, en su búsqueda de legitimidad, puede explicitar las influencias recibidas porque prueban la “energía literaria” (Brunel et al. 54. La traducción es nuestra) para producir obras originales que sumen a su intercanonicidad. *Nosotros* insiste en la importancia de conocer los clásicos indiscutibles como preparación para las nuevas creaciones, porque, parafraseando a Barrenechea, los clásicos se definen por ser artistas eternos que brillan como faros con el maravilloso atractivo de la serenidad (*N*: XI. 52, ago. 1913: 164, 168). En contraste, las resistencias también revelan el tipo de receptor; por eso, atendemos tanto a lo explícito en las críticas desacreditadoras, descanonizadoras, como a los silencios.

2 Estrategias catalizadoras: legitimación y posicionamiento de *Nosotros*

La revista manifiesta los objetivos de sus actores, entre los que se incluye el acceso al campo literario y al medio editorial. Sus estrategias para integrarse implican el reconocimiento de una concepción determinada con una recepción comprometida. Si bien observamos que el círculo de *Nosotros* continúa la tradición, lo viejo y conocido, especialmente en las preferencias poéticas; en la circulación van apareciendo algunas estrategias y detalles que denotan cierta identificación, pero con algunos rasgos diferenciadores.

Para analizar esas estrategias, comenzamos con lo desarrollado anteriormente: el título de la revista y el uso de la primera persona plural según la conveniencia en el discurso. Esto nos permite trazar la dicotomía nosotros/otros que refleja los modos y medios de manifestación de las redes francófilas. Luego, el uso, también según la utilidad, de la lengua como recurso de literarización y visibilidad. En esto incluimos el sentido amplio de la traducción, tanto la heterotraducción como la autotraducción e intratraducción. El uso y dominio de la lengua se relacionan asimismo con el criterio de autoridad por derecho de nacimiento, como plantean Groussac y Darío. Esto nos

lleva a examinar la construcción del *ethos* autorial de la revista y de su clique, en su postura profesional y nacional.

A través de esas tres grandes estrategias catalizadoras podemos establecer, entre otros aspectos, cuáles son el interés por la novedad y originalidad, la autoridad y los criterios canonizantes que rigen las publicaciones francófilas de *Nosotros*.

2.1 *Nosotros/otros*: sus redes francófilas para la circulación y la intercanonicidad

En el presente apartado, observamos la circulación de textos y autores franceses en función de las redes culturales en las que participan los colaboradores de la revista, lo cual nos permite seguir enriqueciendo la constitución de la denominada generación de *Nosotros*. El análisis de los artículos nos permite componer el catálogo de escritores franceses presentes en la primera década de la revista y los comentarios sobre su novedad y originalidad. En esta primera parte, desarrollamos los modos de manifestación de la influencia francesa, siguiendo la propuesta de Adela Pineda Franco (1993), a través de cuatro ejes: las publicaciones, las reuniones, las personas y los lugares.

Las redes interpersonales y textuales son variables que ayudan a medir el grado de influencia de una cultura sobre otra para saber cómo se conforma, por ejemplo, el proyecto cultural, estético, político de una revista, de una generación receptora. En este sentido, es importante poner de relieve algunos datos contextuales que permiten enmarcar el rol que juega lo francés en el período que estudiamos en Argentina. Entre las naciones de origen de la inmigración europea del siglo XIX, Francia ocupa el primer lugar como modelo cultural e intelectual de las clases dirigentes rioplatenses y el segundo, después de Gran Bretaña, respecto a inversiones de capital (Oteiza 11).

La Argentina es uno de los países del mundo en acoger mayor cantidad de franceses, de los cuales el 88% de los residentes en la ciudad de Buenos Aires está alfabetizado.

Esta inmigración se ve incrementada por la llegada de francófonos belgas y suizos, lo que motiva que un autor como Oddone los considere una colectividad de elite frente a los otros grupos inmigratorios de masa (48-62), como italianos y españoles. El mismo Groussac, tan relevante para el campo cultural de esa época y, por ende, para *Nosotros*, publica en Buenos Aires libros en francés (*Amparo*, 1909, *Les îles Malouines* 1910) y funda el periódico *Le Courrier Français*, que dirige durante toda su existencia.

2.1.1 Las redes de personas y textos

En la revista se desatan discusiones con distinto anclaje y horizonte sobre la historia cultural, para definir a quiénes incluye el “nosotros” y quiénes son los “otros”. Analizan, por ejemplo, si los argentinos tienen o no una tradición arraigada a su tierra (vinculado al componente aborigen), o si su tradición se debe remitir a España. Miran al presente (la inmigración) y la geografía (la metrópoli y el exterior del país), para revalorizar el aporte inmigratorio y consolidar una tradición a partir de esa realidad sociocultural. En esos debates, entre otros textos, se manifiestan los círculos concéntricos y espiralados de *Nosotros* (Burlot “Francia en ...”).

A la revista le interesa insertarse en el universo literario y, a los fines de la contextualización muy esquemática del posicionamiento de *Nosotros*, mencionamos ciertas elecciones fundamentadas en sus publicaciones. Dentro de Occidente, Europa es la tradición cultural, las raíces y la crisis, mientras que Hispanoamérica lucha por conservar su independencia política y cultural y construir su futuro con una identidad propia.

El motor de la revista es, en la teoría y en la práctica, la relación entre las personas que la publican. *Nosotros* es un grupo amplio de universitarios y profesionales que extienden sus contactos hasta fronteras muy lejanas. En esa perspectiva internacional, los autores y personajes de la literatura francesa resultan, si no el destino, al menos un

paso casi ineludible; por eso, es importante relevar a quiénes se menciona y qué representan, porque visibilizan una postura autorial y editorial.

En ese modo de nombrar observamos si se usa una adjetivación novedosa o un epíteto. Otro detalle es la ambivalencia en los nombres propios, que hemos respetado para ser fieles al original. Por ejemplo, Paul – Pablo Groussac, Juan Pablo Echagüe– Jean Paul después de su viaje a Francia, Maurice – Mauricio Maeterlinck, Carlos – Charles de Soussens, Más y Pí – Mas y Pi. Además de los cambios entre Y e I, Rémy o Remi de Gourmont, y las tildes, especialmente en la E.

Las redes que la revista sostiene y expande implican distinto grado de inclusión en el “nosotros” y, por lo tanto, catalizan la proyección internacional de los argentinos a través de la lírica en francés. Enumeramos los círculos sin ánimo de marcar importancia, sino por su voluntad abarcadora. Al más general lo denominamos “nosotros transoceánico”, que incluye a los intelectuales que escriben en francés desde Europa, ya sean europeos o hispanoamericanos. En segundo lugar, el “nosotros francófilo” de la patria grande de los hispanoamericanos. En tercero, el “nosotros regional” que difunde desde Argentina hacia las naciones europeas, especialmente a Francia.

Al profundizar en los círculos es posible afirmar que, más que concéntricos, espiralados e inclusivos, se trata de varias intersecciones de conjuntos. A esta reflexión nos llevan, para comenzar, los términos transoceánico y francófilo que pueden utilizarse con diferentes grados de intersección, porque pertenecen a dos conjuntos que, por un lado, aluden, a la identificación con la cultura francesa y, por otro lado, al origen de los escritores. Entonces, a modo de ejemplo, podemos citar autores como Maeterlinck y Verhaeren que son francófilos, pero no transoceánicos con respecto a los franceses en Francia. Estos belgas, consagrados por los propios galos y candidatos al Nobel, son admirados en *Nosotros* como modelos porque cumplen los criterios canonizadores. Y, sobre todo, porque se sienten identificados con su anhelo de ser canonizados por su obra en francés, aunque no hayan nacido en Francia. De aquellos, Maeterlinck figura entre los siete líricos francófonos más presentes en la revista, especialmente a partir de 1911 cuando recibe el Nobel hasta 1914.

El conjunto más amplio es el “nosotros transoceánico”, pues implica una fuerte sociabilidad literaria con los intelectuales que escriben en francés desde Europa, con distinto grado de inclusión en el grupo de *Nosotros*, frente a “otros” franceses que no pertenecen a él. El territorio que los une es el de la “buena” cultura compartida. Las comillas hacen referencia a la identificación que se da en sus textos de la cultura como lo que hace bien al alma, desde lo moral, influencia visible del espíritu romántico sobre borrar las fronteras que pueden limitar el arte.

Dentro del “nosotros transoceánico” hay tres subconjuntos. Desde el análisis de la red cultural, podemos caracterizarlos por la intensidad y la jerarquía de los lazos existentes entre los miembros que, dentro de la “cultura”, están en el exterior del círculo de *Nosotros*. La afiliación se corresponde, en gran medida, por la cantidad y la fuerza de los lazos que mantienen con los colaboradores de la revista, además de la proximidad, intermediación y poder relacional.

El primer subconjunto apela a la solidaridad literaria y empatía de los escritores franceses, o de los extranjeros desde Francia, para visibilizar y difundir la literatura de Argentina. Philéas Lebesgue, Manoel Gahisto y Francis de Miomandre son tres de los intelectuales cuyo compromiso activo los hace ser parte de esta culta sociedad sin fronteras geográficas ni idiomáticas. Los dos primeros autores están presentes desde el principio. Integran la red de revistas de *Nosotros*, participan de la red intertextual con sus propias colaboraciones y noticias de sus obras. Mencionamos solo dos ejemplos publicados por *Nosotros*: la encuesta que los franceses elaboran para los argentinos en 1912 y, en 1916, la síntesis hecha por la revista argentina del artículo del “escritor francés Manoel Gahisto” (*N*: XXII, 86, jun. 1916: 328) en la revista parisiense *La Vie* a raíz del homenaje de *Nosotros* a Rubén Darío. Por eso, presentamos muy brevemente a Lebesgue y Gahisto para que se comprenda su posición en la red gracias a su grado de proximidad, poder relacional e intermediación.

Lebesgue es un precursor de la francofonía, se ocupa de vincular a los escritores francófonos dentro y fuera de Francia. Políglota autodidacta, importante promotor cultural desde las palabras y las obras, traduce literaturas poco conocidas, aprende y difunde las lenguas regionales francesas, al punto que en 1892 ya era considerado

barde breton y gana premios (Beauvy). Lebesgue escribe sobre Verhaeren y textos pacifistas durante la contienda. Su colega es Manoel Gahisto y, entre otras publicaciones, participan de la revista francesa *Les Rubriques Nouvelles* dirigida por el poeta Nicolas Beauduin, admirado por Bianchi. En 1912, por ejemplo, la dirección avisa que recibió el libro *Philéas Lebesgue : au cœur des provinces*, de Gahisto; título por demás elocuente en ese contexto. Gahisto se ocupa de los libros latinoamericanos en el *Mercur de France* y funda mucho más tarde la *Revue de l'Amérique Latine*. Como su amigo, oficia de traductor de español, portugués, italiano y griego. En 1935 traduce a Oliverio Girondo.

El segundo subconjunto del “nosotros transoceánico” es el de los argentinos en Francia: Eugenio Díaz Romero, Manuel Ugarte y todos los viajeros, tales como Julio Noé, Manuel Gálvez, Juan Pablo Echagüe, entre otros. El caso de Lugones es particular, porque, si bien es argentino y celebran su revista publicada en Francia, no es del círculo de *Nosotros*. De hecho, hay discusiones sobre su obra y Giusti es uno de los que más lo cuestiona. Por eso, sería un integrante de los “otros”, pero lo incluyen en el “nosotros”, entre otras razones, por ser un argentino destacado y consagrado por Darío.

El tercer conjunto es más general, corresponde a los franceses que, sin pertenecer al círculo de la revista, esta generación los considera integrantes del gran “nosotros” de la “buena cultura”. Una marcación del grado de identificación y diferenciación que plantean desde *Nosotros* se expresa a través de las calificaciones con que los nombran: poeta, patriota, héroe/antihéroe, modelo/antimodelo. Estas caracterizaciones manifiestan las valoraciones y críticas a un estilo, una ideología, una poética, etc. En este grupo encontramos a los franceses Jean Jaurès, al “héroe” Péguy y a Nicolas Beauduin.

Los “otros” del “nosotros transoceánico” son los franceses que, si bien forman parte de la “cultura”, no son parte de la comunidad de *Nosotros*, lo cual se advierte porque hay menos intensidad en sus lazos, en el grado de proximidad e intermediación con respecto al círculo social de la revista. Los ubicamos en una categoría mixta: la generación de la revista se identifica con ellos, pero al mismo tiempo, se distingue

debido a que son actores centrales de las redes. Entre ellos incluimos al político Georges Clemenceau, al maestro Anatole France, el profeta Víctor Hugo, el poeta Verlaine y a personajes como D'Artagnan y Pierrot.

Como ya hemos expresado, las clasificaciones rígidas en cuestiones humanas son poco realistas. Un ejemplo de las valoraciones y críticas a un estilo, una ideología, una forma de vivir que desde la revista involucra a “nosotros” y a “otros” es el caso de la bohemia. Los bohemios aparecen con signo ambivalente, según quién escriba y de quién se hable. Simplificando mucho, porque lo desarrollamos en el tema del compromiso con el arte, se los juzga por su vida desordenada, los excesos y vicios en que caen, pero se les envidia la libertad, las relaciones compartidas, el desapego material, el hedonismo y la genialidad asociada a la creatividad.

Al respecto de la bohemia, y gracias a la flexibilidad que nos permite el análisis de redes, podríamos incluir en el “nosotros transoceánico” a dos autores franceses con los que varios miembros de la revista sienten cierto grado de identificación, aunque no integren el grupo. Nos referimos a los poetas malditos, Baudelaire y Verlaine. Otro ejemplo más vinculado con *Nosotros* es Alejandro Sawa. Se dice que este español vive su bohemia en París con esos maestros (Melián Lafinur, *N*: VII. 37, feb. 1912: 86). El círculo se achica con los hispanoamericanos y argentinos en Francia que viven la bohemia, como Darío, Ugarte y demás, con los cuales hay mayor sociabilidad literaria.

Con valores negativos se menciona a “los otros” que no socializan, que no enriquecen la cultura ni el diálogo trasatlántico. A estos se los generaliza con caracterizaciones como literatos *ratés* y enfermos (especialmente neuróticos), decadentes, delirantes, pesimistas, rancios, intelectuales chauvinistas. Contreras especifica que padecen “un parisianismo pedante, [...] imposible” (*N*: V, 27, abr. 1911: 233).

En el “nosotros francófilo” hay una conciencia de pertenencia al mismo grupo **de la América hispana**, a un “nosotros” que coparticipa del mismo capital cultural y simbólico y, por eso, no necesita intermediarios, por ejemplo, traducciones o aclaraciones en citas y alusiones. Nos referimos a los hispanoamericanos que escriben

desde sus países o desde otros lugares en los que son extranjeros, algunos, incluso, de paso por Argentina, como Gómez Carrillo, Darío, Herrera y Reissig. En ese “nosotros francófilo” prevalece el gusto por la cultura francesa, pero desde la visión fraternal de lo hispanoamericano y la lengua española, más allá de las particularidades de cada identidad nacional.

Tomamos esta idea de Ricardo Rojas en su conferencia publicada como “La Literatura Argentina”, cuando expresa: “la apuntada dualidad entre un territorio que nos pertenece exclusivamente y un idioma que nos pertenece en común con otras naciones donde se lo habla con igual derecho por iguales causas que entre nosotros mismos” (N: X.50, jun. 1913: 341). Ese “nosotros” explica, por ejemplo, la bienvenida a Argentina en 1914, que publica la revista para el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: “Tanto le conocemos que nos cuesta creerle extranjero” (N: XIV. 61, may. 1914: 222), “siempre le consideramos de los ‘nuestros’ ” (223). Agregan que, siendo americano, junto con Darío, se identificó con París por el culto a la literatura francesa y les enseñó a amar la “metrópoli” y el culto a Verlaine, Moréas, Samain, los simbolistas y los decadentes.

En otro nivel de intersección está el “nosotros regional”, portavoz situado en la **Argentina** que difunde **desde aquí** lo americano y argentino a los “otros” franceses (u otras nacionalidades) en Europa. Algunos de ellos son los franceses Moussy, Sisson, Groussac, el suizo Soussens y el español Más y Pí. Comentamos brevemente que los dos primeros, si bien no son del grupo de la revista, sí mencionan en ella sus publicaciones desde y/o sobre Argentina, pero sin comentarios ni publicación de fragmentos. Jean Antoine Victor de Martin de Moussy es un destacado naturalista francés, autor del libro *Description Géographique et Statistique de la Confédération Argentine*, una de las principales fuentes de información geográfica de la región para esa época.

Henri D. Sisson, fraile dominico francés, rector del colegio Lacordaire, publica en Argentina y Francia, es decir, que su posición en el campo cultural no pasa desapercibida. Sin embargo, solo se menciona la recepción de *Grisailles et vitraux* (1907), pero sin comentarios, incluso esta entrada no está relevada en la *Bibliografía*

de la revista *Nosotros*. Curiosamente, en la *Revue Thomiste*, de Francia, encontramos la noticia bibliográfica de que se trata de un libro de sonetos escritos en francés publicado en Buenos Aires, del que elogian su estructura elegante y la “inspiración [soplo] verdaderamente poética” (727. La traducción es nuestra).

A causa de la mirada temporal de la red “histórica”, se nos dificulta conocer realmente el motivo por el que, siendo Sisson poeta y protagonista de la educación de la elite porteña, no tiene una presencia más notable en la revista. Esta situación nos permite ratificar la postura crítica de *Nosotros* y la operación de selección que realizan, puesto que es elocuente el gesto textual de no dedicarle más espacio que una mención. Frente a esto, coincidimos con Lacroix en que el acceso a la red a través del texto y habiendo transcurrido un siglo, oscurece la relación concreta entre los individuos y se pierde el punto de vista subjetivo de su red contemporánea.

Algo más de información hay sobre Sisson fuera de la década estudiada, lo que explicaría la falta de valor que *Nosotros* le atribuye a su lírica. Es también una noticia bibliográfica, esta vez firmada por “R”, “*Le long du chemin*, por Fr. Henri D. Sisson. (Georges Aimevray). Buenos Aires, 1922”. En ese artículo se dice “Pocos educacionistas franceses llegados a nuestro país durante la segunda mitad del siglo pasado, han alcanzado tanto prestigio [...]. Ardiente llama francesa, es apasionado argentinófilo” (*N*: XLII. 162, nov. 1922: 413). El articulista argumenta que no pueden juzgar el valor literario de sus poemas en francés, pero “aunque sospecháramos que no son muy grandes sus facultades de artista del verso, no por eso dejaríamos de reconocer que en el padre Sisson alienta un verdadero poeta” (413).

2.1.2 Las publicaciones en la red literaria

Las publicaciones son quizás el criterio más tradicional y visible para medir una influencia, a través de la forma, el estilo, el género, entre otros aspectos. Estas, a su vez, evidencian las redes tendidas entre autores y editoriales para la difusión y

consagración. Reconocer los escritores y textos literarios en francés aludidos directa o indirectamente en la revista, nos permite reconstruir el corpus de lectura de los articulistas y las poéticas difundidas a través de la literatura. En este sentido, un actor fundamental en la circulación de las publicaciones es el editor. En cuanto a las editoriales francesas, en varios artículos se lee el reconocimiento de algún autor hispanoamericano (Ugarte, Levillier, Bunge de Gálvez) porque es publicado por las casas Garnier, Fasquelle y otras más.

Garnier, por ejemplo, acoge a exiliados y a la bohemia y les publica sus obras escritas, tanto en francés como en español, y sus traducciones. Allí trabajan artistas íntimamente relacionados con *Nosotros* como Rubén Darío, Gomez Carillo, Sawa, que extienden puentes entre sus redes interpersonales e intertextuales. Encontramos notas sobre que los hermanos Garnier publican *Vendimias Juveniles*, por Manuel Ugarte (1907); “Preludios”, por Domingo Fernández (1908), *Cartera de un salvaje*, por Juan Pablo Echagüe (1911). De esta editorial destacan la visión mercantil con respecto a la literatura hispanoamericana, Rojas, por ejemplo, califica al empresario de “cicatero” (*N*: X.50, jun. 1913: 355). Pura Fernández les reconoce el trabajo: “Respetuosos o no con la normativa de imprenta, lo cierto es que los hermanos Garnier contribuyeron a incrementar el tan desconocido patrimonio bibliográfico en español durante el siglo XIX y estrecharon las relaciones culturales entre España y América, vía París [...]” (612).

En relación con el rol de editor en esta revista, notamos la influencia francesa cuando se ocupa de géneros que hacen a la estructura editorial, a temas y demás aspectos de la publicación. Toda mención y todo silencio significa algo, como dice Victorio M. Delfino en su artículo “Origen y evolución de la crítica literaria”. Transcribimos la cita que hace de Taine porque revela una de las reglas ejecutadas por el círculo de *Nosotros*: “ ‘El sólo hecho de ocuparse, le parece demostrar suficientemente que los considera de mérito y significativos’ ” (*N*: XII, 54, oct 1913: 46). En la revista relevamos las presencias, la tinta que le dedica a lo representativo, tanto de lo bueno para reconocerle el mérito, como a lo malo para corregirlo. Otro caso es el de los silenciados como sucede con muchas de las innovaciones líricas francesas

de principio del siglo XX. Estas ausencias nos marcan que los colaboradores ni siquiera las consideran significativas, por ejemplo, las vanguardias.

En la estructura de la revista, la sección más permanente es “Notas y comentarios” que cierra cada número. En este apartado, se actualiza el “comentario”, género de larga tradición inaugurado por los críticos literarios franceses del siglo XVIII, y del que *Nosotros* mantiene el procedimiento. En sus páginas, se capta la vigencia de los “Salones literarios de Diderot” como explica Delfino, en los que “se discutía la obra del día, la semana y el mes, previa preparación de los concurrentes. De aquí surge una consecuencia: que aquellos hombres [...] esparcen ideas [...]” (43). Marcelo del Mazo, incluso, considera que la revista de Bianchi y Giusti es mucho más que eso, afirma que han sacado del caos “un libro mensual de alta cultura” (N: IV. 18 y 19, ene. - feb. 1909: 138). Esta transcripción nos sirve para mostrar, en palabras de un miembro del círculo de *Nosotros*, la noción de la revista como un híbrido que aspira a perdurar como libro y su proyecto de organizar y elevar el nivel de la cultura.

De esta manera, sus colaboradores no solo informan, sino que en muchas oportunidades buscan llamar la atención sobre un tema y manifiestan sus percepciones e ideas, incluso con la finalidad de persuadir. Sus noticias pretenden, para empezar, la difusión de las primeras impresiones e ideas sobre libros o autores, que luego serán objeto de un mayor espacio en otro número de la revista, de acuerdo con su publicación o con la correspondiente crítica literaria.

Otro aspecto de las repercusiones de la cultura francesa en *Nosotros* es que abarca todas las disciplinas como reflejo del universalismo, especialmente artístico, debido a la conciencia explícita de la correspondencia y complementariedad entre las artes. Por ese motivo, siempre se refieren a la literatura francesa aun cuando escriban sobre arte, filosofía, historia, entre otras temáticas, es su manera de aplicar la pedagogía conciliadora de presentar lo nuevo a través de lo viejo-conocido.

Dentro de la heterogeneidad de disciplinas y autores que publican en la revista, hemos detectado que hay cierta homogeneidad de recursos y un criterio más o menos generalizado: aprovechan lo francés como vara de medición para presentar lo nuevo

nacional, pero lo hacen analizando y eligiendo de esa influencia lo que les resulta significativo. No se trata de artículos aislados, sino que se percibe una postura autorial en el conjunto de las publicaciones *Nosotros*. Esto nos permite afirmar que el pacto crítico predomina porque se evalúa permanente lo que se recibe, con el objetivo de asimilar lo que les permite exhibir su originalidad e identidad. En otras palabras, desean demostrar la autonomía literaria argentina.

Por el gusto de la época y la convicción de la complementariedad entre las artes, proponemos como ejemplo las publicaciones de crítica de arte. Luego del análisis del conjunto de los artículos, hemos llegado a la conclusión de que se utilizan los mismos juicios y criterios canonizantes que para la crítica literaria, es decir, también en las bellas artes buscan el reconocimiento y catalizar al artista por medio del arte francés. El lazo con este país puede ser directo o indirecto, como la bohemia de Bruselas, mencionada por José Ojeda en “Exposición Darío de Regoyos” (*N*: VII.39, abr. 1912: 300).

La consonancia se presenta fundamentalmente en tres aspectos referidos a la obra y al artista, que enlazamos con la teoría vista sobre la poética de la persuasión y los pactos literarios. A continuación, los detallamos con un enfoque expositivo, que no siempre sigue la estructura de las críticas y comentarios. Primero, que la obra cumpla con el “debe ser”: que sea expresiva, que transmita la sensibilidad del artista, que demuestre técnica, inspiración y originalidad. Segundo, a modo de bisagra, se aprecia o desprecia la correspondencia de la obra y el artista con los movimientos franceses. Tercero, sobre el artista: su formación, relaciones, consagración y producción, vinculadas con Francia.

Si bien la revista tiene cierto perfil periodístico de cronista del momento presente, el arte francés que más se menciona es el del siglo XIX. Para Gálvez, el “buen arte francés” es lo conocido, especialmente el Impresionismo, Realismo y Naturalismo. Al mismo tiempo, el autor evidencia que su postura no es reproductiva sino crítica, pues manifiesta su disconformidad con el “arte falso, chato, sin ideal” aunque sea francés (*N*: X. 49, may. 1913: 319). En función del valor que le atribuyen en la revista al ocuparse de lo francés y, a modo contextual, comentamos que hemos relevado más de

setenta y cinco artistas célebres. Entre ellos, por ejemplo, hemos notado que Paul Gauguin es uno de los contemporáneos ausentes.

Ese relevamiento nos sirve para encontrar lo que los miembros de *Nosotros* escogen publicar como significativo, con una mirada crítica amplia que abarca mucho más que el arte. Luis Reyna Almandos, por citar un caso que involucra la historia y lo actitudinal, admira los principios de la revolución francesa, pero, al mismo tiempo, es uno de los que pone reparos al chauvinismo francés. En su reseña “La identificación dactiloscópica, por Fernando Ortiz. La Habana (Cuba). 1913” encontramos la concordancia con lo afirmado antes por Giusti, con respecto a la circulación de la lírica francesa. Los tiempos están cambiando, afirma Reyna Almandos, aunque la influencia gala sea muy poderosa, conlleve error o verdad, “ya no es suficiente el rótulo: ahora se analiza y se elige” (*N*: XI. 53, set. 1913: 306). Esta cita ratifica la postura que pretende mostrar el círculo de la revista: su lucidez, inteligencia ecléctica y la búsqueda de autonomía, rechazando los fanatismos, encasillamientos y la sumisión.

Los críticos de arte comparten la visión-misión profética de *Nosotros*: preparar desde su presente el futuro que quieren lograr. Este objetivo se ejecuta con diversas estrategias, por ejemplo, persuadiendo a los funcionarios políticos a través del halago. En 1911, José Ojeda, al igual que los miembros de la clique de la revista, reconoce que el presente es un crisol de razas, por lo que es necesario hacer adaptaciones para crear una historia y un alma nacional que sintetice la identidad argentina. Expresa que, desde un “[...] punto de vista sociológico, [...] sufrimos todas las influencias sin ninguna historia propia para adaptarlas á nuestra alma colectiva”; por eso, felicita a los hombres del Estado que “miran el futuro de la patria como el resultado de la preparación presente” (*N*: VI. 33, oct. 1911: 326. La negrita es nuestra).

Los colaboradores de *Nosotros* visibilizan sus redes francófilas, tanto más si involucran a un autor considerado clásico o que puede serlo. Por este motivo, manifiestan la importancia de las redes interpersonales e intertextuales, especialmente de la red de revistas, para la circulación y la intercanonicidad, un ejemplo es la relación entre Mariano Barrenechea y Remy de Gourmont. El autor argentino tiene una relación directa con el francés. En ocasión de su fallecimiento, refiere en un artículo que le hizo

llegar algunos de sus textos publicados en el diario *La Nación* en 1910. Ese mismo año, *Nosotros* edita el libro de Barrenechea, *Un pensador francés: Remy de Gourmont*.

Este vínculo es trascendente si consideramos, por un lado, el énfasis puesto en el rol “pensador” del autor galo y, por otro, la labor educativa y crítica que realiza el argentino en la red intertextual diacrónica, en especial en la revista. De esta manera, en lo particular, Barrenechea aplica el recurso de la legitimación y de la intercanonicidad al vincularse con este reconocido intelectual francés. En lo colectivo, ya que el crítico argentino es uno de los miembros centrales del grupo de *Nosotros*, sus lazos benefician, por extensión, a su círculo.

Así, la relación entre las revistas en las que ambos colaboran, revela otro componente de la red francófila del “nosotros transoceánico”. En agosto de 1911, *Nosotros* traduce las palabras de Rémi de Gourmont sobre *El Mercure de France*, publicadas en mayo en *Le Temps*. Los editores justifican el valor de la traducción por tres razones: por ser un “ejemplo de juvenil constancia” (*N*: VI.31, ago. 1911: 171), una importante revista francesa y por los numerosos simpatizantes argentinos.

Desde nuestro punto de vista, esas razones en realidad revelan la afinidad de parte de *Nosotros* para con *El Mercure de France*. Gourmont, en su artículo, presentó el origen y los primeros años del grupo de jóvenes que integraba, sin relaciones, notoriedad, ni dinero, cubriendo a duras penas el déficit con las suscripciones a la revista. Entre esas jóvenes promesas del mundo literario estuvo Mauricio Maeterlinck. Reconoce que la participación de los colaboradores, el esfuerzo de orden y regularidad de la dirección y administración les permitió aumentar el volumen de la publicación. Además, celebra que *El Mercure de France* se convirtió en casa editora, síntesis de “la nueva literatura” (173).

Este conjunto de afirmaciones nos permite marcar los puntos en común de los comienzos de ambas revistas. Además, expone otro de los objetivos de *Nosotros*, atender a los intereses y estar próximos a su público; por eso, difunden lo que agrada a su recepción. Conforme a esos aspectos, podemos inferir las aspiraciones de *Nosotros*: ser una importante revista, ejemplo de esfuerzo, orden y cooperación entre

jóvenes para poder editar, y catapultar a la nueva literatura publicada en sus páginas. Salvo el anhelo de éxito, estas ideas ya figuran en la polémica entre Groussac y Darío.

2.1.3 Las noticias sobre reuniones

La sociabilidad literaria se pone en acción también en las reuniones. *Nosotros* se crea desde el encuentro intergeneracional para la transformación cultural, entre otros objetivos. En todos los números hay noticias sobre eventos de distinto tipo que ellos, u otros, organizan: cafés, “almorzáculos” y banquetes, conferencias, exposiciones y conciertos. Además, con la intención de manifestar admiración, convocan a “homenajes” y “demostraciones” que tienen amplia convocatoria y una gran respuesta.

Desde el punto de vista de la estructura editorial, especialmente en la sección “Notas y comentarios” dan cuenta de los eventos que se realizan y las participaciones. Otras veces, las conferencias se convierten en artículos y a pie de página se aclaran los datos del evento. También se comentan las exposiciones de arte, conciertos, etc. en las secciones correspondientes.

En cuanto a los conciertos, destacamos los de música de cámara porque manifiestan el interés de cooperación artística y la musicalización de la lírica en francés. Marcela González observa en esto la realización de uno de los anhelos de los románticos rioplatenses del siglo XIX gracias al auge del modernismo hispanoamericano: amalgamar la música con una “rica aportación poética” (524).

La clase alta, culta, de Buenos Aires se lucía ejecutando y escuchando la musicalización de poetas como Maurice Maeterlinck, Paul Verlaine, Alfred Musset y las composiciones de Claude Debussy, Vincent d’Indy, Joseph-Guy Ropartz, Gabriel Fauré, Jean Huré, entre otros. Como resultado de nuestro relevamiento, los tres poetas son los más mencionados y aprovechamos a hacer una aclaración sobre el último músico. Gastón Talamon lo nombra en *Nosotros* como Huret (N: XXVII.104, dic. 1917: 559), pero es una confusión con el escritor francés Jules Huret que visitó

Argentina en ocasión del Centenario, y al que se lo menciona en varias notas, no siempre de forma positiva.

En el marco del Centenario, además de Huret, arriban a nuestro país otros franceses entre los cuales destacamos a cuatro por lo que significan en la red francófila de *Nosotros*: France, Clemenceau, Margueritte y Jaurés. Aunque no tienen relación directa con la presencia de la lírica, consideramos que enriquecen la comprensión del *ethos* autorial, la búsqueda de legitimación y conformación de la identidad literaria argentina.

La revista relaciona a Anatole France (1909) especialmente con el tema de lo nacional, el nacionalismo, pero su actitud durante la visita ocasiona polémicas que se extienden en la red intertextual diacrónica. De Georges Clemenceau (1910), amigo de Paul Groussac, destacan su perfil de orador, su rol político en la separación Iglesia-Estado y en el *affaire* Dreyfus, entre otros asuntos. Victor Margueritte (1911) es autor de novelas y obras de teatro, en *Nosotros* mencionan su militancia por la emancipación de la mujer y el pacifismo. Jean Jaurés, “el gran poeta del proletariado, apóstol valeroso de la justicia social” (N: VI.31, ago. 1911: 171), tiene afinidad con los miembros de la revista por varios aspectos de su vida y obra: su origen, formación, valores e ideales compartidos, por lo que lo mencionamos en el “nosotros transoceánico”.

Brevemente diremos algunos de los puntos en común que justifican su inclusión en ese “nosotros”. Jaurés, como varios miembros de la revista, trasciende su origen provinciano por su gran inteligencia, incluso obtiene el doctorado en Letras. Se desenvuelve como docente y se involucra en política. En *Nosotros* lo admiran por su talento y por mantener su conducta combativa por un ideal, motivo por el que lo asesinan en la víspera del inicio de la Primera guerra mundial. Es visto por algunos, como modelo y mártir. La revista se hace eco de inmediato de su tragedia y publica una necrológica en la que lo califica como “el más alto representante contemporáneo de la humanidad” (N: XV. 64, ago. 1914: 218). Protestan porque la violencia “hoy hiere en **nuestro bando** a Jaurés” (218). Esta frase que hemos destacado, provoca que

Manuel Gálvez, miembro del directorio de la cooperativa *Nosotros*, exija aclaración por la falta al estatuto, al embanderar políticamente a la publicación.

En el número siguiente, los directores le replican que han respetado la imparcialidad, entendida como la expresión de lo justo y oportuno de acuerdo al espíritu de su ambiente. Explican que, más allá de la militancia de los escritores de la revista, la revista no es socialista y que “bando” se refiere a los ideales militados por Jaurés, representante de nobles principios del presente (paz, justicia y libertad). Bianchi y Giusti consideran que, en ese momento, ese ideario representa a la Argentina y caracterizan a *Nosotros* como testigo de su época, al manifestar el sentir de la sociedad. Argumentan que, ante la noticia de la muerte de Jaurés, los diputados argentinos le rindieron homenaje de pie al “malogrado tribuno” (*N*: XV. 65, set. 1914: 315), incluso los conservadores y católicos.

2.1.4 Los lugares y espacios de la red

Hay lugares que con su sola mención o referencia permiten un anclaje de contenidos simbólicos, emocionales y de poder; por ende, son recursos para que los autores se hagan visibles, integren redes y aceleren su consagración. Ni bien tienen oportunidad, los colaboradores de *Nosotros* visitan y, si pueden, viven en esos lugares leídos y oídos, con los objetos de los genios admirados. A ese tipo de peregrinaje, Gahisto lo denomina “piedad literaria” en ocasión de su artículo sobre Edmond Pilon, por el significado de visitar los lugares de “los hombres venerados que se grabaron en nuestro corazón” (*N*: XXVI.100, ago. 1917: 543).

Entre los lugares, diferenciamos el espacio público y el privado. En cuanto al primero, hablar de un país como Francia, una ciudad como París y de una universidad como La Sorbona se convierte para la revista en recurso infaltable de los contenidos antes detallados. Estos tres espacios físicos, son los que más sobresalen en la revista por la creación de redes literarias que los habilitan en el uso de las citas de autoridad,

exposición de antecedentes y ejemplificación. Incluso, esa sociabilidad favorece las publicaciones con la influencia de las editoriales francesas.

Se lee una ambivalencia de signos acerca de Francia y París, según el tema y el autor. Algunas veces las menciones son positivas y otras negativas, puede ser la ciudad ideal, pero también el refugio de los *ratés* o enfermos. Armando Donoso opina que París es considerada “entre los sudamericanos como la fortaleza de la distinción y de la sabiduría” (*N*: XVII. 69, ene. 1915: 14-15), el lugar que todos quieren conocer de forma directa y presencial, o indirecta por medio de las publicaciones, del arte, de sus personas y personajes.

Como contrapartida, Rinaldo Rinaldini es uno de los que observa aspectos no tan positivos sobre esa metrópoli, debido a los jóvenes viajeros argentinos y lo que hacen al regresar a la patria. Se lamenta de que muchas veces no hayan aprendido bien y confundan conceptos e ideas; por eso, los muchachos sin espíritu de examen, simplemente imitan lo que perciben como francés. Considera que ese es el problema, puesto que les falta criterio para analizar la esencia y la tradición de la cultura, no se forman correctamente mientras están de viaje y retornan sin objetivos claros, solo con el ruido y las apariencias. Se queja de que los artistas malinterpreten y pretendan renegar de la tradición para someterse al capricho, porque “no saben nunca donde van, trabajan a tientas” (*N*: XIV. 61, may. 1914: 195).

Por medio del artículo de Rinaldini queremos mostrar la postura crítica que predomina en *Nosotros*: la diferencia entre “nosotros/otros” y el viaje de formación. Por un lado, el “nosotros” que actúa para el progreso de la nación, como hacen los miembros del círculo de la revista. En oposición a los que no lo hacen, que no trabajan por un destino, en especial los más jóvenes. En otras palabras, desde el sistema literario y axiológico, “los otros” no respetan los pactos ni las reglas, son artificiales, vanos imitadores de las modas; por lo tanto, aunque hayan viajado a Francia, no aportan obras creativas y originales, con identidad argentina.

Por otro lado, el planteo de que el tradicional viaje a Francia debe tener un objetivo, puede ser una peregrinación para conocer y rendir tributo y, sobre todo, debe ser una

instancia de intercambio y aprendizaje, de interpretación y evaluación. De esa forma, al regresar a la patria, se podrá evitar la imitación de los antojos, ruidos y apariencias, para crear arte con esencia e ideas. Esto se relaciona en el espacio textual de *Nosotros* con otros cuestionamientos que se hacen sobre los viajes al país galo a costa del gobierno argentino. Por ejemplo, las becas que paga sin obtener beneficios para la nación y, peor, la mala influencia de la bohemia importada, viciosa, inútil, aparente e interesada. Además, en el espacio público son íconos de la bohemia el barrio latino, las tabernas y el café d'Harcourt.

Antonio de Tomaso, en el primer año de la revista, apela al pacto lírico para expresar su experiencia afectiva desde el título, recurriendo a los acuerdos implícitos y todo lo que la palabra París evoca en el receptor. Luego, la disposición textual se asocia fácilmente con la estructura prototípica de versos y estrofas, en este caso es la forma clásica de lira. En las estrofas centrales manifiesta el clima bohemio del barrio latino, y conmueve por esa fantasía alegre frente al dolor y el pasado: “[...] Y en loca fuga mi fantasía / vuela hacia el viejo barrio latino, / y ve la escena: cual una orgía / entre humo y besos se viene el día / y entre humo y besos se bebe el vino. / Bohemia alegre que á los dolores / la espalda vuelve con desenfado, / soñando sólo con los amores / de las grisetitas y con las flores, / y echando un velo sobre el pasado.” (N: III. 13 y 14, ago. 1908: 108).

Otro lugar francés cargado de simbolismo e intercambios para *Nosotros*, mayormente por su objetivo de la formación y profesionalización de los intelectuales, es *La Sorbonne*; por eso, no faltan menciones a los estudios universitarios, las conferencias y el ambiente académico.

En cuanto al espacio privado que tiene el privilegio de los intercambios sociales y textuales de proximidad, se mencionan las redacciones de los diarios y revistas y las casas de los escritores franceses, de Víctor Hugo y de los bohemios hispanoamericanos Darío y Ugarte.

A modo de síntesis, el valor que el círculo de *Nosotros* le asigna al viaje a París se puede resumir en dos conceptos: conocimiento y sociabilidad. Recuperamos las

declaraciones de Alberto Tena en “Rubén Darío”, donde afirma que su viaje tenía como objetivos, la centralidad del poeta y el valor de la lírica. Hasta podemos marcar la estrategia catalizadora del “nosotros/otros” y comparar los colaboradores de la revista cuando eran jóvenes, en contraste con los otros jóvenes de 1914 a los que se refería Rinaldini. Tena confiesa que, a sus veinte años, cuando llegó a “la inmensa y luminosa París”, quería dos cosas: conocer “el alma sabia y **lírica** de Francia” (N: XXI.82, feb. 1916: 253. La negrita es nuestra) y estrechar la mano de Rubén Darío.

2.2 Uso de la lengua como recurso de apropiación, asimilación y legitimación

La circulación de los autores de un campo nacional a otro involucra, necesariamente, la lengua. Por ello, los efectos que produce su recepción nos muestran su “hospitalidad lingüística”, como dice Ricoeur. Puesto que el idioma es un medio para comunicar, la presencia de la lengua extranjera nos demuestra la capacidad de acoger lo forastero, de sentir placer por habitar esa lengua y recibirla en su propia casa. Por las capacidades, expectativas y prácticas propias de la comunidad de recepción, esta interpreta los textos con un sentido particular.

Además, la lengua extranjera puede convertirse en un recurso de apropiación, visibilidad y legitimación por lo que ella implica en el campo cultural en ese período histórico; esto es, la idea de literariedad, prestigio, tradición y centralidad de esa lengua debido a su poder relacional con el resto de los idiomas. En este apartado analizamos la lírica en francés y las maneras en que la utilizan en la revista como estrategia catalizadora, en función de tres variables: la tradición literaria sobre el poder persuasivo de la lírica, las expresiones de los colaboradores y directores de *Nosotros* sobre la hegemonía y sumisión a la cultura francesa, y la centralidad de Groussac y Darío. En esto también observamos cuál es el interés en esa lírica, sus autores y traductores, y si las elecciones son mutuas, de acuerdo a afinidad de intereses, posturas y posiciones, alianzas y pactos.

Primero, examinamos la apropiación de los textos sin traducir, ya que esto demuestra el tipo de recepción de la revista, así como la de su público. También manifiesta las convenciones asumidas y las redes interpersonales e intertextuales a través de la intersección de los “nosotros”. Luego, en la traducción entendida como literarización, analizamos que los colaboradores de *Nosotros* utilizan la lengua francesa para visibilizarse y lograr el reconocimiento por lo bien que entienden y traducen. Tanto la apropiación de los textos como su asimilación por medio de la traducción exteriorizan el trabajo de interpretación, selección y aprovechamiento de la influencia proveniente a través de lo extranjero.

Por último, destacamos las primeras traducciones al español realizadas desde Argentina para el mundo, como una búsqueda de posicionamiento mediante la novedad y originalidad. Abordamos también la autotraducción al francés como una forma de proyectar la imagen de autor, ya que les permitiría acceder rápidamente a ese campo cultural y a sus redes gracias al dominio de esa lengua extranjera.

2.2.1 La apropiación de la lírica en francés sin traducir

Hemos relevado una presencia permanente de la lengua francesa en textos completos y fragmentos, además de menciones de obras y autores en su idioma original, lo cual ratifica la hospitalidad lingüística de los argentinos. En lo que respecta a la poesía en lengua francesa, hemos localizado tanto la escrita por francófonos en Europa, como por inmigrantes y descendientes de franceses en Argentina. En esta oportunidad, desarrollamos a los poetas de origen francófono que son publicados en *Nosotros* sin traducir, lo cual evidencia el placer de los receptores por habitar esa lengua de forma directa, sin intermediarios. Como ejemplo de ello y de las intersecciones entre conjuntos del “nosotros”, trataremos el “nosotros transoceánico” en el caso de Nicolas Beauduin y, el “nosotros regional” en el del suizo Charles de Soussens. La participación de estos extranjeros en la revista cultural revela los centros

de atracción, las redes y el posicionamiento, el primero es considerado corresponsal, mientras que el segundo es un bohemio miembro de honor del grupo.

2.2.1.1 El “nosotros transoceánico”, Nicolas Beauduin

Beauduin escribe en francés desde Europa y su participación en el grupo de *Nosotros* se circunscribe más a lo literario. Además, ilustra las elecciones particulares que hacen algunos miembros de la clique, las cuales los diferencian de las modas, éxitos comerciales y mandatos de autoridades. Su caso es útil para mostrar las redes de los “hombres de revistas” y la fuerte literariedad que sostienen entre 1912 y 1916, especialmente a través del director Bianchi. En marzo de 1914, *Nosotros* publica en francés el poema VI de “*La Beauté Vivante; Sept poèmes paroxistes / à la gloire de Paris moderne*” (N: XIII. 59, mar. 1914: 281-284). Esta opción pretende demostrar las afirmaciones del artículo que lo precede “ ‘La Poesía de la época’, por Nicolas Beauduin”, traducción de Alfredo A. Bianchi, y del cual nos ocuparemos en el siguiente apartado, debido a la mediación del director de la revista.

En cuanto a las operaciones sociales que favorecen la circulación de este poema de un campo nacional a otro, entendemos que para la selección es relevante qué se publica y quién lo hace. En primer lugar, buscamos la fuente para encontrar el origen textual de la preferencia. Solo hallamos la noticia de que fue publicada en la revista *La vie des Lettres*, dirigida por el mismo Nicolas Beauduin: “*La Beauté Vivante. Sept poèmes à la gloire de Paris moderne, poèmes.*” (Vol. 4, Jan. 1914 : 541-558). Ese dato nos permite sacar dos conclusiones, una en cuanto a *Nosotros* y otra, sobre el escritor francés. Por un lado, es una evidencia más de la red francófila de revistas que tenía *Nosotros*. Tanto el estudio de Nicolas Beauduin “*La Poésie de l’Époque*”, publicado en *Le Mercure de France* del 16 enero, como sus poesías ratifican el isocronismo, es decir, que *Nosotros* estaba muy atenta a la circulación literaria de las revistas francesas. Además, que las leían en francés y publicaban con la inmediatez que permitía la época, pues los originales son de enero y Bianchi los edita en marzo.

Por otro lado, prueba que Beauduin utiliza su revista cultural como laboratorio de experimentación y antesala del libro, y que los argentinos hacen lo mismo aprovechando esta novedad. No obstante, no encontramos que esta obra experimental haya sido publicada como volumen, solo dimos con su anuncio, por lo cual ratificamos que las revistas culturales conservan el tesoro de su época y son testigo de su cultura. Revisamos los libros del autor: *La Cité des hommes* (1900), *Les triomphes: poèmes* (1910); *Les deux règnes: poèmes* (1911) en los que *La Beauté...* no figura entre los anticipos. A partir de *L'offrande héroïque : poèmes* (1915) se halla “*A paraître : La Beauté Vivante*.”. En *Rythmes et chants dans le renouveau* (1920) aparece entre las obras “*A paraître*” con otra novedad “*La Beauté Vivante, suivie de l'Homme-Cosmogonique*”. En *Signes doubles : poèmes sur 3 plans* (1921) ya no figura en “*A paraître*” *La Beauté Vivante* sino *L'homme-cosmogonique*.

Nosotros publica en francés este poema de Beauduin, jefe de la escuela poética llamada paroxismo, para difundir, en palabras del director Bianchi, la última innovación lírica que la revista argentina valora en el período que estudiamos. Otra muestra de que *Nosotros* sintoniza con la recepción internacional, especialmente hispanoamericana, que este poeta tiene en ese presente previo a la primera guerra mundial. Rose Corral (2021) explica que Beauduin tuvo mucha influencia en los líricos hispanoamericanos, como vate y como crítico literario, aunque ahora esté olvidado. Estos comentarios nos llevan a afirmar que la revista coincide en el juicio canonizante sincrónico, sin embargo, este lírico francés no ha perdurado en el canon literario diacrónico. En otras palabras, con el paso del tiempo, los críticos y los lectores no lo han incluido dentro de los textos consagrados por la tradición.

Ese juicio favorable de *Nosotros* se ratifica en textos críticos. Gérard Walch (1916) considera que Beauduin es uno de los poetas mejor dotados de su generación, heredero de Hugo y Verhaeren. Para Guillermo de Torre (1925), quien años más tarde publica en *Nosotros*, es un poeta de transición, el más preocupado de su generación por las “innovaciones técnicas” (170), un “*animateur* teórico” (173), ecléctico y cordial.

Desde el punto de vista del pacto lírico, el aprendizaje previo permite reconocer el valor y funcionamiento de “*La Beauté Vivante [...]*” y sus novedades. Lo primero que

percibimos, y llama la atención del lector, es la disposición textual, la forma de la materia significativa. Las veinticuatro estrofas que se publican en Argentina presentan una estructura nueva. En cada estrofa varía la cantidad de versos entre tres y seis, la polimetría, entre tres y doce sílabas, y la rima, entre consonante y asonante. Todo lo cual exhibe el trabajo pulido y original de la técnica.

En cuanto a la formación sensible hay una configuración de voces. El yo lírico explícito se dirige a París, al principio da la impresión de ser un monólogo, pero conforme avanza la lectura, se abre al diálogo, con la inclusión del lector y las respuestas de la ciudad, personificada como un ser con voluntad, que lo escucha y le responde. El lector puede reexperimentar el *pathos* e, incluso, evaluar el sistema de principios y valores de la ciudad moderna, en el entrecruzamiento con el pacto crítico, para apropiarse/rechazar las normas y categorías que implica la transformación urbana.

En el contexto de la primera guerra, el sujeto paciente le pregunta a la urbe adónde va, cuál es su futuro, qué es lo que quiere, el porqué de las multitudes, ruidos, gritos, velocidad, violencia, contaminación. Frente a esa mirada interrogadora del parisino, opone la de los inmigrantes. A París, “[...] matriz del mundo moderno [...]” (N: XIII. 59, mar. 1914: 282. La traducción es nuestra), los trenes que arriban desde los cuatro puntos del planeta la perciben como increíble objetivo de esperanza, de sueños y de luz.

El yo lírico cuestiona a la ciudad sobre sus motivaciones y deseos, indagando si sus esfuerzos se orientan hacia lo espiritual o lo material, si los realiza para vencer adversidades como la sombra y la muerte, o bien, para enriquecerse con más oro. El lector padece con el poeta por medio del lenguaje, y, al mismo tiempo examina, en el plano axiológico, el avenir en esta ciudad cosmopolita, industrializada, casi monstruosa.

En el penúltimo verso de la estrofa dieciocho, el *je* (yo) que manifiesta su experiencia afectiva, abrumado, abre el camino al *on* que involucra textualmente al lector pues, ese uso semántico en español equivaldría al nosotros. Es el “*on*” que, pese a todo, percibe brillar “tu faz colosal y divina, ¡oh París!” (283. La traducción es

nuestra). En las estrofas siguientes el yo, que sigue amargado y preocupado por lo que observa, obtiene respuestas de la ciudad. París se dirige a todo el ser del poeta y lo conmueve integralmente, pues planta (preferimos este significado en castellano) en su corazón y en su cerebro, su certeza, fe y entusiasmo en iluminar el pórtico del futuro. En el último verso, el yo ha sido persuadido, la ciudad lo exalta, en el sentido de inspirarlo, motivarlo a celebrar sus luces, lo cual cierra el círculo y reenvía al subtítulo de la obra “a la gloria del París moderno” y a la primera estrofa.

En la red intertextual de *Nosotros*, lo aprendido sobre la lírica francesa del siglo XIX permite relacionar lo viejo-conocido, con Hugo, Beaudelaire y Verhaeren como poetas urbanos, entre otros aspectos. El primero, orador de multitudes, el segundo que ve en la ciudad la belleza de lo feo y el tercero, la industrialización. Este trío facilita trazar una línea temática con lo nuevo que propone Beauduin. Además, su técnica novedosa no es rupturista, como la de sus contemporáneos del siglo XX, sino que continuaría la innovación de polimetría de Hugo.

Por último, dado que a la revista argentina también le preocupa el progreso de su patria, el poema sirve para reflexionar sobre el futuro de Buenos Aires, no solo por la evolución cronológica, sino por el aporte inmigratorio que también llega cargado de esperanzas. Observar lo que sucede con la metrópoli parisina, sirve para recapacitar qué camino tomar en Hispanoamérica, el de la riqueza material o el de la trascendencia.

Sobre estos temas, como tribuna de expresión y testigo de su época, *Nosotros* publica varias notas con contribuciones de diversos especialistas. Incluso se polemiza sobre el arte, si debe estar abierto al público o encerrado en edificios culturales para protegerlo, y la fisonomía y el diseño urbanístico de la ciudad. Por ejemplo, se discute la ubicación de la escultura *La doute*, de Henri-Louis Cordier, importada de Francia (N: IV. 18-19, ene. 1909: 80-83); y Gálvez elogia que Christophersen haya podido embellecer la arquitectura con sus construcciones de estilo francés, superando la fealdad de la estética italiana (N: XII.54, oct. 1913: 10).

Para cerrar, es evidente la voluntad de marcación y lectura del poema, ya que es el propio director de la revista el que traduce el artículo teórico que lo antecede, como

veremos en el apartado sobre traducciones. Con Nicolas Beauduin, heredero de Hugo, se cierra el ciclo decimonónico y se anticipa la revolución lírica de postguerra. Del resto de los poetas contemporáneos no encontramos menciones, o no son relevantes, lo que marca también que en *Nosotros* todavía no se acepta el cambio de mentalidad y técnica que se verá reflejado en la innovación de la expresión lírica francesa del siglo XX.

2.2.1.2 El “nosotros regional”, Charles de Soussens

Un caso distinto en *Nosotros*, dentro de la categoría de poesías publicadas en francés sin traducir, es el del franco suizo Charles de Soussens. En un nivel de inclusión más próximo a la revista, integra el “nosotros regional”, por ser uno de los portavoces situados en la Argentina que difunden desde aquí lo argentino e hispanoamericano a los “otros” franceses y francófonos en Europa.

El otro gran protagonista de esta categoría es Paul Groussac. Observar la participación que ambos tienen en la generación de *Nosotros* nos permite profundizar en la sociabilidad literaria y en las figuras extranjeras que la revista incorpora y que hacen a su *ethos* autorial. Groussac es el maestro temido y admirado, rector del “debe ser” desde una posición jerárquica y verticalista, mientras que de Soussens es un compañero, poeta bohemio que vive la vida de acuerdo a esa elección y se sitúa en una posición de igualdad y fraternidad con respecto a los jóvenes de *Nosotros*.

En Europa fue profesor y tenía cierto renombre intelectual, pero, por penas de amor, eligió la bohemia del *Quartier Latin* y luego, se vino a Argentina. Amigo de todos y miembro del círculo de la revista, es uno de los infaltables a las reuniones, demostraciones y demás eventos. En su figura se representan las características del bohemio francés del siglo XIX por su forma de vida y por sus aportes creativos a la cultura.

En su *ethos* autorial, la imagen que él proyecta de sí mismo es de dos tipos, que podríamos simplificar según el pacto literario que predomina. En un caso es el pacto lírico, en el que sobresale su experiencia afectiva en sus poemas de amor, con un lirismo que apela a la tradición y a las formas clásicas. En el otro caso, se visualiza el entrecruzamiento entre el pacto lírico y el crítico. En este último, hace alusión al ser poeta y a la poética, en tanto reflexión sobre los fenómenos literarios y las reglas para definir un estilo. Esto involucra sus propias redes interpersonales con los poetas de otras generaciones y la figura que ellos tienen de él.

Del primer caso es “*Cantique des Cantiques*” (N: II. 8, mar. 1908: 108-109), fechado en febrero de 1908 está dedicado a Lily de C. Desde el pacto lírico, el título ya nos orienta en el constituyente semántico referencial y nos conecta con lo aprendido sobre los modelos clásicos, la tradición bíblica y nos predispone para un poema de amor. Durante la lectura, esa hipótesis se ratifica, pues el tema es el amor sensual, casi erótico, “la augusta hinchazón de tus rígidos senos” (109. La traducción es nuestra). Además, le agrega referencias griegas, Venus de Milo, Fidias, Parnaso, Olimpo. En este poema se observan el lirismo, la femineidad y lo sagrado que, gracias a una experiencia estética previa y la vivencia afectiva en el presente del lector, habilita la vivencia del *pathos* desde la empatía.

Asimismo, aquellos rasgos permitirían incorporar este poema en la red intertextual del “Cantar de los cantares”. Marine Deregnoncourt (2021), por su parte, propone cinco criterios para analizar el hilo conductor que vincula las obras posteriores al texto bíblico: un espacio abierto y cerrado, la dualidad entre la presencia y la ausencia, el empleo del lirismo formal, la representación de la femineidad y de lo sagrado (175-187). En su artículo, los aplica a obras de Racine y de Claudel; por nuestra parte, consideramos que amerita un análisis detallado porque sería posible integrar el poema de De Soussens en esa línea intertextual con esos clásicos de la literatura francesa y, por extensión, a *Nosotros* que lo publica.

El yo lírico responde al prototipo romántico, con su subjetividad y sensibilidad. El primero y cuarto versos expresan: “Para tenerte delirante [loca] y desnuda entre mis brazos / [...] Yo quiero, Príncipe y Poeta, abrir mis Alhambras” (109. La traducción es

nuestra, hemos respetado las mayúsculas del original). Contempla a la amada como un misterio que madura en mujer y describe su cuerpo sensual por medio de abundantes metáforas. Desde la forma, se corresponde con el modelo cognitivo del lirismo, disposición textual en versos, estrofas, con rima y recursos. Son doce cuartetos alejandrinos con rima consonante ABBA, por lo que también continúa la tradición del siglo XIX. Firma este poema como Carlos de Soussens. Con este lirismo, *Nosotros* publica otro soneto suyo de amor “*Pour un inconnue*” (N: III. 16 y 17, nov. – dic. 1908: 241), con la misma métrica, ritmo y rima del anterior, alejandrinos de rima consonante ABBA.

De ese tema del amor sensual, pasamos al otro ejemplo relacionado con la poética y el canon literario que le interesa a la revista. A diferencia del caso anterior, analizamos tanto el *ethos* como la figura de autor de Charles de Soussens, por los temas y las formas de sus participaciones. La figura de autor del franco-suizo, su sociabilidad literaria y su proximidad con *Nosotros*, se constatan en “las demostraciones” en las que suele ser poeta, destacado orador y animador de los eventos organizados por la revista.

Como operación de marcación acerca de la figura de autor de Charles de Soussens, la revista elogia su “verbo noble y elegante” (N: III. 13 y 14, ago.- set 1908: 122). Más explícito aún es el reconocimiento que le hace Marcelo del Mazo por su estilo magistral, amabilidad e influencia. En ocasión de la demostración al español Juan Más y Pí, lo nombra con la figura que remite al Romanticismo europeo y al Modernismo hispanoamericano: “el cisne helvético, Carlos de Soussens, cuyo estilo es una lección para los que torturan la frase, y cuya solicitud, un agua que humedeció la simiente á noveles sembradores.” (N: IV. 18 y 19, ene. - feb. 1909: 138). Un detalle, como ejemplo de la variación en la lengua usada, y que se puede relacionar con la asimilación e identificación con la cultura nacional, es que hasta dentro de un mismo artículo cambia el nombre propio entre el español y francés. Incluso, este mismo poeta firma tanto Carlos como Charles.

Nosotros organiza en 1908 la demostración para dar la bienvenida a Rojas, llegado recientemente de París. Recordemos que este académico es uno de los miembros de la

revista que defiende en las redes culturales el origen y la tradición española y, en esa época, no ve con buenos ojos el cosmopolitismo y la inmigración. De Soussens lee el poema “A Ricardo Rojas; *Poète*” en el cual, desde su postura nacional francófona y su oficio de poeta, le solicita al viajero que les cante la eterna primavera de la raza latina, con la cadencia aprendida del viejo Montmatre y su ritmo español. De esta manera, espera que amalgame “el esplendor de la rosa y la gracia del lis.” (N: III. 13 y 14, ago.-set. 1908: 127. La traducción es nuestra). En otras palabras, que su creatividad tenga voz propia, surgida de la asimilación de lo aprendido, y que su lírica refleje el alma argentina como crisol de razas.

Desde el aspecto semántico referencial, es significativo que de Soussens asocie en el título el término poeta con la dedicatoria, porque Rojas se destaca más por la prosa en el círculo de *Nosotros*. Más notable es si sumamos que, tres años después, en la red diacrónica intertextual de la revista, Gerchunoff (N: VI. 30, jul. 1911: 14-22) y Laferrere (N: VI. 30, jul. 1911: 72-74) en 1911 van a criticar duramente *Los lises del Blasón*, de Rojas. Juzgan que su lírica es artificial, falta de belleza y sustancia propia, de originalidad, de expresión personal, que no es clara ni emotiva. Además, desde lo profesional, le reclaman que no es coherente con los conceptos vertidos en sus otros textos, que no aplica lo que declama, por ejemplo, ser discípulo de Verlaine. El impacto producido por estas críticas es evidente porque, luego de estos artículos, no encontramos otras menciones a la lírica de Rojas.

Charles de Soussens, de acuerdo con las consignas de la revista y como lírico francófono, hace hincapié en la integración humana y profesional. En ese sentido, en la demostración a *Nosotros* por su cuarto aniversario, marcan su figura de “querido poeta bohemio” (N: VI.32, set. 1911: 250). Además, publican la emoción que él siente hacia Rafael Obligado, de la generación del 80, lo cual revela su sociabilidad afectiva intergeneracional y su postura, coincidente con la revista, de apreciar a los poetas de generaciones anteriores. La revista complementa su figura en la red interpersonal al incluirlo en el grupo literario de Lugones, Darío y Díaz Romero, y destacan su antigua amistad con Gómez Carrillo y Payró, entre otros. Por otra parte, de Soussens confiesa que fue a llorar en brazos de Guido Spano, de la generación argentina del 66, cuando supo de la muerte de Carriego.

Por el valor que *Nosotros* atribuye a las redes, organizan un banquete de más de sesenta comensales como demostración al visitante español, Blasco Ibáñez. En la crónica, destacan la figura de animador del poeta suizo que ponía la nota “amena [...] con jocosas declamaciones” (N: IV. 22 y 23, jul.- ago. 1909: 367). En esa misma ocasión, Eduardo Talero elige el pacto lírico para presentar su generación al destacado novelista extranjero. Apela claramente al aprendizaje previo de sus oyentes para reconocer el valor y funcionamiento de su poesía, es decir, que ha planificado la intertextualidad con la lírica francesa contemporánea, puntualmente el Acto 2 escena 7 del *Cyrano de Bergerac*, de Rostand. En esos versos, de Guiche, después de oír a Cyrano presentar a su compañía, le dice que un poeta es un lujo y le pregunta si quiere ser el suyo, a lo que Cyrano responde negativamente: “De nadie, caballero.” (Rostand 24).

Talero, por su parte, presenta a su compañía asimilando la lírica francesa, recurriendo a su efecto catalizador para los jóvenes argentinos, pero, al mismo tiempo, mostrando lo que tienen de diferente: “Estos mozos que están aquí á tu lado / Son la escolta de honor y el principado / De bizarros donceles é infanzones, / ¡Guarda Blasco! También son tiburones. / Son los cadetes de la Argentina, / Los de “*Nosotros*”, no de Rostand.” (370). A través del lenguaje, manifiesta su experiencia afectiva, los oyentes y lectores pueden reexperimentar el *pathos* y asociar la voz manifestante con el paciente experimentante. En la “Presentación; ‘*Nosotros*’ [...]” el poeta evoca las experiencias estéticas de sus oyentes y les propone un nuevo texto a estos nuevos receptores. Reconoce como un Capitán (con mayúscula inicial) al fauno, y como firma, al bohemio Charles de Soussens, el único que aparece con nombre y apellido. Una vez más se advierte el entrecruzamiento de los pactos lírico y crítico pues, además de la experiencia afectiva, la empatía con el lector y la forma, van trazando algunas pautas que rigen los juicios y criterios de esa generación.

La disposición textual del poema argentino y de la materia significativa demuestran una postura distinta a la de Rostand. A diferencia de la estructura regular del francés, cuatro estrofas de ocho versos, Talero combina estrofas de cuatro, cinco, seis y diez versos, en su mayoría decasílabos con rima consonante AABB, CDCD. En la dimensión semántica referencial del pacto lírico, un verso libre demarca el tema y se

destaca por su forma y paralelismo, pues repite siete veces: “Son los cadetes de la Argentina” a lo largo de las dos páginas en que se despliega el poema. Otra marca en la forma textual que se resignifica en el conjunto es la estrofa más larga que, justamente, se refiere al poeta suizo. Esto da a entender que su firma merece ser nombrada, partiendo de la base del pacto literario y el *ethos* autorial, por su investidura bohemia francesa: “Son los cadetes de la Argentina / [...] / ¡Nada de firmas! Dejadme que una / Sola presente de estos que están: / Dicen que es cónsul de la alta luna: / Es el poeta Charles Soussens.” (370)

Uno de los ejemplos del posicionamiento poético a través del “nosotros/otros” es sobre el valor que otorgan al esfuerzo, a la escritura cuidada y pulida, que no solo busca la rima y el sonido. Talero presenta a la revista en oposición a la línea de Rostand y todo lo que él implica: “Estos señores somos “*Nosotros*” / [...] / Son la falange contra esos otros / De pluma dócil al rataplán.” (370). Este último verso sería una de las críticas al texto de Rostand, que en francés repite la rima consonante *-ogne / -lous* a lo largo de todo el poema. Por la red intertextual diacrónica, esa afirmación se ratifica por medio de otro bohemio, Antonio Monteavaro. La revista rescata en 1911 un artículo suyo de 1904, estas fechas muestran una circulación de Rostand anterior y posterior al poema de Talero. Monteavaro, animador de la bohemia y participante del grupo, lo nombra para descalificar: “Esa ensalada de un Rostand [...]” (N: V. 27, abr. 1911: 187) y luego cita en francés la primera estrofa de la presentación de los cadetes gascones, fuente de inspiración para Talero.

Otro hito para la mejor comprensión del *ethos* y figura del poeta Charles de Soussens se relaciona directamente con la importancia que entraña el homenaje al poeta Evaristo Carriego, ante su muerte en 1912. Es fundamental tener presente que, desde el comienzo, *Nosotros* elige revelar un poeta, y la designación recae en el “Pobre lírico bohemio” (51) argentino. Por eso, es significativo lo que dicen sobre su lírica y la vinculación que establecen con la lírica francesa. Esa apuesta por Carriego, en 1907, es uno de los méritos de la revista en la conformación del canon literario nacional, porque sus criterios y juicios canonizantes sincrónicos han sido avalados por la tradición y él sigue integrando el canon argentino.

Cuando este poeta fallece, *Nosotros* convoca primero a una reunión, antesala de la publicación necrológica de ocho páginas en la que editan un retrato, tres discursos de sus miembros y dos “Poesías inéditas” del difunto. El primero que se expresa en representación de *Nosotros* es Juan Más y Pí, luego Marcelo del Mazo y cierra Charles de Soussens. El miembro español marca varios puntos sobre Carriego que son elocuentes para nuestra investigación: su circulación en revistas, su popularidad en relación con los temas tratados y su lengua que, “[a]unque escribía en castellano, gozaba de la fama honda y extendida [...]” (N: IX.43, nov. 1912: 51).

En esta observación sobre el idioma y la fama advertimos la excepción frente a lo que hacen otros escritores nombrados en *Nosotros*, de usar el francés para alcanzar la visibilización internacional, la literarización. El crítico destaca que el poeta argentino no necesita otra lengua para ser grande, tiene éxito escribiendo en castellano. A este respecto, Más y Pí sostiene que su deceso apenó a todos porque nadie lo superaba en reconocimiento. Además, admite la contribución de la red de revistas, particularmente la mediación de *Caras y Caretas*, que difundió a Carriego en los hogares. Este comentario, en la red intertextual diacrónica de *Nosotros*, también se resignifica en el “nosotros/otros argentino” de las revistas culturales.

De Soussens, en su alocución, traza tres puntos de la red intergeneracional de la revista a partir de su propio caso, como eslabón central: su admiración hacia el lírico Guido Spano y la que Carriego siente por el suizo, al revelar: “Tú que me llamabas: ‘Soussens, mi padre intelectual’ (N: IX.43, nov. 1912: 57). El vínculo más evidente entre los tres es la lírica, además de que a de Soussens y Carriego los une la bohemia y la pobreza. Otro detalle es que al poeta argentino lo llaman el “poeta de los humildes” (54), expresión que también aplican en la revista a Víctor Hugo y a Copée. En este sentido, los críticos de *Nosotros*, habitantes de la capital e interesados por la nueva sociedad nacional, ven en Evaristo Carriego los vínculos con la lírica en francés y celebran su asimilación personal y argentina. Además de publicar la caracterización de De Soussens como su padre intelectual, Más y Pí y Melián Lafinur lo distinguen como el discípulo argentino de Baudelaire. En la red intertextual diacrónica, lo consideran un poeta baudeleriano que asimila la libertad conseguida por Darío y a la que le suma

su propia innovación con el desplazamiento a las orillas, a los suburbios de la urbe porteña.

El proceso mediático de reunión y publicación en la revista son la antesala de un libro. Los oradores del evento, Más y Pí y del Mazo, forman un volumen sobre el poeta argentino exánime. A raíz de esto, Melián Lafinur publica el artículo “Poesías de Evaristo Carriego”, consagra al vate porque ha comprendido la necesidad de la evolución al salirse del molde del romanticismo y se satisface por la obra de sus colegas. Juzga que, como Darío, renueva la métrica y prosodia, capitaliza la musicalidad verbal y suma mayor riqueza en las imágenes. Además, trata las cosas “con un realismo tan verdadero, tan poderoso, tan *baudeleriano* en una palabra. [...] ¡Admirable clarovidencia y acierto del verdadero poeta!” (N: XIII. 57, ene. 1914: 70). Y, por nuestra parte, atribuimos esta última oración a *Nosotros*, cuyos críticos literarios tuvieron la clarividencia de justipreciar y difundir a este poeta argentino.

Para finalizar estos apartados, recuperamos las categorías propuestas por Valéry Larbaud (1936) sobre los tipos de circulación y los aplicamos a las obras de estos francófonos en su lengua original. En el caso de Beauduin es internacional, pues el autor es leído en su país y en otras naciones. Algo similar sucede con de Soussens, pero en dirección inversa, desde la Argentina hacia otras regiones.

2.2.2 La traducción en *Nosotros*, selección y asimilación para la consagración

En el caso de *Nosotros*, nos resulta operativo considerar a la traducción como literarización. Los colaboradores argentinos eligen traducir/se o escribir directamente en francés como atajo, catalizador, para obtener mayor exposición y lograr más rápido el reconocimiento internacional.

Situamos al autor y traductor por su origen, dentro de la configuración del espacio interpersonal e intertextual, tanto mundial como nacional. Puesto que la recepción

produce nuevos textos por la imaginación e interpretación, el traductor actúa primero como lector y luego, como productor de nuevos significados y nuevas formas en función de sus expectativas sobre sus propios receptores.

Las relaciones existentes entre las modalidades de apropiación de los enunciados y los procedimientos de interpretación que sufren dependen de varios factores. Empiezan por la percepción de la obra impresa y el rol de intermediario del traductor, por ejemplo, su popularidad y su influencia en el medio; por eso, es valioso reconstruir las redes y las homologías resultantes, tanto en el lugar de origen como en el de llegada. Analizar estos factores nos permite descubrir cuáles son las intenciones que movilizan la traducción; lo que nos lleva a relacionarla con los pactos literarios y la poética de la persuasión, las alianzas, acuerdos y supuestos basados en la experiencia estética dominante y en el horizonte de expectativas. La recepción supone actitudes de aceptación-apropiación, conservación-reproducción, renovación/rechazo. A modo de muestra, el éxito y la fortuna del autor extranjero se puede deber a que es fácil de traducir, que satisface una necesidad, que promueve la renovación rompiendo con una tradición asfixiante, o bien, se genera por recomendación de una autoridad crítica reconocida o por demandas educativas.

Por esos motivos, debemos atender a la situación hermenéutica para realizar la metainterpretación, es decir, construir la interpretación para comprender el medio en el que se inscribe la obra traducida. Para ello, es importante reconocer las tres series de operaciones sociales que favorecen la circulación de un campo nacional a otro: selección, marcación y lectura, que orientan a los lectores cuando reciben estos textos mediados por la revista, generando nuevas lecturas y sentidos. Desde el punto de vista de *Nosotros*, apropiarse y asimilar lo foráneo, tiene una función educativa: traducir para enseñar, e instrumental: los autores traducidos sirven como fuente y autoridad para impulsar a los actores del proyecto cultural. Puesto que las traducciones pertenecen al campo cultural importador, resulta revelador identificar, además, si responden a una necesidad de renovación y con qué grado de entusiasmo circulan.

Así entendida, la traducción nos permite comprender los fundamentos sociales de la recepción que justifican las elecciones de lo extranjero. Además, sirve para analizar

qué bienes simbólicos se intercambian y aportan a la consolidación de la identidad nacional. En este sentido, el rol del traductor, como descubridor y autor, es significativo para entender el interés en el texto foráneo, las redes interpersonales e intertextuales que facilitaron el acceso y el valor que se le asigna a su traducción. Con respecto a eso, qué tipo de traducción realiza y dónde pone el acento. Rápidamente recuperamos la clasificación desarrollada en el primer capítulo. La traducción según el texto fuente, puede ser directa o indirecta, según el texto traducido como resultado, puede ser literal, libre o intralingüística, tal es el caso de la retraducción.

La traducción que hacen los colaboradores de la revista revela dos de las dimensiones centrales de la circulación internacional de ideas: por una parte, la generación de intercambios de bienes simbólicos; y por otra, la conformación de la identidad nacional. La mayoría de los miembros de la generación de *Nosotros* oficia de traductor. Frente a la necesidad que planteaba Bianchi, la clique de la revista realiza traducciones de autores extranjeros para dar la versión hispanoamericana y/o argentina y se pretende la exportación, tanto de lo ya traducido al español como de las primeras publicaciones al castellano realizadas por *Nosotros*. Por medio de esta labor, aprovecha la circulación internacional para visibilizarse y legitimarse, y con ellos, su proyecto cultural. En estas tareas podemos mencionar a Roberto Giusti, Álvaro Melián Lafinur, Juan Más y Pí, Alfredo Bianchi, Muzzio Saenz Peña, Arturo Giménez Pastor, Enrique Banchs, Juan Aymerich, Juan Pablo Echagüe, Edmundo Montagne y Manuel Lugones.

A través de la recepción y circulación de la lírica en francés resulta evidente que la revista tiene un proyecto y selecciona lo que la beneficia y le interesa difundir. Lo observamos especialmente en los aspectos referidos al trabajo de traducción, las operaciones de selección, marcación y lectura, y los dispositivos para conducir la interpretación. Por último, encontramos que la revista manifiesta su postura sobre la traducción poética por medio del pacto crítico en las voces de Melián Lafinur y Muzzio Saenz Peña.

En cuanto a la lírica francesa en la revista, nuestro relevamiento demuestra que, en primer lugar, son pocas las traducciones del francés al castellano, lo cual nos lleva a la primera conclusión sobre la preeminencia que tiene la tarea de selección, tanto de

autores como de traductores, pues las estrategias y dispositivos de seducción son mínimos. En segundo lugar, ya citamos a Bianchi cuando afirma que el grupo *Nosotros* leía directamente en francés, por lo tanto, las traducciones al español no responden a una necesidad de comprensión de ellos, sino de otros, como sus alumnos y público menos formado. Además, satisfacen la voluntad de generación de intercambios, de conformación de la identidad nacional y de la intercanonicidad. Estos motivos se concretan en la difusión de determinado autor y obra en francés y, gracias a esa tarea, se espera la asimilación, visibilidad y legitimación del traductor y, por lo tanto, la de su cultura nacional en la circulación internacional.

2.2.3 La lírica francesa: modelos y anti-modelos de la tradición

En esta ocasión, haremos foco en el uso de la lengua francesa en la época que estudiamos por sus características de ser un idioma central en el universo cultural, tanto por el poder relacional de su red, como por la cantidad de políglotas. Esto se corrobora cuantitativamente en *Nosotros* porque, aunque la presencia de la literatura francesa es constante e inevitable, sin embargo, hay pocos poemas publicados en francés y traducciones líricas al español. Antes de continuar, aclaramos que seguimos el criterio mencionado oportunamente sobre la nacionalidad en el estudio de la revista. Preferimos decir en qué lengua está escrito el poema para poder captar mejor la práctica de ella y sin que implique la asociación unívoca con la procedencia u origen del poeta, como sucede, por ejemplo, con los autores belgas francófonos.

A ese dato surgido de nuestro relevamiento, se le suman las declaraciones de los propios colaboradores de *Nosotros*. A modo de representación de la opinión más o menos generalizada, citamos a dos autores que tienen distinto grado de identificación con la revista. Por un lado, a Evar Méndez, quien reconoce que el germen de la encuesta de *Nosotros* sobre la influencia italiana y el “meridiano” (N: LIX. 225-226, feb.-mar. 1928: 205) se debe a la polémica *Martín Fierro-Gaceta Literaria*. En su larga

respuesta enfatiza la posición central de lo francés, tanto de lo que surge en esa lengua como de lo que circula a través de su ambiente cultural:

[...] si existe una influencia permanente, efectiva y tradicional en [...] la cultura de esta nación es la del arte francés y de cuanto elemento extranjero se incorporan y adaptan los franceses, de cualquier otro país, o lanzan, obra o nombre de celebridad, desde su capital, sea en artes plásticas, literatura o música, influencia que sufren todos los países del mundo por lo demás, y, nosotros, desde la revolución francesa, Napoleón, el romanticismo, hasta nuestros días: [...] (208).

Desde su posición central dentro de *Nosotros*, el director Bianchi coincide con esa línea de pensamiento. Afirma que los argentinos leían directamente en francés, entre otras razones, porque las traducciones españolas eran deficientes. A los “escritores franceses los han conocido los escritores argentinos directamente y no por las traducciones españolas, hasta hace poco tiempo escasas e ilegibles por lo malas” (*N*: LIX. 225-226, feb.- mar. 1928: 193). Esta opinión manifiesta la necesidad de contar con mejores traducciones al castellano, una de las labores que emprende la revista en su proyecto de innovación cultural desde Argentina.

Hemos vinculado las declaraciones de Méndez y Bianchi con los datos relevados, y hemos encontrado que en *Nosotros* se dan tres situaciones con respecto a la lírica en francés. A las dos operaciones más tradicionales de publicar, ya sea al poeta francófono sin traducir o ya la traducción al castellano, se le suma la difusión de la obra autotraducida o escrita directamente en francés por un argentino. Ante estos casos, entendemos que en la revista, la traducción del francés al español es una modalidad de apropiación de los textos y, especialmente, en el tercer caso, la traducción también se puede entender como literarización en busca de la consagración internacional.

Por lo expuesto, inferimos que en *Nosotros* la traducción es útil como instrumento, fundamentalmente para catalizar su proyecto cultural y a los autores que lo promueven. En particular, porque a través de la lírica se conmueve y se persuade y, en los casos en los que existe el entrecruzamiento con el pacto crítico, no solo transmite de forma agradable lo que expresa el poema, sino que también importa por lo que dice y se le puede hacer decir al autor extranjero, como fuente y autoridad. Por este motivo, resulta elocuente situar al autor y traductor dentro de la configuración del espacio interpersonal e intertextual, tanto mundial como nacional. Esto nos permite

comprender mejor quiénes traducen en la revista y qué intenciones contiene la publicación de determinados autores. Asimismo, es importante observar qué poemas se publican directamente en francés, sin mediar traducción.

Durante el período que estudiamos destacamos seis traducciones de poesías en francés al español realizadas por poetas argentinos entre 1909 y 1914 y que anexamos al final del capítulo. Por orden de aparición: Banchs traduce a Leconte de Lisle, Melián Lafinur a Maynard, Montagne y Lugones a Samain, Aymerich a Verlaine, Berisso a Groussac. Esta última excede por dos números la década trabajada en esta investigación, la consignamos por dos razones: los autores involucrados y los textos. Al maestro Paul Groussac lo traduce Emilio Berisso “*Crepuscule d’automne*” (N: XXVII, 102, oct 1917: 160-161) y publican ambas versiones: el original en francés y la versión en castellano, gesto muy poco común en *Nosotros*, lo cual denota el valor y reconocimiento que se le atribuye no solo al original, sino a la traducción. Generalmente esta no está pensada para ser comparada con su original; por eso, el traductor no se preocupa de proveer el texto, salvo Melián Lafinur con Maynard y Berisso con Groussac.

Por otra parte, buscamos traducciones de los poetas franceses más nombrados en la revista porque entendemos que su influencia es fundamental. Sin embargo, no las encontramos del monumental Víctor Hugo, el autor más presente. Tampoco de Baudelaire, Maeterlinck, Musset, que son los que están en ese rango de menciones en *Nosotros*, excepto Maynard que únicamente es mencionado al ser traducido. Aprovechamos a aclarar que en el artículo figura como Meinard, pero en la bibliografía varía entre ese apellido y Maynard, Mainard, Menard.

En la red cultural diacrónica, los más jóvenes de aquel momento, años después coinciden con lo que se opinaba en *Nosotros* sobre las traducciones en revistas culturales, lo cual evidencia el magisterio de los mayores y la permeabilidad de esos criterios. Por ejemplo, Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges analizan la dificultad de traducir con respecto a *Sur*. El joven que había publicado su manifiesto ultraísta en *Nosotros*, cuando ya está consagrado, argumenta que el traductor debe tener un conocimiento profundo de cada cultura, pues los diccionarios bilingües son engañosos:

“[...] hacen creer que cada palabra de un idioma puede ser reemplazada por otra. El error consiste en que no se tiene en cuenta que cada idioma es un modo de sentir o de percibir el universo” (Borges 120). Borges, en su argumentación, repite algunos elogios que Melián Lafinur le otorgara al traductor Muzzio Saenz Peña. Por su parte, y en sintonía con la postura de que nuevos lectores crean nuevos textos, José Bianco afirma que las buenas traducciones son obra de transformación (121).

Esas claves sobre la percepción del mundo, el modo de sentir y la transformación nos permiten relacionarlas con el pacto lírico y su traducción. Puesto que la poesía ofrece la gran dificultad de la unión inseparable del sentido y la sonoridad, del significado y el significante, Melián Lafinur advierte en *Nosotros*:

se dice que ‘la primera regla para la traducción en verso, es no intentarla’ pero la verdad es que el éxito depende desde luego, de la capacidad del que traduce. Toda poesía pierde indudablemente la mayor parte de su belleza original al ser trasladada a un idioma en que no fue concebida, mas el talento intuitivo, la virtud de simpatía y la habilidad del intérprete pueden, identificándole con el espíritu del autor, hacerle salvar relativamente las dificultades (N: XIII. 59, mar. 1914: 226).

A los poetas traductores en la revista se les destaca el talento, el esfuerzo, la fidelidad y la comprensión, tanto del autor como de su cultura, para lograr trasladar su espíritu y belleza original para el público argentino. Sin embargo, se nota la diferencia entre los casos de las traducciones del francés, no se las juzga ni se las anuncia como libros, aunque sí podemos analizar las operaciones de selección, marcación y lectura y las reflexiones poéticas que implican, dado que son pocas las que están explícitas.

Para comenzar, el reconocido poeta Enrique Banchs traduce “*Las Erinnias*, tragedia en dos partes, en verso, Leconte de Lisle, Charles Marie René” y se publica en dos números (N: IV: 24, nov. 1909: 401-423 y V, 25, ene. 1910: 18-42). Esta elección tiene los dos aspectos que planteamos al principio. Por un lado, la selección de este francés y esa obra incluida en *Poemas trágicos* (1884) y, por otra, la del traductor argentino. En la red intertextual diacrónica de *Nosotros*, se advierte la preferencia por la poética de las primeras épocas de Gautier y Leconte de Lisle por sus principios románticos, hugolianos, y por la innovación que aportan a la lírica. Además, por el reconocimiento que les conceden los maestros Groussac y Darío. Estos casos serían del grupo de

traducciones motivadas por recomendación de una autoridad crítica, entre otros motivos.

Asimismo, sirve para mostrar que se pueden dar distintas estéticas en un mismo autor y que los articulistas de la revista manifiestan sus preferencias por una determinada o un período de un poeta, pero no a toda su obra en general. El rechazo de *Nosotros* es hacia los excesos en los que caen Gautier y Leconte de Lisle y, sobre todo, sus seguidores e imitadores. Dejan de tener presencia positiva por la pérdida de la mesura y de la sociabilidad cuando suscriben al “arte por el arte”, considerado elitista, aislado y excluyente.

En cuanto a lo profesional, Groussac considera, en su crítica a *Los raros*, que Leconte de Lisle, es una alta individualidad (N: XXI. 82, Feb. 1916: 152). Esa aprobación puede surgir de la afinidad entre ambos por ser bibliotecarios de instituciones importantes y la posición cultural que esto conlleva, además, con esas palabras mantiene la consagración otorgada por Hugo. A este respecto, Darío confirma esa influencia cuando expresa que Leconte de Lisle oyó a Hugo.

Leconte de Lisle trabaja de traductor de literatura griega. En 1873 lo nombran bibliotecario del Senado y en 1886 sucede a Hugo en el sillón de la Academia, este poeta siempre había sostenido las candidaturas de Leconte de Lisle. Por otra parte, recordemos que Hugo es monumental, referente de todas las generaciones de la época, por eso, su salón es una institución literaria, como luego lo será el de Leconte de Lisle para los grandes poetas de fines del siglo XIX que buscan la iniciación o consagración, pero de quien no se habla en *Nosotros*.

Otro de los motivos de la elección por traducir a Leconte de Lisle son los puntos en común entre él y la generación de la revista, por el origen, la postura política, laboral y sus redes. Este autor nace en la Isla de la Reunión en 1818, es decir que nace fuera del centro continental, en el ultramar francés. Este dato no es menor porque en la revista se ve la confusión en la grafía de su nombre, lo encontramos varias veces como Leconte de L'isle (frañol entre isla e *île*). En su juventud se forma en Bretaña, otro territorio con fuertes particularidades identitarias y alejado del centro parisino. Durante

su vida estudiantil en esa región se aproxima al socialismo, aspirando a una sociedad más justa y libre, hace propaganda revolucionaria y milita por la abolición de la esclavitud. Después del fracaso de la revolución de 1848, se aleja de la política, se desilusiona por la indiferencia popular y los llama “eterna raza de esclavos” (Lagarde y Michard, 405. La traducción es nuestra), deja de cantar sobre eso y de pretender la unión de la ciencia y el arte, aunque sigue creyendo en el progreso social y la República.

En cuanto al traductor argentino, Banchs es uno de los poetas más queridos y valorados por sus contemporáneos en la revista, es otro de los aciertos de *Nosotros* en el canon literario sincrónico y diacrónico. Giusti, por ejemplo, exalta a Banchs, Montagne, Arrieta, Carriego y Barreda y los califica: “[Banchs] nuestro mejor lírico y los demás militan en primera fila [...] excelentes poetas jóvenes, independientes, modernos, originales [...]” (N: VII.37, feb. 1912: 139), “los mejores líricos de la joven generación” (146).

En la red intertextual diacrónica, la revista vincula a Banchs con la lírica francesa para mostrar sus influencias y la asimilación que ha realizado de Verlaine, Sully Prudhomme, François Villon, entre otros. El aprendizaje previo y su talento personal producen, por una parte, que su obra sea original cumpliendo el mandamiento de Groussac y de Darío. Por otra, que tanto el poeta que los incorporó, como los críticos literarios argentinos que descubrieron ese influjo gracias a su formación y lucidez, aprovechen a los franceses para su circulación internacional y la intercanonicidad. De esta manera, también, se ve la relación simbiótica entre los pactos líricos y críticos que hay en *Nosotros*. Importa lo que el poeta expresa y cómo lo hace, lo cual se resignifica por medio de la marcación y lectura que hacen los miembros de la revista. En esas operaciones, se advierte cómo juzgan el sistema de valores que transmite la lírica, desde la postura de su proyecto cultural y la construcción de la literatura nacional.

Un ejemplo de marcación es que la dirección de la revista anota a pie de página que *Las Erinias* es una primicia en castellano (N: IV. 24, nov. 1909: 401). Una vez más insisten en la calidad e intervención desde Argentina de la circulación cultural y, por lo tanto, anhelan destacar dentro de ese espacio privilegiado con esta “traducción libre

en verso [...]” (401), realizada por un talentoso poeta, miembro del “nosotros argentino” de la revista. En cuanto a la marcación de la lectura, el director Giusti subraya la originalidad de la lírica de *La urna*, de Banchs como tentativa de transformación de lo existente. Y le aplica una cita en francés de André Chénier, en la que aúna la sensibilidad del corazón poeta que se expresa en verso y, al mismo tiempo, la dificultad del arte de interpretar el alma (*N*: XII, 56, dic. 1913: 311).

Otro tono completamente distinto tiene la traducción del epigrama en francés de Maynard, realizada por Melián Lafinur. Como expresamos antes, es una de las pocas ocasiones en que *Nosotros* publica simultáneamente la versión en francés y la traducción al castellano. Este espacio textual tiene relación con la posición de Melián Lafinur dentro del campo cultural, es miembro de la clique de la revista y tiene un rol protagónico como crítico literario, incluso asume la sección clave del proyecto de literatura nacional, la de “Letras argentinas” (1912). En este sentido, esta traducción resulta elocuente desde el principio por la dedicatoria al poeta argentino Lascano Tegui y sus poesías oscuras (*N*: VIII.41, jun. 1912: 160), asimismo revela el entrelazamiento de los pactos críticos y líricos. Aprovechamos a aclarar que, en la revista, la grafía del apellido del poeta argentino varía entre Lazcano y Lascano.

Si bien Maynard es uno de los dos grandes discípulos de Malherbe del siglo XVII, más riguroso que él en la factura de los versos, sus temas anuncian lo porvenir en ritmos variados y armoniosos. Esto se ve ratificado en 1912 con la inclusión y traducción de su epigrama, la cual es bastante literal, respeta el sentido y mantiene la forma, pero no la rima.

En la crítica, Melián Lafinur recurre al prestigio y la tradición del poeta francés Maynard, para manifestarle a Lazcano Tegui que, si desea ocultar sus bellos pensamientos, mejor que se mantenga callado. Ese planteo se reitera en *Nosotros*, así como la burla y el desprecio por los que deshonran el arte al que pretenden servir, a causa de su vanidad, pedantismo, pedigüeñería, falta de talento y de delicadeza. En cuanto a los criterios y juicios canonizantes de la revista, a pesar de que Lazcano Tegui estuvo en Francia, se autoproclama bohemio, simbolista y participa de algunas actividades mediáticas del grupo, no cuenta con su aprobación literaria. Este es uno de

los casos en los que la revista niega la canonización a un poeta argentino, aunque tenga influencias y redes francesas.

Nosotros demuestra que no aplaude sistemáticamente a los líricos que se vinculan con la literatura francesa, sino que los evalúa y, si son aprobados por su originalidad, talento y demás aspectos, reciben el reconocimiento y la promoción para ingresar o permanecer en el canon literario nacional. En esto también la revista acierta en su juicio canónico y responde a la indagación de *Les Rubriques Nouvelles* sobre los poetas argentinos que serían una revelación para el público francés (*N*: VII. 38, mar. 1912: 237-238). A los poetas contemporáneos que no reciben elogios de *Nosotros* (Lazcano Teguí, Tiberio, Félix de Amador, Zapata Quesada...), la tradición literaria argentina tampoco los destaca, mientras que a los que sí valora, se los integra en el canon diacrónico (Carriego, Banchs, ...).

Albert Samain es de los líricos franceses más mencionados en la revista y lo traducen dos poetas del círculo de *Nosotros*. Edmundo Montagne (*N*: VIII. 42, jul. 1912: 189) y Manuel Lugones (*N*: XI.52, ago. 1913: 127-131) se ocupan, respectivamente, de “Otoño, de Albert Samain” y “Lujuria”. La circulación de Samain en la revista nos sirve para demostrar distintos casos de apropiación de la lírica francesa de fines del siglo XIX: la traducción, la imitación de recursos, la crítica literaria a la exégesis de su obra y los comentarios sobre la recepción femenina. La recepción implica la puesta en juego de acuerdos basados en la experiencia dominante, lo que en el primer capítulo denominamos cláusulas de una convención asumida, porque implican el acuerdo, tácito o expreso, entre el escritor y el público en función de las intenciones y objetivos que manejan.

Hemos advertido que hay un acuerdo implícito entre la revista y su público porque no aclaran la fuente de esos poemas traducidos. Esa omisión, sumada a otros datos dentro de la red intertextual de la revista, nos permite afirmar que en *Nosotros* prefieren el libro *Au Jardin de l'Infante* (1893), de Samain y, más importante, que las elecciones de apropiación de la lírica no son casualidad, sino signos del pacto literario fundado en la autoridad de Hugo. Esto involucra la aprobación de aquellos poetas que continúan su legado y el rechazo hacia los que se apartan o lo rompen.

El trabajo de los poetas argentinos nos sirve para analizar la traducción. Edmundo Montagne se ocupa de “Otoño” (N: VIII.42, jul. 1912: 189). Si bien en la revista no se explicita, el lírico francés escribió dos “Otoño” distintos. Hemos encontrado que esta versión corresponde al soneto del libro *Au Jardin de l'Infante* (1893) porque el otro poema, mucho más extenso, es de *Le Chariot d'or* (1900). Montagne mantiene la disposición textual, tanto el original como su traducción son poemas de arte mayor. En francés la rima es ABBA y en español es asonante ABCB. Lo más notorio es que la traducción tiene una ligera modificación en la forma y el significado de la última estrofa, con el énfasis por la mayúscula y la ubicación del término “Pasado”. En vez de respetar el original, ha desdoblado el tercer verso: “a hablar del pasado, bajo el cielo que se adormece” [La traducción es nuestra] y lo ha repartido en tres: “para olvidar un poco, / bajo el lánguido cielo, / ... hablamos del Pasado...” (N: VIII.42, jul. 1912: 189).

Manuel Lugones, por su parte, traduce “Lujuria” (N: XI. 52, ago. 1913: 127-131) otro poema de *Au Jardin de l'Infante*. Mantiene la estructura de estrofas de dos versos de arte mayor con rima consonante AA, en francés son dodecasílabos y en español son hexadecasílabos.

Con respecto a la posición en el campo cultural, ambos traductores son miembros valorados por la revista. Montagne es uno de los poetas destacados de su generación por el director Giusti. Manuel Lugones es otro de los miembros del “nosotros inclusivo local”, de los artistas del interior que residen en la capital. Es el mendocino cuya “poesía podría encuadrarse en los cánones señalados por Darío [y] Lugones [...]” (Castellino, 2021). Además, publica nueve críticas teatrales en “Teatro nacional”, otra sección importante dentro de la conformación del canon literario argentino, lo que evidencia su rol reconocido dentro del pacto crítico de la revista.

Otro recurso de apropiación de la lírica de Samain es a través de la imitación. Arturo Pinto Escalier publica poesías en varios números de *Nosotros*. En “Recójete a soñar” el epígrafe está en francés y es de Albert Samain: “*Mon Ame [sic] est une infante...*” (N: III. 13-14, ago.-set. 1908: 81-82). Tampoco se aclara, pero es el título del poema publicado en 1893 en el libro *Au jardin de l'infante*. El poeta argentino no traduce, sino

que asimila la manera del yo lírico francés de dirigirse al alma en un tono y ambiente melancólicos, en versos de arte mayor. La diferencia formal es que en francés los versos son dodecasílabos con rima consonante ABBA, mientras que en español son alejandrinos con rima consonante AABB. Una marca más de aprobación son los reconocimientos sobre el estilo de los versos del poeta francés. José Ingenieros resalta la musicalidad: “frases musicales como versos de Samain” (*N*: II.12, jul. 1908: 388), y Nerio Rojas, hermano de Ricardo, elogia “los versos truncos” como recurso estético de Samain en “Poetas y locos” (*N*: XI. 53, set. 1913: 247).

En ese mismo número, Melián Lafinur aprovecha la exégesis de su lírica para legitimarse como crítico por lo bien que entiende tanto a Díaz Romero como a Samain, en el artículo “ ‘Horas escritas’, por Eugenio Díaz Romero” (*N*: XI. 53, set. 1913: 293-294). El crítico aplaude que el multifacético argentino ha sabido penetrar en la excelencia del autor de *Au Jardin de l'Infante*. En este caso, predomina el pacto crítico en la forma de ensayo, pero el tema es la experiencia del pacto lírico y su interpretación en un campo nacional distinto de Francia. Así, desde *Nosotros* se demuestra la lucidez y el aporte de Díaz Romero a la literatura, como fundador de *El Mercurio de América*, uno de los antecedentes de *Nosotros* y, lógicamente, participante de la renovación artística iniciada por Darío. Para Melián Lafinur este trabajo tiene honrosos antecedentes, entre los que menciona las redes intertextuales e interpersonales de poetas consagrados de circulación internacional que han funcionado como catalizadoras.

Sobre la recepción femenina de los la lírica en francés hemos encontrado pocos comentarios en *Nosotros*; por eso, es un dato significativo que sí lo hagan acerca de Samain. Consignamos dos ejemplos, uno, en la lírica de un varón que se dirige a su amada, y el otro, en la prosa femenina. Absalón Rojas, hermano de Nerio y de Ricardo, en su poesía “Carta desde el mar” escribe que Agripina amaba el “Polifemo” de Samain (*N*: X. 49, may. 1913: 279). Tres números después, los directores de la revista explican a pie de página que publican “Siluetas” de Lilia Lacoste porque aporta la observación de la psicología femenina. Esta autora publica cuatro artículos en la revista, en esta ocasión detalla la recepción que tienen los poetas franceses leídos por su amiga

Beatriz, que ama su poesía: “Profesa admiración de creyente a Verlaine y Samain; Musset la encanta, Baudelaire la apena [...]” (N: XI. 52, ago. 1913: 182).

En 1913, *Nosotros* publica la traducción “Cesar Borgia; de Paul Verlaine” (N: XI. 53, set. 1913: 244), por Juan Aymerich. El lírico francés se destaca por ser un autor central en la red intratextual de la revista, solo superado por Víctor Hugo en cantidad de menciones, y por su poder relacional. La poesía se edita sin aclaraciones ni comentarios, y corresponde a los *Poemas saturnianos*, “Cesar Borgia; Retrato” (1866) que contiene las imágenes parnasianas de la primera época de Verlaine. Este caso es ejemplo de las implicancias del pacto literario: el aprendizaje previo, el acuerdo entre el escritor y el público y la prefiguración del modo de recepción del discurso.

El retrato del duque, plasmado en la pintura, permite una descripción poética en la que no faltan el mármol, la cultura grecolatina, el terciopelo, la pluma y el rubí. Este poema de Verlaine puede tener dos lecturas, según Murphy (2000), en función del lector: una inocente de “retrato elogioso” o una satírica, caricatura de este modelo del Príncipe de Maquiavelo (154). Las operaciones de marcación y de lectura, tanto del original como de la traducción, no son evidentes en la revista por la distancia temporal, uno de los obstáculos sobre la recepción para el investigador del análisis de redes, que planteaba Michel Lacroix. De esa manera, la apropiación de este texto en un campo nacional distinto al de la lengua fuente ha creado un nuevo texto, pero no tenemos confirmación sobre cuál ha sido la interpretación de los nuevos receptores. En cuanto a la percepción de la forma, en francés son dodecasílabos con rima consonante AABB, mientras que en español el cambio es mínimo: son alejandrinos con esquema equivalente.

En el mismo tomo que contiene los comentarios sobre Samain, Díaz Romero y las importantes respuestas sobre el valor del *Martín Fierro*, editan esta única traducción de Aymerich en la revista. Miembro del “nosotros local” inclusivo de los artistas del interior, este cordobés publica doce poesías en *Nosotros* entre 1908 y 1917, lo cual significa que era un poeta apreciado. Además, se conocen su fecha de nacimiento y muerte, datos que marcan una diferencia con otros colaboradores de la revista de los que se ha perdido el rastro.

Para cerrar este apartado sobre las traducciones líricas del francés al español por miembros de *Nosotros*, habíamos anticipado que nos ocuparíamos del ensayo de Nicolas Beauduin sobre la poesía francesa de 1914, traducido por el director Bianchi. La flexibilidad del modelo de los pactos literarios facilita la metainterpretación de “ ‘La Poesía de la época’, por Nicolas Beauduin”, gracias a la complementariedad entre los pactos crítico y lírico. Este ensayo traducido tiene a continuación el poema en francés VI de “*La Beauté Vivante; Sept poèmes paroxistes / à la gloire de Paris moderne*” (N: XIII. 59, mar. 1914: 281-284). La elección de ese poema demuestra las afirmaciones del artículo crítico. Tal como analizamos antes, el ensayo de este francés es significativo en los planos cultural y axiológico por todo lo que representa para *Nosotros*, desde lo profesional como director de revistas, crítico y poeta, y desde su compromiso social, como combatiente en el frente durante la primera guerra mundial.

En 1916, *Nosotros* comenta que ha recibido su reciente libro *L'Offrande Heroïque*, dedicado a los “altos y perfectos escritores de Francia, muertos en el campo del honor” (N: XXII. 84, abr. 1916: 93) con el autógrafo “Homenaje de Nicolás Beauduin, actualmente en el frente” (La traducción es nuestra), detalle que evidencia la relación que mantenían. Como operación de marcación, desde el primer párrafo es elocuente la preferencia por este lírico, en vez de por otros poetas contemporáneos. Reenvían a la red intertextual e interpersonal al comentar la publicación anterior de *Nosotros* con juicios y criterios canonizantes sobre el ensayo crítico, el autor y la revista: “notable estudio [...] del director de una noble y difundida revista [...]”, jefe de la escuela poética que “miraba a una más amplia e intensa expresión del individuo y el universo que la del arte actual” (N: XXII. 84, abr. 1916: 93).

Este dato ratifica una recepción acorde al siglo XIX más que al XX, tal como hemos observado en la red intertextual de los artículos de la primera década. Por eso, dentro del abanico de posibilidades que motivan la traducción, consideramos que eligen a Beauduin porque promueve la renovación sin romper con la tradición. En el texto de 1914, lo presentan a pie de página como fundador del paroxismo: el “lírico más poderoso de la actual generación” (N: XIII.59, marz. 1914: 269) por su realización artística y teórica, su versolibrismo, entusiasmo y fe. Bianchi define sintéticamente al paroxismo como una doctrina que preconiza la expresión del individuo y del universo.

En cuanto al poeta, lo elogia por sus versos razonados para ser leídos en voz alta como los de Hugo, y lo diferencia de los “poetas modernísimos” que escriben fragmentos en prosa, sin razonar, que no cantan, no tienen música ni movimiento.

Para situar al traductor en el campo cultural, basta decir que es el alma de la clique y es la única traducción del francés del director Bianchi durante el período estudiado. Además, es muy significativo que solo traduzca el ensayo crítico de Beauduin, pero no el poema en francés que lo complementa a modo de evidencia. Bianchi, a través de su traducción, quiere mostrar los acuerdos teóricos y prácticos sobre la lírica y la vida que comparte con el francés, y que, por su rol central en la revista, hace extensivos al espacio textual que él edita. De esta manera, el “nosotros transoceánico” posiciona al traductor y a su revista en sintonía con el pacto crítico y lírico de Beauduin y sus redes.

De las once páginas del ensayo, rescatamos los temas que son compartidos entre el autor francés y la postura autorial y editorial de los miembros de *Nosotros*, lo que nos sirve para demostrar el pacto literario entre ellos. Sobre la importancia de la novedad y de ser original, como insisten Darío, Groussac y otros, Beauduin considera que, si bien en poesía hay tres temas generales -naturaleza, amor y muerte- la novedad consiste en que se les “insufle una vida nueva” (271). A lo que agrega que en 1914 hay una poesía principiante porque ha habido una completa transformación moral e intelectual, el hombre actual es un “hombre máquina” (275). En el conjunto de los artículos de la revista, se advierte que esa transformación los preocupa y les genera todo tipo de análisis y discusiones, incluso en el plano axiológico, porque dan importancia a la vida y desconfían de la industrialización que deshumaniza. Esta no es la única objeción, también coinciden con Beauduin en proponer un “arte por la vida” (272) para compenetrarse directa y profundamente con la existencia dinámica y real de la época. En oposición al “arte por el arte” que es un “contrasentido social” (271), pues manifiesta desprecio por la humanidad activa.

En ese interés por la vida real, dinámica y social, Beauduin expresa otro de los intereses de *Nosotros*: el hombre moderno “vive” simultáneamente todos los “hechos” del mundo. Ese estar informados de todo, va más allá del isocronismo de Rama, es más bien el valor del sincronismo. La revista actúa a través de la palabra y de sus

actividades como integrante del mundo, con empatía y compromiso por contribuir al bien social global. Sin dejar de luchar y denunciar, a su manera, las dificultades y las diferencias que perciben y padecen desde este espacio textual y geográfico.

En cuanto a la poética de la persuasión que promueve conmover integralmente para llegar a la acción, y que *Nosotros* hereda de las generaciones anteriores, también es un punto del pacto en el “nosotros inclusivo transoceánico” con Beauduin. Coinciden en que cada época tiene su expresión, técnica, maneras y motivos y juzgan desde el punto de vista axiológico. El crítico francés desdeña a los poetas cuya poesía es solo un gesto vano, aislado, egoísta y que se complacen en su yo. Por eso, invita a preferir la vida creadora en vez del análisis infecundo, a “la simpatía activa a la inmovilidad budista, la cooperación bienhechora a la indiferencia” (274). Su paradigma es que los líricos deben ser “activos” (271), conscientes, alejados del “sentimentalismo llorón, [...] del equívoco escepticismo, del diletantismo elegante [...], y ‘torres de marfil’ ” (271). Hemos notado que estos juicios y criterios canonizantes subyacen a las elecciones sobre qué autores y textos publica la revista y son aplicados en las críticas literarias.

A este respecto resultan reveladoras las afirmaciones de Melián Lafinur y de Muzzio Saenz Peña sobre el entrecruzamiento de los pactos literarios en cuanto a la traducción lírica, porque explicitan de alguna manera la poética-reglas de *Nosotros*. Estas concepciones explicarían, en parte, que haya poca traducción de la lírica francesa. Melián Lafinur, como crítico literario y miembro de la clique de la revista, argumenta que la traducción poética en verso no debe intentarse. Sin embargo, propone como excepción a la regla el trabajo de Muzzio Saenz Peña, un buen modelo debido a su virtud de simpatía y habilidad, por su talento intuitivo, interpretación, fidelidad e inteligencia en el trabajo, rasgos que permiten al lector identificarse con el espíritu del autor traducido (*N*: XIII, 59. mar. 1914: 226). Esto último lo relacionamos con el pacto lírico, pues se pone de relieve la aspiración de que el receptor pueda asociar la voz manifestante y el paciente experimentante, reexperimentar el *pathos*.

Por su parte, cuando Carlos Muzzio Sáenz Peña abre la revista de enero de 1916 con la primera versión española de “Los poemas de Kabir” (*N*: XXI.81, ene. 1916), realiza una importante marcación a partir de su concepción de que la poesía ofrece la

enorme dificultad de la unión inseparable del sentido y la sonoridad, del significado y el significante. Muzzio Sáenz Peña considera que la lírica exige que se respete la armonía entre el fondo y la forma.

En el trabajo de Muzzio Sáenz Peña y sus compañeros de *Nosotros*, se advierte que las reglas que rigen el campo cultural, en gran medida, son las heredadas de la poética de la persuasión sobre la lírica, fundamentalmente que se espera conmover de forma integral. Los artículos continúan la reflexión acerca de que los poemas son una forma de conocimiento, un modelo artístico y moral, que transmite ideas y sensibilidad. Además, es idealización de la realidad y expresión de lo bello, cuidando la armonía entre el fondo y la forma, especialmente en estrofas y versos.

La revista es fiel a su programa de no dejar pasar ningún hecho literario y/o histórico que sea relevante para la sociedad y de ocuparse de la elevación del espíritu. Intervienen en el campo cultural publicando a sus colaboradores, como traductores y críticos literarios, posicionados como especialistas. Su tarea textual de creación es tan importante como su labor crítico-educadora. Con ello, además, visibilizan los objetivos de sus actores, tales como lograr el acceso al campo literario, al medio editorial, y sus estrategias de inserción, afirmación y defensa de una concepción por medio de una recepción posicionada, no reproductiva.

A modo de síntesis de este apartado, las traducciones de la lírica francesa les sirven a los argentinos como estrategia catalizadora hacia el exterior, por la generación de intercambios en la circulación internacional, y como persuasiva hacia el interior, en la conformación del proyecto identitario cultural y el canon literario nacional. Así, se posicionan en el campo cultural para juzgar lo que merece ser leído, imitado y apropiado para crear una nueva poesía viva, humana, activa y original.

Por ese motivo, hemos advertido que *Nosotros* tiene una actitud receptiva diferente hacia las novedades. Frente a la voluntad de innovación, en la circulación de la poesía contemporánea en francés no se muestra interés, ni en las operaciones sociales ni en

las estrategias de seducción del lector. En síntesis, marcan un posicionamiento antivanguardista.

2.2.4 Proyección de la imagen de autor para consagrarse: la selección de la lengua y la autotraducción

Así como analizamos en el apartado anterior las heterotraducciones, las que realiza una persona distinta del autor, en esta oportunidad nos ocuparemos de la autotraducción, es decir, cuando el mismo autor traduce sus propias obras escritas tanto en francés como en español. En este grupo incluimos también las obras de los argentinos que deciden escribir directamente en francés. Esto nos permite ilustrar una vez más las múltiples intersecciones que podemos trazar gracias al análisis de redes, y visualizar los procesos culturales complejos inherentes a la revista. A continuación, examinamos tanto el círculo de los que eligen ya sea su lengua, ya su nacionalidad, según la conveniencia o el objetivo del momento, y por eso son franceses o argentinos y escriben en francés o en español. También atendemos al círculo de los que, no teniendo origen galo, pretenden demostrar su nivel para acceder al campo cultural francés escribiendo en ese idioma. Por este motivo, retomamos la noción de Casanova sobre literarización para poner en debate las ocasiones en las que se asume la autoría, la nacionalidad y la lengua como modos de canonización, por ejemplo, en Groussac, Darío y Levillier.

En época del Centenario, la diversidad es casi la palabra clave que resume la vida. Por la inmigración y su asimilación se diversifican las nacionalidades y la lengua y ese cosmopolitismo también influye en las tareas y profesiones. Tal es el caso de la multifunción de los hombres de letras y, además, la doble nacionalidad y el bilingüismo de varios miembros de *Nosotros*.

Entre los colaboradores que personifican esa pluralidad, mencionamos a Raimundo Manigot por su actividad en relación con el pacto lírico y crítico. Este nieto de francés,

cuyo nombre varía entre Raimundo y Raymundo, publica en el mismo tomo de la revista su poesía en francés “*Les ans*” (N: IV. 18 y 19, ene. 1909: 106) y su prólogo en español del libro de poesías “*Sursum*”, de Domingo A. Robatto (N: IV. 22 y 23, jul. – ago. 1909: 359). Dos años después, sale a la luz su propia poesía en castellano “*La epopeya de amor*” (N: VI. 31, ago. 1911: 99-100). En síntesis, este autor se muestra como bilingüe, escribe poesías en español y francés, y hace crítica literaria de poesías en castellano. En cuanto a lo semántico referencial, desde los títulos se remite al lirismo típico del Romanticismo. “*Les ans*” (“Los años”) se refiere al paso del tiempo y lo que ello implica, y “*La epopeya de amor*” es sobre el amor perdido. Con respecto a la estructura de sus poemas, la constante es la rima consonante. La innovación está en la forma, el esquema rítmico, la cantidad de versos y estrofas. Por ejemplo, en el poema en francés son dos sextetos AABCCB, dos tercetos GGH, que por el esquema rítmico harían un sexteto si no fuera por el espacio que los separa y, por último, un pareado KK. Algo similar a la sexta rima, de estructura AABCCB.

El caso de Roberto Levillier merece párrafo aparte porque, si bien no tiene relación directa con la lírica, nos sirve como ejemplo de autotraducción y del pacto crítico sobre patria y postura nacional de los autores. Esta situación concierne no solo al *ethos* autorial del propio autor, en cuanto a la postura profesional y nacional, sino también al de *Nosotros* porque participa del círculo de la revista con más de treinta artículos. Como evidencia de la construcción del *ethos* autorial, nos enfocamos en las notas que distintos colaboradores le dedican en la revista a una obra suya y que utilizamos para analizar la figura de autor en función de su nacionalidad y su lengua. A raíz del origen de Levillier, observamos tres debates, por un lado, en función de su nacionalidad, los miembros de la revista publican distintas valoraciones; por otro, él compara el modelo galo de su padre en oposición al de Anatole France. Por último, es uno de los pocos colaboradores de *Nosotros* que cuestiona la autoridad de los trabajos de Groussac.

La revista, como tribuna de expresión, muestra en este asunto que los críticos de *Nosotros* se oponen en sus valoraciones sobre la misma obra de su compañero Levillier. Las discusiones involucran al menos tres puntos estrechamente vinculados con el campo cultural francés: la nacionalidad y la lengua del autor, la originalidad de la edición de la obra y el lugar de enunciación de la crítica.

En cuanto al primer aspecto, Barrenechea considera que Levillier es extranjero, mientras que Ravignani, Rojas, etc, lo denominan argentino. Con respecto a la lengua y originalidad de la edición hay tres versiones; Barrenechea y Melián Lafinur destacan que fue escrita en francés y publicada allá, Avellaneda afirma que se publica casi simultáneamente en ambos idiomas, pero Ravignani argumenta que fue “repetida” para Francia. Por último, la crítica elogiosa de Barrenechea fue escrita en París, en cambio, Ravignani y los demás colaboradores la hacen en Buenos Aires.

Mariano Antonio Barrenechea reseña “Los orígenes argentinos” desde París, obra editada por la “poderosa casa Fasquelle” (N: VIII.42, jul. 1912: 215). Destaca el espíritu científico, el método, las fuentes y la imparcialidad “con criterio exento de todo prejuicio histórico ó social, **como extranjero que es**, [el destacado es nuestro] el señor Levillier estudia, las causas y los efectos de nuestros grandes cambios” (216). De esta breve cita podemos hacer tres observaciones, primero, la marcación sobre París, lugar de enunciación del crítico y la casa editorial francesa, que favorece la circulación internacional. Marco Avellaneda en “La demostración a Roberto Levillier” celebra su regreso de Europa y la edición casi simultánea de *Los orígenes argentinos* en francés y en español (N: IX. 43, nov. 1912: 103-110).

En enero de 1913, Melián Lafinur en el balance del “Año literario” también menciona esta obra en el párrafo dedicado a las obras de sociología e historia argentina. Informa que primero se publica en francés y luego es vertida al español. Reconoce que las conclusiones provocan discusión, pero le valora el esfuerzo. Páginas después se encuentra la nota que refleja las discusiones, “La Literatura Sociológica Hispanoamericana; *Los orígenes argentinos*, por Roberto Levillier”, escrita por Emilio Ravignani.

A diferencia de lo escrito por Barrenechea, en este artículo Ravignani considera argentino a Levillier y marca que la publicación en francés es repetición de la argentina, es decir que la novedad fue local: “Levillier **ha repetido para Europa, para Francia**, [...] las tentativas sociológicas hechas por **escritores argentinos, como él**” (N: IX. 45, ene. 1913: 313. El resaltado es nuestro.). Luego, analiza la obra críticamente durante diez páginas. Incluso juzga que confunde y mezcla detalles de un

siglo por otro, a diferencia de Groussac. En síntesis, “El libro del señor Levillier deja mucho que desear al respecto [...]” (330).

Segunda observación, el comentario sobre el método e imparcialidad, que trasciende este artículo hacia el diálogo intertextual de la revista, no solo por el valor que otorgan a la ciencia, al progreso y al profesionalismo, sino porque Levillier es uno de los críticos de Groussac, a quien le recrimina, en otros artículos, su parcialidad y prejuicios.

La tercera observación explica nuestros destacados en las citas sobre la nacionalidad. Lo consideramos un dato significativo porque no es lo mismo que un argentino escriba en francés, como dice Alonso Criado, y critique a Paul Groussac, a que sea un francés que escribe en su lengua y critique a su compatriota. Justamente, Groussac hace este doble juego sobre su nacionalidad, como hemos analizado en “El *ethos* autorial en *Les Iles Malouines* de Paul Groussac: La dualidad nacional” (2013), en el que demostramos que discursivamente usa, según su conveniencia, ser francés o argentino. En ocasión de la visita de Anatole France en 1909, Levillier escribe una carta a la dirección de la revista que se publica como “Opiniones de un sanjuanino sobre Anatole France” (*N*: IV. 18 y 19, ene. 1909: 75), dedicada a Martín Aldao. En ella se expresa como hijo de francés del tipo del antiguo *gaulois*, a diferencia de ese famoso escritor francés.

Es poco claro el lugar y fecha de nacimiento de Levillier. Barrenechea dice que nació en París y Katzenstein (1993), en su trabajo sobre Levillier, consigna que vino al mundo en París el 01 de octubre de 1881. La otra versión más difundida es que nació en Buenos Aires en 1886. En 1913, por ejemplo, lo consideran argentino, Rojas en “Literatura argentina” y Alonso Criado en su respuesta a la encuesta sobre el *Martín Fierro*.

En síntesis, el caso de Levillier ilustra el efecto catalizador que *Nosotros* le atribuye al campo cultural francés, la correspondiente generación de intercambios internacionales y la consolidación de pactos y redes. Además, porque en el centro del proyecto cultural de la revista está la identidad nacional, su conformación y

legitimización a través de, entre otros aspectos, el canon literario. Por eso, en general se puede trazar el diálogo intertextual desde Groussac y Darío, la crítica del español Juan Más y Pí, la conferencia de Ricardo Rojas, y muchos otros artículos sobre la originalidad de pensamiento y la realización de las obras.

Desde las reglas de Groussac y Darío sobre que la literatura argentina debe ser original y el autor debe ser “tú mismo”, en *Nosotros* se debate si se piensa y expresa en americano, por lo que consideran necesario conmover y persuadir sobre la importancia de la educación y la canonización de literatura nacional. Para ello, una de las acciones radicales es crear una cátedra para formar profesionales que, desde la Academia, construyan la Institución de la Literatura argentina para conservar, juzgar y enseñar lo que merece ser leído. Ese interés y promoción cultural se evidencia desde el espacio textual destacado que la revista otorga a uno de sus miembros. El número 50 de *Nosotros* se abre con la publicación de la conferencia de Ricardo Rojas “La Literatura argentina; Orígenes. — Evolución, Períodos. — Influencia, Caracteres” (*N*: X. 50, jun. 1913: 337-365), en ocasión de la inauguración de su cátedra en la facultad.

En la exposición cuestiona cuál es el criterio para organizar la literatura argentina en ese contexto cosmopolita, qué gentilicio les debería corresponder a estos libros y autores según el origen, la lengua o el asunto, es decir, si argentinos por sus fondos o por sus escritores, o extranjeros por la lengua y el lugar en que fueron escritos. Ejemplifica esa dificultad con dos casos. Por un lado, reconoce que hay extranjeros que escriben sus obras en Argentina, como los franceses Jacques, Groussac y Darío. Por otro, los argentinos que “han **desertado** al francés”: “ ‘*Les races ariennes du Pérou*’, del doctor Vicente F. López o ‘*Les Origines Argentines*’ del señor Roberto Levillier, y a libros en verso, como ‘*Simplement...*’ de la señora Delfina Bunge de Gálvez y ‘*Jardins de France*’ del señor José María Cantilo” (342-345. La negrita es nuestra).

Emilio Alonso Criado aprovecha la red intertextual de la revista, por una parte, recupera las obras y autores mencionados por Ricardo Rojas, sin citarlo, y agrega otros datos. Por otra, cita a Juan Más y Pí, quien ya había polemizado con Martiniano Leguizamón por asegurar que: “Hay quien piensa en inglés, quien en alemán, en

español o italiano, casi todos en francés, — nadie en americano, menos en argentino”, salvo Leopoldo Lugones (*N*: V.29, jun. 1911: 323). Obviamente esto entronca también con las discusiones sobre el galicismo mental de Darío y las apreciaciones de Giusti sobre Lugones.

Alonso Criado hace una operación de marcación y destaca en cursiva: “ ‘*nadie en americano, menos en argentino* ’ ” (*N*: XII. 54, oct. 1913: 62) porque considera errado el juicio categórico sobre los escritores argentinos en general. Aunque le reconoce a Más y Pí, miembro de la clique de la revista, que la afirmación es cierta en la práctica. Por ello, marca tres situaciones: los que escriben en francés, los que solo escriben en francés y, entre ellos, resalta a los que han recibido reconocimiento en Francia:

‘*Les races ariennes du Pérou*’ de Vicente F. López, ‘*Les Origines Argentines*’ de Roberto Levillier, ‘*Jardins de France*’ de José María Cantilo, ‘*A Tucumán*’, versos de Pablo E. François; pero aún hay quienes sólo escriben en francés como Daniel García Mansilla ‘*Choses à dire*’, poesía (1891), ‘*La Justicière*’, drama en prosa (1892) y Delfina Bunge de Gálvez, distinguida autora de un delicado trabajo en prosa titulado ‘*La jeune fille d'aujourd'hui est elle heureuse?*’, premiado en París en 1903 y de un exquisito libro de versos ‘*Simplement...*’ (1911) (63).

De los autores mencionados en este artículo, destacamos los dos casos de poesía que, además de las características mencionadas, involucran las redes interpersonales e históricas. Primero, Delfina Bunge de Gálvez publica nueve artículos en *Nosotros*, pero no se comentan sus obras en francés. Segundo, nos llama la atención el silencio en torno a Daniel García Mansilla, aunque su hermano Eduardo, músico reconocido, sí aparece en las publicaciones de la revista. La situación de García Mansilla podría asimilarse a la de Levillier. El primero nació en Francia, se formó allá, escribe en francés y en español. Para mayor precisión podríamos denominarlos binacionales porque también se los considera argentinos, pero a este hijo de Eduarda Mansilla no lo mencionan en *Nosotros*. Con respecto a la doble nacionalidad, algo similar sucede con Groussac, pero a la inversa, pues, siendo de origen francés, adquiere la nacionalidad argentina.

Nuevamente vemos el criterio selectivo del círculo de la revista, a quienes no basta con la nacionalidad francesa, con escribir en francés o la premiación de allá para otorgar el reconocimiento local y promover su circulación. Por la distancia temporal

de la red histórica, desconocemos las relaciones subjetivas que afectan la difusión de sus textos en francés, pero nos permite detectar tanto lo que se dice como lo que se calla, los silencios que reflejan los conflictos entre la publicación y los sujetos sociales que la editan. *Nosotros* arraiga en la problemática del presente de sus hombres y sus textos y, si el objetivo del poema es conmover el espíritu del lector para que pueda reexperimentar el estado afectivo de la voz manifestante, probablemente estos poetas son sancionados a través del silencio porque su obra no alcanza la meta de la revista.

A lo largo de las últimas páginas hemos analizado los artículos de argentinos que se autotraducen o escriben directamente en francés, y que se respaldan en una red intertextual e interpersonal vinculada con Francia. Por último, presentamos dos casos elocuentes de literarización, entendida como la escritura en francés para acceder a la literatura y a la condición de escritor, en los poemas de Carlos Alberto Leumann y Ricardo del Campo. Adjuntamos la captura de sus textos al final del capítulo

Carlos Alberto Leumann tiene tres publicaciones en *Nosotros*. En ocasión de la visita de Anatole France a Argentina, le dedica unos versos en francés “*Salutation*”, que en el índice del tomo figuran el título con la dedicatoria y la forma “*Salutation á Anatole France (versos)*”, lo cual complementa la formación afectiva general del pacto lírico. En cuanto a la formación sensible, si bien la marcación de la revista se refiere escuetamente a “versos”, lo primero que percibimos es que es una forma regular, clásica, doce estrofas de sextetos alejandrinos, con rima consonante AABCCB.

Con respecto a la formación semántica referencial, el poeta expresa que el visitante no viene solo, sino que lo acompañan los protagonistas de sus obras, textos que maravillan a la gente de “[...] este joven país de la raza española” (*N*: IV: 22 y 23, julio. 1909: 229. Las traducciones del poema son nuestras). El poeta caracteriza al visitante por su estilo, su producción y se va encontrando con esos personajes. Además, establece las relaciones con la literatura grecolatina y con otros autores franceses, como Coignard, Bergeret, Cousin...

En la octava estrofa el yo lírico se dirige a France para compararse: “Ah! Usted también, señor, usted sigue la sublime / quimera dentro de su arte, como yo en la rima,”

y dos estrofas después: “[...] al querer lanzar sobre vuestros pasos – yo poeta / Caballero de la luna, - un lirio en vuestra fiesta, / Mi musa ha debido hablar este ingenuo galo” (230). El cierre marca lo que hemos desarrollado sobre la búsqueda de legitimidad por medio de la lengua y la literatura que juzgan consagrada. El escritor se ha posicionado desde la literatura y la lengua de un país joven de raza española, como poeta que sigue la rima y se encuentra con los personajes famosos del autor francés. Se asigna la imagen de caballero lunar que, queriendo arrojar la flor de lis al paso de France, escribe estos versos en un francés naif para festejarlo.

Esta observación sobre el nivel de idioma remite a las redes intertextuales e interpersonales contemporáneas, puntualmente a la autoridad de Groussac. Si bien encontramos la evidencia en un texto posterior a la publicación del poema, sospechamos que el juicio del maestro era conocido por todos. Paul Groussac publica en *Les Iles Malouines* (1910) una afirmación que puede haber condicionado el uso del francés en esa época. Allí critica a los que utilizan un “francés un tanto cosmopolita”, “diplomático, desmañado y traducido, que parece el tema de un alumno extranjero [...]”. La lengua francesa es peligrosamente atractiva para los extranjeros: es la coqueta Célimène, [...] que se promete a todos y que nadie -nacido fuera del dulce país- ha poseído nunca” (132). Estas expresiones coronarían su derecho legítimo a escribir y traducir en y del francés, e incluso, su autoridad frente a los otros que no tienen su origen ni formación.

Siguiendo con el poema de Leumann, en el último verso manifiesta su voluntad de consagración internacional. El poeta revela recién ahora su propia nacionalidad y augura su inscripción dentro de la historia del propio France. Afirma que un día los escritores dirán: “Un poeta argentino le compuso versos” (330), es decir, recurre al efecto catalizador del idioma y de la figura del autor galo consagrado. Aunque diga que su dominio del francés es pobre, al dedicarle su poesía a ese artista, se inscribe en la historia literaria de Anatole France.

Otro caso es el de Ricardo del Campo que en *Nosotros* solo publica en francés unos “versos” (N: XVII.71, mar. 1915: 322) como señalan en el índice del tomo XVII. Sin comentarios ni marcas por parte de la revista, incluimos este texto como ejemplo de

literarización y del recurso catalizador de la lírica en francés que, a diferencia del caso anterior, no involucra a un autor galo consagrado ni apela a la intercanonicidad por mencionarlo. “*L'oubli*” (268-269) tiene una disposición textual regular, nueve estrofas de cuatro alejandrinos con rima consonante ABAB. En cuanto a la formación afectiva general, desde el título nos predispone al lirismo. El yo lírico sufre el amor perdido, el rencor de la mujer amada y el olvido, acompañado por la naturaleza que expresa y participa de cada emoción. La voz manifestante provoca la empatía del lector y lo conmueve.

2.3 Construcción del *ethos* autorial a través de la lírica francesa: criterios canonizadores de *Nosotros*

En el siguiente apartado, nos proponemos presentar los criterios canonizadores que la revista utiliza a partir de su recepción de la lírica francesa. Hemos identificado que los juicios y criterios influyen en la construcción del *ethos* autorial de *Nosotros*, tanto en su postura profesional como identitaria y en la búsqueda de legitimidad. Además, funcionan como índices de autoridad que provocan reflexiones relacionadas con lo axiológico y con la práctica literaria, pues a partir del carácter teórico e ideológico, realzan los rasgos formales, semánticos y artísticos, para conformar el canon literario nacional.

Por la configuración intelectual de los miembros de la revista conciben a la poesía como democratizadora. Entonces, eligen del canon de la lírica francesa lo que, desde su punto de vista, les sirve para definir y enseñar lo que la Argentina necesita, por ejemplo, conformar su propio canon literario y llegar a ser un nuevo meridiano cultural. A partir del análisis del texto colectivo hemos encontrado las constantes en relación con la lírica en francés como fuente y autoridad, estas muestran cuáles son los criterios canonizadores en los que la clique de *Nosotros* se basa para evaluar, difundir y consagrar. Juan Antonio Argerich, en ocasión del cuarto aniversario de la revista, sintetiza esa misión que se propone la generación:

“auspiciar el verso que vuela, la crítica que cimenta y corona, [...] la poesía, en fin, es la más alta tarea de la democracia. Se me ocurre que en vez de llamarse *Nosotros* la revista de ustedes, debía llamarse: ‘Lo que necesitamos *Nosotros*’. [...] la cabeza de esa juventud del arte y de la poesía, que hace la obra duradera de dar una alma á nuestra civilización” (N: VI. 32, set. 1911: 252).

Desde la postura asumida de docentes y críticos, eligen como eje rector al equilibrio, que atraviesa todos los juicios y criterios canonizantes. En la revista, marcan la medida y desmesura de las obras y de la vida de los autores para mostrar los peligros que acarrea el desequilibrio. Escribimos obra y vida porque contemplan a la persona de forma integral. En este marco, no pierden oportunidad de referirse a lo primero en relación a lo sano versus lo segundo que se refiere a lo enfermizo. Les preocupan los excesos porque provocan daño en el presente o lo pueden provocar a las generaciones futuras. Por este motivo, en cada criterio mostramos uno de los casos modelo que difunde la revista y a continuación, uno de los antimito para ilustrar mejor las oposiciones y polémicas que publican.

Además, eligen cuatro conceptos claves para regir la formación de la nueva civilización cosmopolita: lo bueno y bello, lo digno y que contenga ideas. Estos pilares legitimadores de tradición clásica se enriquecen con otros criterios más modernos, más románticos, que, para *Nosotros*, pautan la definición del oficio de poeta. Si bien sabemos que están interrelacionados, los hemos desglosado por cuestiones de desarrollo. Los criterios legitimadores que aplican al análisis de la vida y textos de los líricos franceses para que su obra sea amada, como decía Barrenechea, son: la sincronía de pensamiento y de sensibilidad con Francia, el compromiso con la sociedad y el arte, la claridad en la expresión para ser entendidos y permitir la identificación, y la profundidad de ideas, sentimientos y estudios.

A partir de nuestro relevamiento, la importancia de Víctor Hugo para la revista es indiscutible, en consonancia con el canon literario sincrónico mundial. En su obra *Odes et Ballades* (1825) encontramos muchos de los puntos que *Nosotros* toma como criterios canonizadores. Evidentemente, el libro no solo ha sido leído por Barrenechea y el resto de los articulistas, sino que se han apropiado de lo allí manifestado, sin declararlo. Esta ausencia de explicitación puede deberse al pacto literario y las

convenciones asumidas, es decir, no expresan la fuente porque no lo consideran necesario, ya que es un acuerdo tácito, un conocimiento compartido.

En la revista recuperan las opiniones y relaciones de Víctor Hugo; por ejemplo, sobre Boileau como crítico, la versificación, la métrica, el estilo, los principios de regularidad, orden, moral y el espíritu de perfeccionamiento de acuerdo con la naturaleza. En su obra de 1825, Hugo aclara que la creación no implica desorden, sino libertad para ser original; por eso, un poeta no será reconocido como grande solo por respetar las reglas. A este respecto explica que no son interdependientes el orden y la regularidad. La regularidad es exterior, una creación humana material. El orden, en cambio, tiene que ver con la inteligencia, es interior y, de alguna manera, divino.

2.3.1 Sincronía de pensamiento y de sensibilidad

Ricardo Rojas, en su conferencia inaugural de la cátedra de Literatura Argentina, menciona como rasgo característico de la evolución literaria el sincronismo de la poesía lírica entre América y España. Ese sincronismo ha sido concreto y evidente para el círculo de *Nosotros* desde lo particular a lo general. En este criterio, vemos también la demostración a la pregunta de *Les Rubriques Nouvelles*: si los sudamericanos pueden poner en circulación “las ideas esenciales en su propia lengua, sin exigir el empleo del francés” (N: VII. 38, mar. 1912: 237-238). A lo que la red intertextual de *Nosotros* responde a lo largo del tiempo marcando y citando cuánto han hecho circular en español antes, o al mismo tiempo, que los franceses. Esta sincronía en el pensar y sentir en los escritores argentinos con respecto a las literaturas consagradas es un rasgo de la inteligencia, que Casanova atribuye a la lucidez de las literaturas periféricas.

Desde el “nosotros francófilo”, el mismo mes que se publica la conferencia de Rojas en *Nosotros* (N: X.50, jun. 1913), Rubén Darío envía desde París al diario *La Nación* tres artículos sobre la génesis de *Azul*, *Prosas Profanas* y *Cantos de Vida y Esperanza*. En 1916, en el número homenaje por su muerte, la revista los recupera y difunde como

“Historia de mis libros” (*N*: XXI. 82, feb. 1916: 204-222). El espacio textual está claramente diferenciado, la mediación de *Nosotros* se identifica en el primer párrafo y en bastardilla, donde aplican las estrategias de control y de seducción del lector. A través de sus comentarios, se advierten las operaciones sociales de selección de esos artículos y la marcación de lectura, es decir, por qué los publican y cómo deben ser comprendidos. En su rol de editores, se atribuyen el título que reúne este “documento de real importancia” (204). Luego, editan cada artículo de Darío con el título que él les había dado.

La revista explica que esas páginas del “gran poeta” (204) han sido olvidadas por el público a causa de haber aparecido en la prensa diaria. De esta forma, expresan su conciencia no solo de la fugacidad del periodismo cultural frente a la perdurabilidad de la revista cultural, sino también sobre la recepción diferente y el compromiso social que ellos asumen. Declaran que publican por el bien común, pues su tarea es un “servicio a los estudiosos” y “cosa grata” a los lectores (204). Esta aparente digresión nos sirve para distinguir dos conceptos que venimos utilizando, el isocronismo y el sincronismo. El primero es definido por Ángel Rama como el grado de proximidad con que desde Hispanoamérica se ha seguido la producción de las grandes capitales culturales (Rama, 1985: 36).

Por nuestra parte, preferimos como criterio legitimador el concepto de Rojas, pues implica mucho más que el seguimiento de las novedades europeas. Con esa noción se busca demostrar desde Hispanoamérica la anticipación y/o coincidencia en el tiempo de hechos y fenómenos, del pensar y sentir, con respecto a Europa. De esta forma, *Nosotros* usa la sincronía como recurso para insertar a la Argentina en el campo cultural mundial. Puntualmente, la revista aprovecha cada oportunidad para visibilizar que desde aquí se piensa, se siente y crea antes, o al mismo tiempo, que en Francia, por lo que los grandes pensadores y escritores de aquí deberían estar posicionados al mismo nivel que los franceses. Destacan el sincronismo de la ciencia, sus ideas y técnicas, de Juan Bautista Alberdi, Nerio Rojas, Víctor Mercante y Juan Vucetich; de las obras de creación artística, por su técnica y sensibilidad, entre ellas la crítica, la literatura y las traducciones, y las correspondientes publicaciones. Celebran la escultura de Baudelaire realizada por Blotta, las obras poéticas *Azul* de Rubén Darío y

El libro de los elogios de Banchs, la novedad de las ideas y obras de Barrenechea, las traducciones de Muzzio Sáenz Peña, de Enrique Banchs, entre otros.

De todos los casos que hay en la revista, elegimos ilustrar con los tres siguientes por su vinculación con la lírica, ordenados según lo cronológico (1896-1916), las redes y el posicionamiento. El primer ejemplo es por la relevancia en el campo cultural hispanoamericano de Darío y Groussac y de los franceses Verlaine y Rivarol. El segundo, por la posición en el campo cultural argentino del director de *Nosotros* y del poeta Banchs. El tercero, por la posición de Barrenechea en la clique de la revista y el aporte de sus artículos teóricos como laboratorio de experimentación y antesala de libros.

El mismo Rubén Darío en su polémica de 1896 con Groussac usa el recurso del sincronismo, sin llamarlo de esa forma, tal como se expuso en otra sección de este trabajo. A causa de la acusación de imitar a Verlaine, reivindica su originalidad y sintonía de pensamiento y sentimiento con los escritores franceses. Agregamos otra expresión del mismo Darío: “Sin haberlo leído, mi espíritu sabía el discurso de Rivarol” (N: XXI. 82, feb. 1916: 162). Del mismo estilo es el comentario de Giusti en “Aristarco y ellos” (N: VII.37, feb 1912: 135-149) para destacar la originalidad del argentino Banchs. Algunos han opinado que imita al escritor Francis Jammes, pero para el director de *Nosotros* entre ellos solo hay una afinidad de espíritu: “y casi apostaríamos que nuestro poeta aun no había leído al francés cuando escribió *El libro de los elogios*, donde se reveló su característica idiosincrasia poética” (145). Barrenechea también se siente en la obligación de argumentar la originalidad de su obra, publicada en la revista entre 1912 y 1915, como antesala de su propio libro y de las obras de los franceses Combarieu y Lavignac. Por último, los editores de *Nosotros*, en todos los casos de heterotraducción celebran que sean una primicia en castellano y que con ello aportan a la cultura universal.

Más allá de estos casos concretos, la sincronía tiene un carácter general y relevante en el “nosotros transoceánico” con respecto a la pervivencia hasta 1917 de la lírica francesa del siglo XIX. Su recepción y circulación en la revista está totalmente marcada por ese siglo y recién empieza a notarse un ligero cambio después de la muerte

de Rubén Darío en 1916, más bien a partir de 1917. Esto que vemos en la primera década de *Nosotros* está en sincronía con la situación en Francia. El siglo XIX para los franceses termina después de la primera guerra mundial, afirma Jean Rousselot, porque hasta ahí las maneras de pensar y actuar son más o menos las mismas, lo nuevo se radicaliza en la posguerra.

La primera guerra mundial provoca una “masacre de élites” (Thibaudet 16); por eso, Thibaudet denomina a la generación de 1914 como perdida, ausente, mutilada (539). Fallecen Jean Jaurés, Charles Péguy y otros franceses admirados por la revista y hasta incluidos en ese “nosotros transoceánico”. Este cimbronazo impacta en Argentina y los conmueve por la empatía generacional, aquello que analizamos antes sobre compartir un evento histórico más allá de las fronteras nacionales por las redes interpersonales e intertextuales. De esa coyuntura es el paroxismo del poeta francés Nicolás Beauduin, la última innovación lírica que *Nosotros* valora en palabras de su director Alfredo Bianchi, aunque, en este caso, sería más isocronismo que sincronismo. El isocronismo no es generalizado, ya que la revista rechaza y silencia a los que siguen las modas y novedades contemporáneas con las que no están de acuerdo. Por eso, ese ensayo nos permite evidenciar la diferencia conceptual en la situación sincrónica entre la producción artística en francés y la recepción posicionada de los argentinos.

Mientras que en Francia los poetas modernos son “hondamente individualistas” (N: XIII. 59, mar. 1914: 270) y no soportan influencias intelectuales, *Nosotros* aprovecha a distinguirse en su texto colectivo por valorar la solidaridad, el compromiso social y las influencias intergeneracionales de los connacionales. En otras palabras, frente a esos problemas contemporáneos que detecta la revista desde el pacto crítico, expresa sus reparos y propone soluciones a partir de las diferencias en el sistema axiológico. Por este motivo, reproduce solo lo que le parece adecuado y correcto para su sociedad, porque considera que, o bien son cualidades que ya les pertenecen, o bien, porque deberían conformar la identidad y el canon literario nacional.

Esa sincronía de pensamiento y sensibilidad atraviesa los otros criterios canonizantes que, por una cuestión de extensión del desarrollo, hemos segmentado en los siguientes apartados: compromiso con la sociedad y el arte; profundidad de ideas,

sentimientos y estudios; la claridad en la expresión, la importancia de ser entendidos; la expresión personal, inspirada y sincera.

2.3.2 Compromiso con la sociedad y el arte

Giusti recupera la frase de Montesquieu: “el principio de la democracia es la virtud” (*N*: X, 48, abr. 1913: 140). Con esa idea, para *Nosotros*, el compromiso con la sociedad apunta al mejoramiento de todos los órdenes de la vida, lo cual se logra con el cultivo de virtudes, en oposición a los vicios. Por eso, lo proponemos como un criterio canonizante, pues su carácter teórico y/o ideológico les sirve para realzar autores y rasgos artísticos de las obras.

En la red intertextual de la revista, muchos escritores franceses plantean la importancia de las virtudes y de evitar los vicios. Por ejemplo, del Clasicismo francés: Pascal, La Rochefoucauld y Molière, por la transversalidad de sus poéticas, en el sentido de las reflexiones que producen en torno a la literatura y los fenómenos que involucra. De Pascal y La Rochefoucauld, *Nosotros* recupera la preocupación por el corazón humano, por los vicios y pasiones que lo arruinan. El segundo propone como eje de las virtudes, la humildad y lucidez para luchar contra el imperio del amor propio, inseparable del interés, el orgullo, la vanidad. Considera a la lucidez como una virtud moral e intelectual, es la que permite al hombre sincero conocerse, juzgarse y reconocer sus faltas, en esta línea es uno de los mayores elogios que emiten los críticos de la revista. De ella surge la noción del mérito de las acciones desinteresadas que llevan al progreso moral.

Molière, por su parte, ataca especialmente a la hipocresía. Su genio pone de relieve la verdad de la observación de seres humanos y materializa una idea o verdad moral. Sus personajes demuestran que el vicio engendra más vicios y la consecuente degradación moral, cuando actúa en contra del sentido común; por eso, se vuelven infelices y su egoísmo afecta a su entorno.

La humildad, la lucidez, las acciones desinteresadas y el sentido común contribuyen al progreso moral e intelectual, claves de lo que *Nosotros* considera virtudes para el compromiso con la sociedad. Además, incluyen la independencia y la libertad, tanto en el arte como en la política, para el desarrollo democrático de los pueblos. Hasta ese momento, el país de la libertad, la revolución y la igualdad es Francia. Enrique García Velloso en “Mariano Moreno” (*N*: IX. 44, dic. 1912: 142-163) sostiene que este “poderoso paladín, que más que un hombre representaba una idea de libertad en marcha” (142), absorbe las nociones revolucionarias de Montesquieu, Rousseau, D'Aguesseau, Reynal, Voltaire. La cita refleja, por un lado, la fuerza de la idea asociada a la acción, y por otro, las redes intertextuales e interpersonales sincrónicas y diacrónicas que lo consagran a Moreno como protagonista de la cultura argentina, por ejemplo, en los textos de Groussac.

Asimismo, en la revista mencionan a los franceses que se comprometen con su momento histórico, en las luchas políticas por la causa republicana o socialista: Lamartine y Hugo son diputados, Vigny se postula, Zola interviene en el asunto Dreyfus y la generación de 1914 es mutilada por la Primera Guerra mundial. Liberalismo y Socialismo se vuelven conceptos claves. Como ciudadanos que sienten el deber de intervenir en los asuntos públicos de cualquier modo, con su opinión, con su voto, *Nosotros* participa de la política en el amplio sentido del término. Están atentos al desarrollo social, a lo económico, y siempre hacen hincapié en la educación y el porvenir. En lo individual, varios de los integrantes de la revista se involucran en política partidaria y cumplen roles de ministros, legisladores y hasta candidatos presidenciales, en el abanico ideológico que congrega esta tribuna editorial.

Uno de los modelos franceses de compromiso con su momento histórico y, por eso mismo, caído en la guerra es Charles Péguy (1873 – 1914), de la misma generación que la mayoría de los colaboradores de *Nosotros*. Por sus redes e influencias, es lógica la admiración que despierta en el círculo de la revista y es otro de los aciertos de su evaluación del canon literario extranjero, aunque en el índice de Ardissonne y Salvador este francés figure en una sola entrada durante esta década. En cuanto a lo literario, Rousselot encuentra en Péguy reminiscencias del estilo de Hugo en los alejandrinos de “sangre ardiente” (Rousselot 105. Las traducciones son nuestras) prosaísmos y

letanías, y el arte vocal que provoca el “hechizo” poético de la receta del *Sagesse* de Verlaine.

Péguy es un emergente, asegura Rousselot. Es un poeta socialista profundamente cristiano que afirma su voluntad esencial: magnificar los destinos espirituales de Francia, a su propia manera. Este anhelo de enaltecer el espíritu es otra de las ideas fuerza que se repiten en *Nosotros*, como parte de su proyecto cultural. Consideramos valiosa la nota que Juan Más y Pí escribe sobre Péguy ni bien se entera de su muerte. En este homenaje póstumo, propone al escritor como: “un verdadero representante de su momento” (*N*: XVI. 66, oct. 1914: 65), guía, maestro y modelo de su generación francesa. Es evidente que la intención de Más y Pí es que ese ejemplo cunda en los jóvenes, especialmente argentinos, como símbolo de la juventud con aspiraciones revolucionarias que es sacrificada, por lo cual ratifica que se cierra un ciclo en ese trágico año 1914.

El español prevé lo que sucederá en la historia cultural y el motivo de la denominación que Thibaudet otorga a esta generación, como perdida y mutilada. Por esta razón, el crítico pide que, al terminar la guerra, “se nos permita hacer el cálculo de *nuestras bajas* y el mundo sepa qué inmensidad de tesoros de arte, de ciencia, de pensamiento, han sido perdidos para el porvenir con esa juventud” (71). Hemos respetado la bastardilla, marcación de lectura que utiliza el mismo Más y Pí, para significar cuán cercano y participante del “nosotros transoceánico” es Péguy para él. Por otra parte, para diferenciar nuestra marca de la del crítico, destacamos con negrita el uso de la primera persona plural en las citas de más adelante.

A lo largo de siete páginas, Más y Pí, integrante de la clique de *Nosotros*, manifiesta la recepción contemporánea de la literatura francesa poniendo el foco en las virtudes de la obra y vida de Péguy, figura de esa generación cercenada. Lo considera un héroe por su compromiso político en el sentido más amplio del término y porque equilibra la espiritualidad y la acción en diversos campos. Por un lado, promueve emprendimientos culturales, como la publicación de una revista durante más de una década y, por otro, muere en el campo de batalla por un tiro en la frente delante de sus hombres. Por medio del criterio del compromiso, el crítico aprovecha el recurso de

“nosotros/otros” para un posicionamiento multifuncional en el campo cultural. La flexibilidad de las redes sincrónicas nos permite ubicar a Más y Pí, a través de este artículo, en el “nosotros francófilo”, “transoceánico” y “regional”.

Por un lado, se posiciona en el “nosotros francófilo” para diferenciar a los sudamericanos, particularmente argentinos, que valoran a Péguy, de “otros” argentinos a los que solo les interesa lo superficial. Además, incluye en el “nosotros transoceánico” a los escritores franceses como Péguy, con los que la revista y el “nosotros francófilo” comparten el sistema axiológico, a diferencia del resto de los franceses que no tienen ese espíritu ni realizan acciones. Incluso, se puede situar a Más y Pí en la red del “nosotros regional”, a sabiendas de que es un español que desde Argentina difunde las redes intertextuales e interpersonales de *Nosotros*. Esta última posición sería más evidente para el público sincrónico que para los lectores, pues reciben el texto sin su contexto o sin el conocimiento profundo de los colaboradores de la revista.

Estas observaciones de la multilocalización surgen del examen de las expresiones de Más y Pí. A modo de síntesis, transcribimos dos citas en las que confluyen los “nosotros inclusivos” al reflexionar sobre la fuerte significación de la muerte de Péguy. El crítico afirma: “es uno de los **nuestros** el que desaparece” (70). En la red intertextual sincrónica van tomando conciencia de lo que implica la guerra, el hecho los impacta de cerca pues apenas un mes antes *Nosotros* se había manifestado en ocasión del asesinato de Jaurés. Más y Pí asegura que la última lección de Péguy, como habían dicho de Jaurés, es su sacrificio por “la civilización y cultura latinas, **de lo nuestro y de nosotros mismos**, amenazados por la regresión bárbara” (72), que los hace comprender una terrible verdad: el convencionalismo de las muertes en batallas como ideal de los tiempos de barbarie.

El crítico evidencia el valor que le atribuye a la revista *Cahiers de la Quinzaine*. Esta selección, dentro de toda la obra de Péguy, se utiliza para asociar los puntos en común que la colección tiene con *Nosotros* y, probablemente, con la aspiración de que esta empresa cultural les sirva de ejemplo. La describe como independiente, publicada

durante catorce años con un total de 222 volúmenes, única “en el mundo” (68) por su programa de difusión del pensamiento de las nuevas generaciones francesas.

Más y Pí, por una parte, evalúa al autor y su obra desde el sistema axiológico. Declara que el trabajo de Péguy es paradigmático por su pensamiento profundo y moralista, austero y grave, sereno y noble, elogia su obra “tan francesa, tan sin cosmopolitismos calculados” (65), y su acción de artista, su dirección y esfuerzo personal.

Por otra, examina la recepción y circulación desde su posición en el “nosotros francófilo”. Como contrapartida de su análisis, insiste en que los otros no ven lo francés de las obras de Péguy, que es apenas conocido en Argentina a pesar de que “tantos se precian de seguir el movimiento intelectual francés” (68).

El español, desde el “nosotros regional”, amonesta a los críticos americanos, tan atentos a Francia, que no se interesaron por el escritor, salvo Francisco García Calderón en una correspondencia a *La Nación*. Sobre este comentario también vale diferenciar la recepción pues, el público en la red sincrónica, sabe que este hombre de letras peruano es colaborador de *Nosotros*, del “nosotros francófilo” y “transoceánico” según el momento y lugar de enunciación.

Desde el “nosotros transoceánico”, Más y Pí critica a los superficiales “literatómanos” (65) que buscan lo más falso “de los espíritus franceses” (65) y, por eso, “los frequentadores del bulevar tiene[n] inmediata repercusión” (65). En la red intertextual diacrónica, esta cita responde también a la encuesta de la revista francesa de Beauvin sobre la “calurosa” recepción que se brinda en América a “toda moda estética francesa” (*N*: VII. 38, mar. 1912: 237-238). En otras palabras, desde el pacto crítico, a través del “nosotros inclusivo”, el ensayista marca las virtudes de ellos en oposición a los defectos y vicios de los otros: profundidad/superficialidad, honestidad/falsedad, pensamiento y acción/manía, conocimiento de lo francés (espíritu y obra)/desconocimiento, identidad-pertenencia/alienación-enajenación, hombres de letras/seguidores de modas, aptitud/carencia.

Desde ese posicionamiento, Más y Pí describe a los *Cahiers*, impresos por obreros sindicados, que se convierten en eje de un grupo de intelectuales. Explica que recibieron elogios de Tolstoi y colaboraciones de France, Jaurés, Sorel y Richet. Además, que publicaron allí los premiados: Rolland, los hermanos Tharaud y Suarès, igual que Benda, Hamp, Vuillaume. Juan Más y Pí afirma que son nombres que no han trascendido al público y espera que sea así por mucho tiempo. De esta manera, en ese canon sincrónico de lecturas que *Nosotros* va proponiendo a través de los artículos, advertimos cómo el crítico distingue los escritores que sí benefician a los lectores de los que no lo hacen. Y acierta en la evaluación sobre la calidad literaria, pues esos tres últimos autores no permanecieron en el canon diacrónico. Otro caso es el de Suarès, estimado por algunos como uno de los escritores más importantes del principio del siglo XX francés, uno de los pilares de *La Nouvelle Revue française*, junto a Claudel. Gide y Valéry. Es descubierto por Anatole France y es amigo de Romain Rolland, escribe poesías, narrativa y teatro, pero durante el período estudiado en *Nosotros* no encontramos menciones de calidad.

Desde el punto de vista de los colaboradores de la revista, las virtudes benefician a la sociedad y los vicios rompen la armonía y el equilibrio social; por eso, advierten los casos de libertinaje, indecencia e inmoralidad de los poetas franceses. Uno de los ejemplos es el del primer poeta que reconocen como maldito, François Villon, cuya perversidad llegó hasta el asesinato. Incluso Darío argumenta que Verlaine, en sus peores momentos, estaba poseído por él. Entre los peligros de los vicios humanos también previenen sobre la concupiscencia, el “demonio de la carne” (*N*: I. 2, set. 1907: 106), y las adicciones que impiden la creatividad como el alcoholismo, las drogas, entre otros problemas. Suelen asociarse a las menciones sobre la bohemia, aunque con signo ambivalente: puede ser una pose artificial, que genera rechazo y burla o una forma de vida sostenida como un sacerdocio, que provoca admiración.

Del primer grupo son los que se autodenominan bohemios y a quienes se los descalifica por avivados, viciosos, despreocupados, *ratés*, enfermos (especialmente neuróticos), decadentes, delirantes, pesimistas, rancios, pedantes, que no producen nada bueno, ni enriquecen la cultura, ni el diálogo trasatlántico. Se muestran como bohemios felices porque adquieren una postura, pero no crean arte y, para peor, son

timadores y perjudican a los buenos, sinceros y verdaderos bohemios. Alfredo Colmo se queja de la imitación que hacen los artistas latinoamericanos, que copian interna y externamente la bohemia parisina (N: XIII. 58, feb. 1914: 113-132).

Esos dos tipos de bohemios se ven representados en “Las veladas del ‘Brazil’”, de Juan Manuel Méndez, sobre la bohemia porteña de cuando él tenía veinte años. Allí apunta a los “más impúdicos que necesitados” (N: VI. 32, set. 1911: 223) que se aprovechan del pintor bohemio, lo engañan contándole penurias para que les pague una noche de excesos con el mísero sueldo que tenía para mantener a su familia. Ese perfil de aprovechador, egoísta, interesado, también es mencionado por Alfredo Bianchi al ver la obra de teatro *Nuestras dueñas*. Miguel, uno de los personajes, espera a unos “compañeros de bohemia literaria” (N: XXII. 86. jun. 1916: 320) para leerles su obra. Solo uno aparece, le pide dinero y se va sin escucharlo.

A diferencia de ese grupo despreciado por *Nosotros*, la revista reconoce el compromiso artístico colectivo de la bohemia creadora, asumida como un estilo de vida para liberar la genialidad. La libertad, tan importante para Hugo y asociada al Romanticismo según Barrenechea, produce obras originales e inspiradas, que deben estar comprometidas con la sociedad y con el arte. Esta es la bohemia de los genios, almas sensibles al arte verdadero y con cualidades humanas como la generosidad, honestidad, espontaneidad, que despierta una mezcla de admiración y compasión. Sus encuentros significan un alivio en esa existencia que suelen entender como triste y miserable, buscada o simplemente tolerada, por la falta de comprensión de la sociedad. Se encuentran en los bares y cafés para compartir lo que tienen: una vida de libertad y hedonismo, desprendida de lo material, con los gérmenes de obras, ideas, para perfeccionarlos con inteligencia, y lo que les falta, por el valor que atribuyen al encuentro humano, fraterno, empático.

En Francia, la primera bohemia “galante” (Beaumarchais et al.) de la que escribe Nerval en 1855, es una vida festiva, provocadora, de jóvenes en su mayoría pudientes; elegida como reacción a su entorno. En *Nosotros* hay pocas menciones de ese grupo, a diferencia del segundo tipo de bohemia, la de los jóvenes artistas menos pudientes, reunidos por definición en el *Quartier Latin*, y que de alguna manera se sienten

obligados a la vida bohemia como iniciación, para garantizarse la libertad e independencia. Con la vista puesta en París y en los poetas que participaban de ella, como Beaudelaire y Verlaine, en Argentina también hay bohemios. Del grupo de *Nosotros* son bohemios creadores, o se vinculan estrechamente con ellos: Emilio Becher, Charles de Soussens, Antonio Monteavaro, Manuel Ugarte, Darío, Carriego.

Colmo, en “Sobre Rubén Darío”, recuerda el apoyo fundamental que este escritor recibió de la prensa argentina, especialmente de *La Nación*, quien lo nombró corresponsal “entre los príncipes literarios de la madre patria y entre los ágapes de la gran bohemia parisina” (N: XXI.83, mar. 1916: 346). Darío, por su parte, escribe que en ese ambiente conoció a Verlaine y su “inquerida” (219), “triste y entristecedora bohemia” (214). Ángel de Estrada (h), como muestra de la rigurosidad de su juicio crítico y, ante la regla de la armonía y la medida, más allá de la admiración que siente por Darío, le observa el desperfecto de sus obras a causa de sus costumbres bohemias: la falta de arquitectura de sus textos y su producción “desgraciadamente fragmentaria” (N: XXI. 82, feb. 1916, 177).

En cuanto a los argentinos valorados positivamente por *Nosotros*, cuentan que Ugarte vivía puerta por medio de Rubén Darío, mientras estaba en París. Y Melián Lafinur escribe sobre la “recóndita tristeza” de la bohemia literaria de Evaristo Carriego (N: XIII. 57, ene. 1914: 66). De esta manera, el vínculo entre los líricos creadores se percibe a través de su estilo de vida y la experiencia afectiva, las emociones que sienten y provocan en los otros, lo que contribuye a comprender mejor tanto su identificación como las diferencias.

Un detalle que vale destacar es que, dentro de la bohemia creadora argentina, Méndez menciona una integrante femenina. Nombra a “Rosa María, la valerosa niña” de diecinueve años, que escribía versos y se reunía con ellos, renunciando a lujos y familia, “criatura nostálgica que ya no sufrirá la maldad de los hombres, [...] y el dolor de su genio” (227).

Así como *Nosotros* desaprueba a los “bohemios inútiles”, también lo hace con la poética de “el arte por el arte” porque se encierran, ajenos a la sociedad y sus

necesidades. Los colaboradores de la revista opinan que estos poetas no se comprometen con el pueblo, sino que viven en una burbuja en aislamiento social, pues se consideran superiores, una élite que crea para ella misma un arte excluyente, solo para entendidos. En cambio, para Barrenechea, el arte debe ser representación de lo sano, bello y lógico de la vida y, por eso, debe ser enseñado, compartido con la gente, aunque cueste que se lo entienda y valore. La revista dedica sus reclamos tanto a los artistas como a las clases dirigentes porque ya que el arte engrandece el espíritu y a las naciones, entonces se deberían destinar recursos económicos para el desarrollo cultural de la Argentina.

Otro signo de las elecciones que realiza *Nosotros*, a diferencia del canon literario internacional y de las recomendaciones de autoridades, es el cambio de valor que le asignan a las “nuevas poéticas” de acuerdo con el criterio canonizante del compromiso con la sociedad y el arte. En la revista, las figuras de Gautier, Leconte de Lisle “sollozante”, “la parnasiana” y Banville “el visionario” (*N*: III.13 y 14, ago. 1908: 94) van en la procesión poética descrita por Lastra y los encontramos en artículos vinculados con el Modernismo, en los homenajes a Darío y en “La literatura argentina”, de Rojas. Es famosa la anécdota de Gautier (1811 – 1872) por su rebelde y colorido chaleco rojo a favor de Víctor Hugo en la presentación de *Hernani* (*N*: XXI.82, feb. 1916: 229). Según Thibaudet, después de Hugo, es el romántico que mejor conoce el lenguaje y lo despliega en la pintura de las descripciones. Gautier le da la espalda al romanticismo político, pero concuerda con la idea de artista y de que “el arte se basta [a sí mismo]” (Thibaudet 211. La traducción es nuestra) en línea con Malherbe.

A partir de la publicación de *Émaux et Camées* (1852) influye en Leconte de Lisle y Baudelaire. Este le dedica su *Fleurs du Mal* como primer reconocimiento de su superioridad en la maestría de la lengua. La relación entre él y Baudelaire es mencionada por Más y Pí y Melián Lafinur. Thibaudet resalta el rol vinculante de Gautier entre los románticos y los jóvenes parnasianos que lo ven como su ancestro y de esa misma forma lo presentan en *Nosotros* dentro de los artículos, como bisagra entre lo romántico y lo parnasiano. Sin embargo, en la obra de referencia de Ardissonne y Salvador no hay ninguna entrada sobre el poeta parnasiano, es decir, no aparece en

los títulos ni temas indexados. Gautier promueve el culto a la belleza, pero en Leconte de Lisle y los parnasianos esto se vuelve intransigencia y hasta fanatismo. La búsqueda de la perfección formal es difícil, controla la inspiración para lograr la regularidad, armonía y gravedad austera en la pureza de la lengua y la versificación, que se apoya en la ciencia de la sonoridad y el ritmo. El arte se independiza de la moral, la verdad y la utilidad y se torna un lujo reservado a una élite intelectual que lo elige como fin supremo.

Ese apego excesivo a la forma y al arte difícil es lo que genera polémica en *Nosotros* y, por eso, destacan la creatividad de Darío que se despegó de ese molde y lo asimiló. Las menciones sobre esos franceses, Gautier, Leconte de Lisle, Banville y los parnasianos, están en relación con él. Según Estrada (h), el nicaragüense se formó con Gautier y los parnasianos (N: XXI.82, feb. 1916: 175) y Colmo coincide en que era uno de sus modelos geniales (N: XXI.83, mar. 1916: 343). El mismo centroamericano lo ratifica en “Historia de mis libros” (N: XXI.82, feb. 1916: 205) y clasifica al autor de *Émaux...* como un producto de los grotescos clásicos (N: XXI.82, feb. 1916: 164). En la cita se ve lo que W. Jaime Molins valora de Darío, de acuerdo con los criterios canonizantes de la revista: “el don singularísimo de desprenderse del corte francés y tomar senderos propios en el parnaso moderno. Tiene el sello de una originalidad trascendental” (N: XXI.82, feb. 1916: 191). Arturo Marasso Rocca piensa lo mismo, que ha flexibilizado el verso parnasiano “con nuevos matices, suavidades y melodías inefables” (186). Sin embargo, no todos reconocen su mérito de asimilación, Darío se lamenta de que un lector haya dado a entender que su obra era hurto o traducción de Leconte de Lisle (N: XXI.82, feb. 1916: 208).

Por su parte, Leconte de Lisle se autoincluye en una generación sabia y considera que la poesía debe volver al pasado, no como en el romanticismo por el color local y la imaginación, sino por la inteligencia, con la ayuda de la documentación para encontrar la razón de las cosas. Darío admira a Leconte de Lisle y “el *Parnasse contemporaine*, fueron para mí una revelación” (N: XXI. 82, feb. 1916: 205). En los artículos de *Nosotros* se menciona esa influencia en al menos tres de sus obras: *Azul*, “Primeras notas” que “podrían calificarse de parnasianas” (N: XXI. 82, feb. 1916: 206) y “Canción de Carnaval”. Estrada (h) señala que el poema sobre los Carnavales de

Buenos Aires, en *Prosas Profanas*, saluda a Banville. El nicaragüense lo reconoce, es “una oda funambulesca, de sabor argentino, bonaerense” y agrega que “En ‘Del Campo’ me amparaba la sombra de Banville, en un tema y en una atmósfera criollos” (212).

Por la red de revistas, *Nosotros* reproduce un artículo publicado por el chileno Francisco Contreras, encargado de la sección “Letras hispano-americanas” del *Mercure de France*, en el que subraya la evolución de la poesía y prosa hispanoamericana y, entre otros rasgos, menciona el importado gusto parnasiano que la enriqueció con “efectos plásticos y coloristas” (N: V. 27, abr. 1911: 233). Esta característica es la que ha perdurado en las publicaciones que mencionan a Gautier, Leconte de Lisle y los parnasianos en *Nosotros*: el arte de pintar y esculpir gracias al don de la memoria visual de formas y colores, a la par del reclamo por su impasibilidad, apego a la forma perfecta por sobre la idea y la falta de compromiso con su sociedad, como juzga Melián Lafinur (N: IV. 24, nov. 1911: 454).

2.3.3 La claridad en la expresión, la importancia de ser entendidos

La revista, testigo de su época, se lamenta de que haya poca gente que entienda el arte; por eso, se preocupa por hacerlo inclusivo y que esté al alcance de las personas. *Nosotros* es una generación formada, que aspira a ampliar sus redes para que el conocimiento y la sensibilidad artística se expandan en vez de recluirse y, para eso, debe hacerse entender, expresarse de forma clara. Esto tiene que ver también con su programa de estar abierta a todas las opiniones bien fundadas, y difundirlas superando fronteras físicas o simbólicas (geográficas, políticas, sociales), lo cual se concreta tanto en el espacio mediático, reuniones y eventos, como en el espacio textual de la revista y su cooperativa editorial.

En el capítulo anterior, comentamos lo que expresan los maestros Groussac y Darío sobre el criterio canonizador de la claridad. Barrenechea, por su parte, la considera

como una cualidad esencial del espíritu francés, pero advierte que provoca la excesiva atención a los detalles, defecto que también Darío le marca al director de *La Biblioteca*. El tratamiento de la revista sobre el concepto de claridad puede analizarse de forma espiralada porque aparece en diversas modalidades, como herencia del Clasicismo francés, como propiedad del poema y de la crítica literaria que lo analiza y como cualidad de las personas integrantes de la generación de *Nosotros*. En este caso se trata de la lucidez como una virtud propia de los intelectuales, tanto en su rol de creador, formador y crítico.

En el Clasicismo francés, el juicio de calidad del genio creador era que la obra hablara por sí misma, con claridad y densidad de ideas. En la revista se aplican muchos preceptos de esa época, por una parte, porque se identifican como sus descendientes en la lógica evolución de la literatura y por otra, por su voluntad de elección de las reglas a las que les asignan un bien superior, para demostrar que son conscientes de lo que piensan y sienten y que lo quieren comunicar. Sobre la herencia, Colmo y Rojas lo explican en dos artículos. El primero afirma que, por el proceso evolutivo, “somos [...] hijos más o menos remotos” del Clasicismo “aunque no lo queramos” (N: XIII.58, feb. 1914: 126) porque, como argumenta el francés Comte, la humanidad se arraiga en la herencia del pasado. Por su parte, Ricardo Rojas sintetiza la repercusión del clasicismo en el origen de la literatura rioplatense como imitación mecánica apegada a la regla, en la que se pierde la riqueza de lo clásico, su sensibilidad.

A través de sus palabras, muestra el cambio que promueve esta nueva generación de formadores, este “nosotros” que quiere distinguirse de los “otros” y de una vieja manera de enseñar, crear y criticar la lírica: “Enseñábase a imitar de los clásicos la forma, para nosotros inexpresiva y seca de sus obras, y no el sentimiento de la naturaleza, que las había creado. Sustituíase a la emoción y a la imagen, la fórmula [...]. Lo que había sido ‘clásico’, tornábase ‘clasicismo’. La ley se hacía regla; la armonía viva del universo, equilibrio mecánico” (N: X. 50, jun. 1913: 358). Por eso *Nosotros*, tan atenta a la desmesura y a la falta de creatividad, se apoya en las palabras del francés Perrault, para reclamar como regla que lo bello evidencie la conciliación entre la norma absoluta y la originalidad.

Colmo recurre a otra autoridad francesa en “Sobre cultura jurídica” para sostener su argumentación (N: XXIV.90, oct. 1916). Asegura que todo el mundo debe tener presente los dos axiomas de Pascal porque defiende lo natural contra la retórica y el pedantismo. El axioma de la esencia espiritual del hombre y el conocerse a sí mismo, por el valor de lo psicológico para entender su sensibilidad y sus percepciones, que lo lleva a encontrar su identidad; y el axioma del hombre como ser pensante, que da importancia al razonamiento. Su ideal es expresar el pensamiento de manera directa, pues la originalidad del escritor consiste en el arte de la composición y el estilo; aunque imite debe saber utilizar de manera natural todos los recursos para ser eficaz. Esa claridad debe verse tanto en la expresión de la sensibilidad como en las ideas, íntimamente relacionada con la lucidez, cuya evidencia provoca aclamaciones en la revista. En la revista afirman que quien no es claro, que no se hace entender como objetivo fundamental, en realidad no sabe pensar o no sabe lo que siente.

De allí que el lenguaje poético debe responder a las premisas de claridad y precisión. Para Bessière, los franceses del clasicismo, pretenden analizar y pintar la naturaleza humana, los pensamientos del hombre según la armonía, el orden, la regularidad y la disciplina (193). *Nosotros* demuestra su lucidez sobre los fenómenos emergentes del sistema, descubriendo la originalidad, las innovaciones creativas e interpretativas, que le permite diferenciarse de otros. Insiste en su aporte a la cultura universal por las traducciones, por las exégesis y por las creaciones anteriores o simultáneas a las de las literaturas europeas, especialmente a la francesa, en relación con el criterio de sincronía ya desarrollado.

Del siglo XVII francés, la revista también destaca a Boileau, como hicieron Hugo, Verlaine y Darío. Al usarlos como catalizadores, esperan hacerse oír e inscribirse en esa lista consagrada, tanto por coincidir con esos autores, como por los aportes de la revista acerca de la obra del clasicista. Boileau se caracteriza a sí mismo por la franqueza y desde ahí funda los principios de su crítica, su estética y su moral: ser sincero, ser uno mismo, y para eso hay que conocerse (precepto griego que se vuelve clásico). Como poeta, por su clasicismo somete la rima a la expresión de la idea, pero se proyecta con la sensibilidad y la armonía del verso, el ritmo y el movimiento. Tradicionalmente a Boileau se lo considera teórico y crítico, pero Victorio Delfino

explica que él lo entiende distinto, en una conferencia leída en el Colegio Nacional de La Plata y publicada por *Nosotros* como “Origen y evolución de la crítica literaria” (*N*: XII. 54, oct. 1913: 35-47).

En contra de lo expuesto por Sainte-Beuve y algunos románticos, Delfino opina que *Arte Poética* sirve para entender el Clasicismo gracias a sus reflexiones y el sentido didáctico, no teórico. Se justifica en que la obra plantea que hay que pensar primero para poder escribir bien, siguiendo el modelo de los clásicos, y que, para agradar, se debe respetar la moral, la honestidad y la verdad (verosimilitud), basadas en la razón y el sentido común. Entonces, la expresión ideal reside en la simplicidad y la adaptación de la forma al sujeto y al pensamiento. El arte de escribir bien exige – además del don innato de ser poeta y la inspiración – pureza de estilo y un método de trabajo paciente y riguroso. Por último, el juicio final sobre el valor de una obra lo hace el gran público y la posteridad.

Delfino expone que Boileau “no teorizó” sino que su obra es de “verdadero crítico [...] destacaba los defectos y bondades de las obras [...]”; por eso lo caracteriza como “el poeta del comentario crítico” (*N*: XII, 54, oct. 1913: 43). De esta manera, una vez más, se aprecia el entrecruzamiento de los pactos críticos y líricos que ejecuta la revista y el valor del género clásico “comentario”. El argentino sintetiza en la figura del francés otro de los criterios apreciados por la generación de *Nosotros* y publicado por Barrenechea: para ser un buen crítico se debe ser, ante todo y sobre todo, artista. En la publicación, el conferencista afirma que Boileau no hizo teoría de la crítica literaria, sino que la ejerció en la práctica, en sus obras en verso, “siendo, a su vez, el poeta más sutil y armonioso de su época” (43). Sobre estos aspectos concuerdan también Groussac y Darío en su polémica.

Al círculo de la revista le interesa lo natural, la verosimilitud y la estética inseparable de la ética; por eso, destaca el espíritu de Boileau de hacer la crítica literaria de sus contemporáneos sin maledicencia, pues se asume que la crítica es un derecho que se debe ejercer, muy distinto de la desacreditación. Desde el punto de vista de Delfino, en esto reside otra de las cualidades y contribuciones del francés a la literatura: es el mejor crítico para juzgar a sus contemporáneos porque a los que

condena, la historia no los rescata, y los que reciben sus elogios hoy son clásicos universales, como Molière, Racine y Corneille. Es decir, su juicio sincrónico es corroborado por el gran público con la inclusión y permanencia de aquellos en el canon diacrónico. Melián Lafinur también menciona a Boileau en relación con el sentido que debe tener la crítica literaria: no buscar las faltas sino comprender, tolerar y señalar con simpatía y curiosidad a través de comentarios bellos y profundos lo que surge a su paso (*N*: XII.55, nov. 1913: 192).

A su vez, entendemos la simpatía que Delfino y Melián Lafinur sienten por el crítico francés ya que, como hemos mostrado, *Nosotros* suele acertar en sus críticas, la mayoría de los juicios y criterios que hace sobre la lírica resultan avalados por el canon diacrónico argentino. A través de las figuras del Clasicismo francés, Pascal y Boileau, entre otros, la clique de la revista marca su posición en el campo cultural, de la mano de Hugo, Verlaine, Groussac y Darío. Declara la importancia de la historia razonada y del criterio de la claridad en la expresión de las ideas, tanto en poesía como en los comentarios críticos, para que el pueblo entienda y aprenda. Desde de esa postura, fruto del discernimiento y no de la sumisión a las reglas, ellos eligen la armonía entre el fondo y la forma. En cuanto al *ethos* autorial y crítico, destacan no solo el “saber” teórico, sino, sobre todo, el “saber hacer” poesía para poder ser sinceros y constructivos en sus juicios literarios.

Frente al criterio canonizador de la claridad, *Nosotros* desacredita a los que se exceden o no lo cumplen, ya sea por la llaneza en el decir o por la oscuridad y hermetismo, por medio de dos ejemplos franceses. Jammes, contemporáneo de la revista, nos sirve para el primer caso, Mallarmé, para el segundo. En *Nosotros*, el director reclama la llaneza porque afecta la calidad de la expresión artística, de alguna manera, al despreciar lo bello y comprensible y no diferenciarse de la comunicación cotidiana y vulgar. Para él, debe haber un cambio de registro en la expresión de los que viven la cultura de una manera más reflexiva y elaborada, como los hombres de letras e intelectuales. Cuando Giusti analiza la obra de Banchs y Barreda en “Dos poetas”, se lamenta de que el segundo alcance el Realismo a lo Francis Jammes, “o a lo Lugones” en algunas partes de *Un viaje á la Pampa*, por eso le sugiere no “proposarse en la llaneza del decir” (*N*: VI.33, oct. 1911: 312). Esta cita se resignifica en la red

intertextual de la revista en la que Giusti es muy crítico hacia Lugones, por lo que este comentario, por propiedad transitiva, es una seria advertencia hacia Barreda.

Sin embargo, en *Nosotros* no todos comparten esa valoración sobre el francés. Jammes está presente en los poetas Más y Pí, Ugarte, Barreda, Banchs y Lugones. En el primero es a través del pacto lírico, de forma positiva y creativa, en los otros, es a través del entrecruzamiento con el pacto crítico. Por medio de la lírica de este francés, queremos mostrar que la revista cumple con su propósito de publicar lo que esté bien pensado, aunque no coincida con la opinión de su director. Francis Jammes se caracteriza por su anticonformismo, el lirismo íntimo, un arte poético de la simplicidad y la vida cotidiana, la originalidad de lo provinciano y espontáneo alejado de la capital por voluntad propia, y la fe cristiana aceptada después de 1905. Según Rousselot, suaviza y hace accesible su poesía desarticulando el verso y dándole un tono pedestre, “como dice Samain, ‘en pleno recalentamiento intelectual’ ” (Rousselot 99. La traducción es nuestra). Aunque no encontramos la fuente de esa transcripción, la consignamos por la aclaración que hace este poeta aprobado y traducido por *Nosotros* sobre su coetáneo, con quien comparte una expresión artística sensible y distanciada del positivismo.

En cuanto a la recepción y asimilación de Jammes por un miembro de la clique de la revista, es elocuente la poesía que publica Más y Pí fechada en 1909, pero publicada en junio de 1911, antes del comentario de Giusti. Es la única entrada en esta década en el índice de Ardissonne y Salvador. En “A Francis Jammes” (N: V.29, jun. 1911: 90-91) se leen los puntos claves que importan al grupo de *Nosotros*: “Tú, me encantas, Poeta, con tus versos **ingenuos, / frescos** [...]”. Una actualización del *beatus ille*, en sintonía con la naturaleza de su aldea Orthez, en oposición a la fealdad, tristeza, desesperanza de la vida urbana que siente el yo lírico. Esa naturalidad también se manifiesta en su poesía: “yo admiro esa tranquila **serenidad** que pones / en tus versos sin regla, tus versos sin escuela, / como no la tuvieron mirlos ni ruiseñores; / tú pasas por en medio de estas torpes miserias/ de la literatura como va el peregrino/ por la senda que lleva á su ideal soñado” (90). Sobre estas citas queremos hacer unas aclaraciones que se desprenden de la intertextualidad en la revista.

Primero, hemos resaltado con negrita **ingenuos, frescos, serenos** porque son los mismos calificativos que usa Donoso referidos a la poesía de Jammes, en su artículo sobre el poeta argentino Ugarte. Segundo, porque el francés es un poeta antiparnasiano que al principio es simbolista, por el uso del versolibrismo indica Rousselot, mientras que para Thibaudet su verso es liberado y flexible. Estas observaciones se resignifican en el conjunto de los artículos de *Nosotros*, sobre los parnasianos y las innovaciones formales de los franceses de su época. Tercero, porque Más y Pí valora la naturalidad de sus versos, su armonía al estilo de la naturaleza, más que la sujeción a reglas y escuelas.

Además, en el poema del colaborador de la revista, el yo lírico afirma que el problema de los que no comprenden a Jammes está en ellos mismos, en su propio espíritu: “Sólo no te comprenden los que ya no son buenos / Hay algo de apostólico en tus versos sencillos” (91). Asimismo, elogia al francés por la entrega sincera y pura de su corazón a través de las rimas, a diferencia de él y de su mundo: “[...] feliz con prodigarte, porque tu vida es esa, / — dar al hombre en tus rimas tu propio corazón, / ser un ejemplo humano del fruto de la tierra / que siendo más sencillo es más puro y mejor.” (90).

En el número 100 de *Nosotros*, Manoel Gahisto desde París escribe “Edmond Pilon” (N: XXVI.100, ago. 1917: 542-554) dedicado a la memoria de Juan Más y Pí. En la última página, apunta la visita que Pilon hizo a la casa de Jammes, autor de “tantos poemas bucólicos” (554) y cita su epílogo: “Se analiza mal lo que se ama” (554). Esta transcripción evidencia una postura perspicaz sobre uno de los riesgos de las exégesis: se puede perder la objetividad a causa de los sentimientos. Ocho años después de la escritura del poema de Más y Pí, es significativo que este integrante del “nosotros transoceánico” la reproduzca en un artículo que le dedica desde París.

Otro integrante del “nosotros francófilo” es Armando Donoso que, desde Santiago de Chile, en julio de 1914 escribe el artículo “Manuel Ugarte” (N: XVII. 69, ene 1915: 5-24). El espacio destacado de esta publicación muestra la sociabilidad literaria del grupo de *Nosotros* y de su internacionalización, hechos reales del plan de fraternidad hispanoamericana que propone Ugarte y del que trata, en parte, el crítico chileno.

Donoso reitera los calificativos usados por Más y Pí para caracterizar positivamente al francés, y lo hace dos veces con la misma frase: “ingenuo, fresco y sereno Francis Jammes” (18, 23). Además, le dedica a Ugarte unos versos de los “más lindos poemas” del galo para demostrar que se han cumplido en el argentino: “un poeta decía que cuando él era joven, / florecía [producía] versos como un rosal las rosas” (*N*: XVII. 69, ene 1915: 18. La traducción es nuestra). Recordemos que compartió la bohemia parisina con Darío y su obra fue consagrada por *Nosotros*, pero luego volvió a Argentina, se involucró en la política partidaria y su producción cambió.

Del exceso de claridad en la llaneza del decir, pasamos al otro defecto criticado uniformemente en la revista, la obscuridad y el hermetismo en la expresión, porque no aspira a ser entendida, no ansía la comunicación, ni el intercambio enriquecedor de ideas y sensibilidades. Este aspecto es fuertemente rechazado por la revista, siguiendo el magisterio de Groussac. El maestro denosta a Mallarmé por pretender ocultar su incapacidad bajo el rótulo de hermetismo. *Nosotros* sostiene ese argumento en la crítica a los líricos franceses y argentinos que se vanaglorian de la oscuridad como un rasgo de su inteligencia y elitismo.

Esta corriente crítica tiene su antecedente en la lírica francesa de “la sátira de la gente de Letras”, con las obras de Mathurin Régnier, que amonesta a los poetas de su pasado en “*Poètes ridicules*”, y es adversario de Malherbe. También de las obras de Boileau y de Molière que enjuician a sus contemporáneos. Se reprocha a los que toman una postura altanera frente a sus pares, que los tratan con superioridad creyendo que suman a la cultura con su expresión, pero que en realidad no dicen nada porque no se les entiende. En cada caso que se presenta esa situación, la revista reclama que hubiera sido mejor que permanecieran callados, tanto en las críticas hacia los franceses, Mallarmé y sus discípulos, como en las que hacen a los argentinos contemporáneos que quieren ser sus continuadores locales, Lazcano Tegui y compañía.

Recurrimos al caso de la lírica de Mallarmé porque marca la postura crítica y selectiva que tiene este grupo con respecto a un poeta francés consagrado, lo cual les permite mostrar su autonomía de criterio y su convicción sobre lo que merece ser enseñado y conservado en la conformación del canon literario. Además, porque para

su argumentación, se asientan en la tradición lírica francesa y usan a los mismos franceses como cita de autoridad, como el epigrama de Maynard traducido por Melián Lafinur, que ya vimos. Los comentarios sobre Mallarmé se pueden sintetizar en dos nociones: oscuridad y música. En los artículos de *Nosotros*, si bien lo nombran como uno de los renovadores que ensayan una nueva arquitectura, junto con Baudelaire y Verlaine, son muy pocas las menciones importantes y positivas sobre él y su obra. Incluso no tiene entradas en el índice de Ardissonne y Salvador en la década 1907-1917. Mallarmé está presente sobre todo entre 1911 y 1914, luego reaparece en tres artículos de 1916, firmados por Darío. Por último, en una nota de 1917. Puesto que relacionan al hermetismo con la incapacidad de pensar y de comunicarse, Mallarmé y sus seguidores no son un ejemplo útil para la revista para educar a la joven recepción argentina.

Los antecedentes de la circulación de Mallarmé en *Nosotros* se encuentran en Groussac, que manifiesta su rechazo debido a su oscuridad, lo califica de “apocalíptico” (*N*: XXI. 82, feb. 1916: 154) e incomprensible. A lo que Darío le responde que el verso de Mallarmé es cabalístico, y que a él mismo lo caracterizan por sus influencias francesas; observa que si le dicen verleniano, no puede ser al mismo tiempo “moreísta, o mallarmista” (166) porque son maneras distintas. Incluso reconoce la dificultad que el francés tiene para hacerse entender. En “Historia de mis libros”, que recupera el artículo sobre *Prosas profanas* publicado en 1913, el poeta explica que a él mismo no lo entendieron cuando lo imitó en el “El soneto de trece versos”, un juego “a lo Mallarmé” de “sugestión y fantasía” (*N*: XXI. 82, feb. 1916: 220).

En cuanto a la crítica sobre la oscuridad de sus versos, la revista comenta el efecto en la recepción del gran público, tanto del texto como de su relación con la música. Fosco Teltena, si bien reconoce que son versos con arte, afirma que leídos al pueblo provocan bostezos porque no los comprenden (*N*: XXV. 95, mar. 1917: 298-308). En esa línea, Colmo califica de “*boutade* [capricho, insolencia]” la posición de Mallarmé de que el arte es para la élite que entiende, “los ungidos”, mientras que el resto, el público, es “cosa despreciable” (*N*: XXIV. 92, dic. 1916: 307).

Esta postura entronca en la red intertextual diacrónica con la opinión de algunos miembros de la clique de *Nosotros* sobre las producciones líricas contemporáneas francesas. En un artículo anterior, el mismo Colmo cita en francés a Chénier sin mencionarlo, “con formas antiguas, hagamos versos nuevos” (*N*: XIII. 58, feb. 1914: 125-126. La traducción es nuestra) porque ha inspirado todas las escuelas y “chifladuras que en Francia se han sucedido desde los románticos hasta las **demencias** contemporáneas” (126. La negrita es nuestra). Valga la aclaración que, como el resto de este grupo, no menosprecia la cultura francesa, sino su manera contemporánea de distanciarse del pueblo e incumplir las premisas de claridad y armonía. Además, le desagrada el afrancesamiento y la copia servil que hacen algunos argentinos.

Con respecto a la musicalidad como rasgo mallarmeano, para Balakian se enfoca en el proceso de composición musical, hace consciente el “inconsciente poético de Hugo” y lo toma como dogma: “ceder la iniciativa a las palabras” (Thibaudet 506. La traducción es nuestra), intentando la producción sistemática y calculada. La diferencia entre ambos, explica Thibaudet, es que a Hugo se le entiende la lógica porque hay puentes entre imágenes, en cambio, Mallarmé hace una poesía en la que le da valor a las afinidades secretas. Una evidencia del pacto compartido es que Nerio Rojas, en *Nosotros* en 1913, describe como una de las características mallarmeanas la de sugerir un objeto en vez de nombrarlo.

Melián Lafinur se identifica en parte con aquella crítica de Groussac de que los jóvenes franceses no concretaron sus propósitos en la forma poética que soñaban y sentían, y se la aplica a Mallarmé. Afirma que “compensaba la brumosis de sus versos” con la música verbal “no igualada” (159), “motivo de superior delectación” (*N*: VIII. 41, jun. 1912: 160). Con estas citas queremos señalar cómo el crítico continúa el magisterio del maestro, aunque se diferencia al reconocer la musicalidad como aspecto valioso de Mallarmé. Además, al poner en relación su comentario con los que citamos en el párrafo anterior, marca también su posición: como entendido y parte de la elite, aunque no comprenda del todo, tiene la capacidad de deleitarse. La lírica de Mallarmé le serviría como catalizador para inscribirse en el grupo selecto que lo lee y disfruta del arte.

Los críticos de música también opinan sobre la influencia y el efecto de Mallarmé en la recepción argentina. Lo consignamos porque refleja la integración de las artes y la permanente búsqueda de posicionamiento por medio de la lírica francesa como catalizadora de la proyección argentina, no solo de los hombres de letras. En las críticas de música, Debussy tiene signo positivo en 1913 con letra de Maeterlinck, copiando a Baudelaire, pero el mismo músico tiene signo negativo como admirador de Mallarmé en 1916, pues se hace difícil su comprensión. Estimamos que en este cambio de valoración puede haber influido el comentario de Darío en 1913 sobre la recepción que tuvieron sus versos mallarmeños y/o la buena valoración que tienen Baudelaire y Maeterlinck en *Nosotros*.

Alfredo López Prieto compara las letras de Mallarmé y de Maeterlinck en la obra de Strauss y Debussy respectivamente, en “Salomé; Tragedia de Oscar Wilde. Drama musical de Ricardo Strauss” (N: XII. 56, dic. 1913), enviada desde Caracas. La obra de Wilde, en la versión de Mallarmé, desconcierta; en cambio, la de Debussy y el “hondo Maeterlinck” (239), que imitaría *Les Aveugles* de Baudelaire (232), es profunda y sugerente. Nuevamente se utiliza a los franceses como catalizadores, el crítico argentino quiere posicionarse como experto y descubridor de los antecedentes, al cuestionar los juicios sobre la “influencia” de Maeterlinck que ha hecho el crítico belga Kufferath, considerado autoridad en la materia. Otro dato sobre la posición que López Prieto tiene en la revista es que después de su artículo, en la página 240, publican una caricatura suya realizada por Ríos. Recordemos que las ilustraciones son una de las estrategias de seducción del lector.

Otro indicador que pautaría la recepción que tuvo Mallarmé en *Nosotros* es que fue expulsado del Parnaso por la opinión negativa que emitió Anatole France, en época en que este autor todavía tenía buena recepción en la revista. Luego, encontramos que los escritores franceses que ven a Mallarmé como héroe y maestro, admiran también a Lautréamont y Rimbaud. Esto permite trazar una postura intertextual porque *Nosotros* tampoco los aprueba. Lautréamont está silenciado, probablemente por su demencia y su proximidad a Rimbaud, entre otras características. Entre los discípulos mallarmeños que escriben en francés, están René Ghil, Gustave Kahn, Jules Laforgue, Viélé-Griffin, Henri de Régnier, Maurice Barrés, Paul Claudel, André Gide,

Paul Valéry, Jean Moréas, Robert de Souza. De ellos, el que más menciones tiene en la revista es Barrés, los otros tienen una presencia pobre o insignificante, y de hecho, no tienen entradas en Ardisonne y Salvador durante la década estudiada. Nuevamente, a causa de la red histórica, podemos sospechar, por ejemplo, que la exclusión de Claudel y de Valéry se debe a sus redes interpersonales, tanto ellos como su entorno son jóvenes que rodean a Mallarmé.

Otras posibles razones de la exclusión de Valéry, además de que integra su círculo íntimo, es que escribe poesía a fines del siglo XIX, luego atraviesa veinte años de silencio para alcanzar el éxito a partir de 1917, fuera de la década que investigamos. Además, Thibaudet lo opone a Sully-Prudhomme que es bien valorado por Giusti. Sully-Prudhomme es consagrado con el Nobel de Literatura en 1901 y orienta la poesía hacia el interior misterioso del poeta. En cambio, Valéry no recibe ese premio a pesar de haber sido candidato en numerosas ocasiones, y empuja la poesía pura, precisa, hacia la hipérbole, con una posición técnica aparentemente inhumana.

2.3.4 Profundidad de ideas, sentimientos y estudios

Los colaboradores de la revista consideran que ser profundamente humano es tener profundidad de ideas y sentimientos de manera equilibrada, por lo tanto, señalan si alguno de esos aspectos falta o se lo percibe de forma desproporcionada. Barrenechea, por ejemplo, observa que al espíritu francés le sobra racionalismo y le falta emoción, incluso se atreve a señalarlo en el admirado Hugo, al que denomina “orador lírico” por la disparidad de esos aspectos.

Este criterio canonizante también implica la profundidad en el estudio, pues *Nosotros* otorga un valor importante a la formación educativa y al magisterio. Groussac lo demuestra con su propia vida, desde su llegada a la Argentina, sin saber ni una palabra de español, estudia solo y forja su carrera. Darío también dicta el mandamiento de que “hay que saber mucho, que estudiar mucho” (N: XXI.82, feb.

1916: 164). Barrenechea, por su parte, afirma que “el mejor maestro es aquel que nos ayuda á encontrar nuestro propio fondo, nuestra personalidad” (N: IV. 18 y 19, ene - feb. 1909: 55).

En 1909, Anatole France visita Argentina y en su discurso del 25 de junio alienta a la juventud a estudiar porque la ciencia enseña a distinguir por la acción “lo posible de lo imposible” (N: XLVIII. 185, oct. 1924: 169), a conocer los deberes y a liberarse de la esclavitud. A partir de este encuentro, este francés, que es valorado como maestro, provoca un quiebre en su apreciación uniforme, al punto que llega a ser casi despreciado en la red intertextual diacrónica de la revista. Entre todas las menciones que hemos relevado, elegimos ilustrar el conflicto con un artículo de su autoría, que se publica quince años después de su visita, en ocasión de su fallecimiento en octubre de 1924.

Nosotros le dedica las treinta y cinco primeras páginas del número 185 a la reproducción facsímil de los discursos del banquete que le ofreció la juventud a “Anatole France en Buenos Aires”. En este espacio textual queda expuesto el “nosotros/otros” de los jóvenes intelectuales argentinos, porque un sector sí pudo ofrecer el agasajo al visitante, mientras que el círculo de la revista fue excluido. Frente a ese evidente desencuentro, en 1924 *Nosotros* aprovecha la oportunidad para diferenciar su “nosotros” de los “otros” con respecto al valor que dan a la verdad y al cuidado en las publicaciones. La revista denuncia que los otros jóvenes elegidos por France en 1909 hicieron cierta manipulación en la edición del discurso, en el folleto “*Hommage de la Jeunesse argentine*” de 1909, al que le agregaron párrafos. Si bien es llamativo que esta aclaración salga a la luz después de la muerte del escritor francés, en nota al pie explican que reproducen la versión original, tal cual el autógrafo en castellano en poder del Dr. Ibarguren, miembro de *Nosotros*.

Como anticipamos, la profundidad es un criterio canonizante de obras y autores. Se aplauden los estudios y análisis que manifiestan esta cualidad y, como contrapartida, se recrimina a los que no valen la pena. Se aprecia a los observadores y a los poetas psicólogos que analizan el alma y comprenden su hondura, así como el conocimiento de uno mismo, como Boileau, Sully-Prudhomme, Baudelaire, Maeterlinck y Péguy.

Esto funciona tanto como requerimiento y como elogio. Un poeta modelo de este criterio es Alfred de Musset, por su profundidad humana y su melodía. Está en el ranking de los más nombrados en la revista, lo cual se entiende por varias razones: admira la virtuosidad de Hugo, es elogiado por Groussac y tiene puntos en común con Rubén Darío. La novedad es que es el poeta más mencionado por las mujeres colaboradoras de *Nosotros* y, además, se lo asocia a Maeterlinck y Verlaine, resultando estos los tres poetas franceses más musicalizados en ese principio del siglo XX rioplatense.

En cuanto a su recepción en Argentina, los directores de la revista destacan en 1909 la belleza de sus versos, pero admiten que no son valorados por el pueblo. Muestran que los intelectuales y las mujeres cultas sí lo entienden y disfrutan, como revelamos en los siguientes ejemplos de 1913 en los que se asocia la amistad femenina y el gusto por este poeta. Fanny de Pouchan, la encargada de la sección “Crónica femenina”, en “Inés” espera que su amiga Doña Felisa de Ortúzar se restablezca para poder reanudar los momentos de intimidad leyendo a Musset en su sala. Ese mismo año, Lilia Lacoste también publica que a su amiga Beatriz le encanta este lírico francés.

Asimismo, “el ilustre maestro” Paul Groussac expresa su preferencia por su genio poético, “clarísima nitidez, gracia incomparable en la expresión, [...] ejemplo y dechado de elegancia francesa” (*N*: XXXVI, 136: set. 1920: 25). Consignamos esta valoración, aunque exceda el período que estudiamos, porque ratifica la vigencia del magisterio francófilo de Groussac. Tiene un espacio textual destacado al abrir el número 136, lo que demuestra el reconocimiento que *Nosotros* le concede al publicar su cuarta conferencia titulada “El teatro de Dumas y Musset”, parte del curso “extraordinario” que dicta en la Facultad de Filosofía y Letras en 1920 sobre “El Romanticismo francés” (9).

Musset admira la sátira de Régnier, el arte de Molière y de Lamartine, entre otros, por el valor de la verdad, el sentido común y la regularidad, al punto que Thibaudet lo considera el más clásico de los poetas románticos, incluso “un verdadero clásico” (246). Para Musset, la poesía debe tener sinceridad total, traducir las emociones en su momento más vibrante, sin analizarlas ni elaborarlas artísticamente, como proponían

Leconte de Lisle y los parnasianos. Según Thibaudet, es el único romántico que no se preocupa por embellecer una actitud, lo que se puede entender como un gesto sincero. Por eso, en su obra trata el tema del sufrimiento en la creación poética, además de evocaciones románticas a la luna, la noche, el misterio y la fantasía. En 1852 entra a la Academia Francesa.

Musset refuta la poesía social en la que se involucran los poetas románticos para ser hombres políticos y de acción; para él, el poeta debe ser únicamente poeta. Esta idea es compartida por Darío, ser solo poeta, y es de lo poco que le elogian Colmo y Delfina Molina y Vedia de Bastianini, entre todas las objeciones que le hacen a su obra y figura. La vinculación con Darío está expresada también en dos artículos de su autoría, en los que caracteriza a Musset por lo fraternal y la melodía. Hace extensible ese primer rasgo a otro amigo poeta bohemio del círculo de *Nosotros*, Eugenio Díaz Romero. En la afectuosa “Balada” lo compara con Alfredo de Musset por su gesto de la “mejilla en la mano” que lo asemeja “al hombre que ‘Se parece como un hermano’ ” (N: X.47, mar. 1913: 20). Confiesa en “Historia de mis libros” que él tiene un eco “mussetiano” en la melodía sentimental de su sonata “Canción de otoño en primavera”, por lo que ha conquistado más “suaves y fraternos” corazones (N: XXI.82, feb. 1916: 220). Lastra asocia esa musicalidad en el poema que le dedica a otro bohemio, Ugarte, con la tristeza del poeta: “Y rezando su salmo delirante / va *monsieur* de Musset triste y sonoro” (N: III.13-14, ago. - set 1908: 94. Respetamos la bastardilla original).

Musset nos sirve para marcar una diferencia en la circulación de la lírica francesa y cómo *Nosotros* selecciona autores y textos, lo cual evidencia determinada preferencia. Si bien Vigny es amigo de Musset, miembro de la Academia Francesa (1845), llamado “*le Père La Pensée*” (Thibaudet 174) de la poesía romántica y “poeta del mito” (Thibaudet 169), tiene una recepción notablemente inferior a la de Musset en la revista. Las menciones de Vigny sirven para plantear temas que preocupan a la revista desde lo político y cultural: la libertad de expresión, la identidad nacional en cuanto a la asimilación de modelos extranjeros, la circulación cultural (las traducciones), la originalidad de la obra (ecos e imitaciones) y la actitud de los poetas (escriben como hombres de su época y se involucran en política).

El valor de la libertad de expresión es uno de los temas permanentes en *Nosotros*, así como los riesgos que se corren por su causa, las censuras e incomprensiones, pues a los poetas les cuesta ser políticamente correctos, como a Lamartine, Vigny y otros. En Argentina, uno de los casos de la época es el cierre de la revista *La Biblioteca* por la publicación de las críticas de Paul Groussac hacia un funcionario del gobierno. Por eso, rescatamos la actualidad del epígrafe en francés de Vigny con el que Enrique Herrero Ducloux inaugura el número 30 de *Nosotros*: “ ‘Tres veces desdichado al insensato que / quiere decir lo que piensa antes de tener/ asegurado el pan de [para] toda su vida!’ *Stello* 42” (N: VI.30, jul. 1911: 5. La traducción es nuestra).

Si el modelo del criterio canonizante de profundidad e intensidad es del siglo XIX, en contraste. se desacredita la superficialidad, tibieza, frivolidad y falsedad. El antimodelo es un contemporáneo de la revista que, como manifestamos en el apartado anterior, sirve de ejemplo para analizar varios aspectos con respecto a la configuración de *Nosotros* y su círculo, aunque no se refiera a la lírica francesa.

El antimodelo es Anatole France. Empezó figurando como Maestro (respetamos la mayúscula original), pero su imagen se degrada a lo largo de la década a partir del encuentro personal en Buenos Aires. Surgen las incomprensiones, incoherencias y hasta lo acusan de ser desinteresado, comerciante (de arte), frívolo y falso, graves delitos en el marco de los valores proclamados por la generación de la revista. Presentamos tres ejemplos de esa evolución que permiten reconocer la identificación del principio y la fuerte diferenciación del final de la década. Esto se complementa y resignifica en el texto colectivo diacrónico de la revista con el poema de Leumann que lo usa como catalizador y la edición facsímil del discurso, que ya hemos comentado.

Nosotros celebra como su huésped a Anatole France cuando viene en 1909 a Argentina, en una nota titulada con su nombre y firmada por Nosotros. Lo declara:

“Maestro admirado y querido” (N: IV. 20 y 21, may. - jun 1909: 261), “la más alta personalidad literaria francesa contemporánea, y una de las más luminosas figuras de las letras universales” (262) cuyos libros son “incomparables mnoumentos [sic] de la más límpida prosa francesa, [...] altísima escuela de resignado escepticismo y de serenidad indulgente” (261).

En enero de 1912, el número 36 se abre con un artículo sobre Anatole France escrito por un prestigioso y joven escritor francés, Paul Glassier. La dirección de la revista cuenta a pie de página que es una colaboración especial para *Nosotros* gracias a la amabilidad de Juan Pablo Echagüe, miembro de la clique, por lo que se comprende el espacio textual destacado que le otorgan y las redes intertextuales e interpersonales que se manifiestan.

No se menciona que sea una traducción, pero pensamos que es muy probable que el argentino la haya realizado desde Francia, no solo por su dominio del francés sino porque lo citan en esa nota diciendo: “[...] vale la pena de que la [opinión de Glassier] conozcan allá los círculos intelectuales” (*N*: VII. 36, ene. 1912: 5). El deíctico sumado al verbo **conocer** ancla la emisión de Echagüe en un lugar distinto de la Argentina, en donde se entiende que está la mayoría de los lectores de la revista.

Otro dato es que *Nosotros* explica que publican el artículo con imparcialidad, sin implicar aceptación o rechazo, sino por ser manifestación del pensamiento de muchos jóvenes, respetando su programa de ser tribuna abierta a todas las opiniones bien fundadas y estar atentos a lo que su público quiere saber. El texto es bastante crítico hacia France, por eso se comprende la aclaración de la revista en este caso de isocronismo. En esa marcación de lectura se advierte también la intersección de los conjuntos de los “nosotros/otros”: la postura transoceánica y francófila de “los círculos intelectuales”; la de las generaciones “nosotros” – “viejos” (las comillas son nuestras) / “otros” – jóvenes franceses y argentinos, e incluso los pro-France/anti-France.

El título del artículo “El crepúsculo de un dios. Anatole France” se relaciona con el último párrafo en el que el joven crítico francés afirma que las modas duran poco, entonces proyecta el final de este autor famoso. Argumenta que su éxito se debe a la seducción que produjo en ancianas y burgueses a quienes les ha parecido muy sabio, aunque impuso la moda del “¿lo crees?” (16) y como línea de conducta su incertidumbre: “mi opinión es no tener opinión” (15). Encuentra que su escepticismo es muestra de impotencia y que no es personal ni original, “es un imitador artista” (14).

En junio de 1917 se publica otro comentario más violento sobre la actitud de France hacia los argentinos, esta vez la escribe un colaborador de la revista en la que manifiesta el quiebre y distanciamiento del francés con su público. En esta oportunidad, los editores de *Nosotros* no hacen aclaración de imparcialidad, por lo que se daría a entender que comparten la opinión. La molestia de Cándido Villalobos Domínguez se nota en “Las lisonjas de Anatole France a la Argentina” que le generan “sonrisa agri-burlona” (N: XXVI.98: jun. 1917: 365) porque cuando vino, sus libros tenían fervientes admiradores entre los que se incluye y, sin embargo, no les mostró cordialidad ni interés, como debiera hacer un “hombre de pensamiento” (365). Sus “almibaradas lisonjas” (366) actuales suenan extrañas, como cuando dice que ha pasado su vida “amándonos” (367); por eso, le pide que se ponga en el lugar de los oyentes, habida cuenta del estilo irónico que ha cultivado, “pues con ellas casi ofende a nuestra comprensión” (366). Villalobos Domínguez enfatiza que “ni ahora ni nunca le hemos importado nada” (366), y lo demuestra con que jamás se preocupó por averiguar sobre los temas oportunos y valiosos para el auditorio de un país entero, como debería haberlo hecho.

Este artículo surge en el contexto de la visita a Argentina del actor francés André Brulé, quien trajo un saludo de France para “aderezar” su repertorio en el Odeón. Esto provoca que el crítico argentino sentencie en el primer párrafo: “El arte convertido en mercancía de lujo tiene esas peculiaridades” (365) porque no es la primera vez que el escritor francés “se vende”. Cuando estuvo en Argentina dio las conferencias sobre Rabelais gracias a la buena suma que le ofreció un empresario por decir “cualquier cosa” (365), “frivolidades de abanico” para “rellenar la prosa”, que están fuera de lugar. Cierra el segundo párrafo con el comentario lapidario: “Nos trató como a negros” (366), expresión que se resemantiza en función de la primera sentencia: un comerciante que negocia su arte como mercancía de lujo, trata al público sudamericano como su esclavo, demostrando que no le interesa “por su acentuado *m'en fichismo*” (366). La cursiva marca la expresión en francés *je m'en fiche* que significa no me importa y el más argentino “qué me importa”.

Cierra la nota lamentándose de no haber encontrado “más finura diplomática en France y Brulé” (367). El actor anuncia las cartas de los afamados literatos Loti y

Barrés, a lo que el autor argentino comenta que tiene la esperanza de que sean más sinceras. Por nuestra parte, hemos controlado que no hay entradas sobre Loti en el índice de Ardissonne y Salvador en este período y, en nuestro rastreo, solo encontramos dos menciones insignificantes.

Con este último artículo queremos, por un lado, mostrar la red interpersonal de los franceses que son recibidos en Argentina de forma presencial o por correo, y el efecto que provocan en la circulación. Por otro, es un ejemplo de cómo *Nosotros* elige con criterio crítico qué autores y textos merecen su reconocimiento y que no tienen problemas en condenar si la situación lo amerita, por una evolución interna del “nosotros” y sus receptores, o por una exterior, el cambio en los otros, aunque sean franceses consagrados. En esta nota, se marcan los siguientes binomios legitimadores/desacreditadores, sinceridad/falsedad de sentimientos y actitudes, integración/discriminación y menosprecio hacia los sudamericanos, profundidad/banalidad, interés por adecuar el fondo al oyente/desinterés por el otro, arte verdadero/mercancía de lujo.

En la red intertextual diacrónica, Vaz Ferreyra en “Leyendo a Verlaine (*N*: II. 9, abr. 1908: 164) hace una aclaración importante sobre el concepto de falsedad. No se refiere solo a decir una cosa por otra, sino que es aún más sutil: dar un matiz, un grado por otro. A esa idea, por ejemplo, se alude Delfina Molina y Vedia de Bastianini en “¿Rubén Darío es un gran poeta?” cuando afirma que el nicaragüense ha interpretado en falso el precepto de Verlaine, pues se queda en el sonido y supedita la palabra a la cadencia del verso (*N*: XXV. 95, mar. 1917: 360).

Por lo expuesto, por medio de la revista se les advierte a los próximos literatos franceses, y al mundo, qué esperan los argentinos de ellos y cuáles son sus criterios canonizadores, una forma de manifestar su autonomía e independencia del campo cultural, en relación con aquello que Giusti expresa como necesidad: convertir a Buenos Aires en un nuevo meridiano.

2.3.5 La expresión inspirada, personal y sincera

Desde el principio vemos la importancia que *Nosotros* atribuye a la democracia en general, la libertad e independencia, especialmente en relación con la lírica. Si el poeta se considera libre para crear tendrá una expresión inspirada, personal y sincera, rasgos que definen, para la revista, una obra de arte original y, por lo tanto, reconocen esa manifestación como un criterio canonizante.

La expresión inspirada es propia del genio, siguiendo el mandamiento de André Chénier: “en formas antiguas, decir cosas nuevas”, regla del Romanticismo francés. Para Henri de Régnier la historia de la poesía francesa se sintetiza en los nombres de Ronsard, Chénier y Hugo. Sobre el primero, hay menciones en relación con Darío, pero no son significativas. En cuanto al segundo, la historia literaria ve la influencia de su lirismo melodioso y descriptivo en Hugo, lo cual es ratificado por Darío cuando le responde a Groussac que “Hugo oyó a Chénier” (*N*: XXI.82, feb. 1916: 166). Desde Groussac en adelante, consagran al nicaragüense como el máximo exponente hispanoamericano del poeta monumental francés. De esta manera, establecen una relación entre lo que implica la expresión personal, la asimilación de la tradición literaria y, por último, la innovación adecuada a la sociedad, actualizando temas, técnicas y procedimientos.

Groussac compara a Darío con los franceses por la “manera” clásica de imitar, como Catulo y Chénier imitaron a los griegos (*N*: XXI. 82, feb 1916: 159). Thibaudet le destaca al segundo su pasión por el estudio de la antigüedad, de la naturaleza, de la poesía que renueva la doctrina clásica de la imitación: asimila los préstamos, los organiza de manera personal y les da resonancias modernas. Es el mismo procedimiento que describe Darío sobre su propio galicismo y originalidad. Él también reconoce el valor del estudio para poder imitar, asimilar y resultar novedoso (*N*: XXI. 82, ago. 1916: 164). La clave de la personalidad es la asimilación que transforma y produce, no la imitación; por eso, Darío adapta la influencia francesa y crea.

Tomamos a André Chénier (1762-1794) como el modelo de este criterio canonizante por ser precursor del romanticismo francés, por la gran revolución poética que inspiró, no solo con su propia obra sino por su influencia en las innovaciones de Hugo y Darío, que a su vez marcaron la lírica del siglo XIX y XX. Además, en lo particular, por la admiración que Chénier provoca en Giusti y otros miembros de la clique de *Nosotros*.

Este precursor del Romanticismo escribe poesía “antigua”, helenística y tiene una importante militancia política que lo lleva a una muerte heroica porque se opone al régimen de Robespierre y es guillotinado. Thibaudet lo considera: “el más grande de los poetas de combate” (106. La traducción es nuestra) entre Aubigné y Hugo. Chénier revoluciona el siglo XVIII por la importancia que otorga al artista como individuo creador y abre el debate sobre el “gusto”. Esto implica una conversión hacia el subjetivismo, propio de las poéticas románticas y la búsqueda del *sensus communis* de validez universal. Roland Mortier (Bessière et al. 217-18) en este período señala la elevación del poeta como un ser superior, inspirado, que reivindica su independencia y autonomía creadora, como características del genio y antecedentes de la postura romántica de mago y profeta. Por su parte, Jean Rousselot marca el “desierto poético francés” (57) del siglo XVIII hasta que Chénier apareció con la innovación de una poesía más política, afectiva y de sugestión, inspirada en las bellas artes y en la música.

Este poeta aporta a la lírica francesa medida, gracia y melodía. Para Thibaudet, si bien sus ideas sobre política y poesía son las del siglo XVIII, su innovación consiste en la inspiración sincera y ardiente, unida al culto del arte y la renovación de la doctrina clásica de la imitación. Su veneración por la belleza se caracteriza por dos tendencias inspiradas en los griegos que él tanto admira, y de los que aparentemente desciende por su madre según menciona Manoel Gahisto en la red intertextual diacrónica de *Nosotros* (N: XXVI. 100, ago. 1917: 548). Por una parte, una poesía plástica, escultural, en torno a un gesto, una actitud, pobre de colores, pero de formas luminosas; y por otra, una poesía musical, con armonía y melodía en sus versos.

Estas características de formación clásica, innovación, compromiso político, artístico y heroísmo son constantes en las descripciones y menciones de él y de los

demás escritores en la revista. En la historia razonada que prefiere la revista, que busca los lazos entre las épocas, Gregorio Uriarte destaca la influencia del Romanticismo francés en la juventud argentina y, especialmente, en la síntesis histórico-sociológica de Esteban Echeverría, “La obra literaria de Rafael Obligado”. Le reconoce al autor de *El Matadero* que, a pesar de ser dócil a la influencia francesa, no fue un “imitador servil” (N: VI. 33, oct. 1911: 271), “pagó tributo más en la forma que en el fondo” (272).

Uriarte sintetiza que el Romanticismo francés reacciona a los viejos cánones e innova en la originalidad de la producción al incorporar la personalidad del autor y la intimidad del alma humana, y que de su prestigio permanece lo más humano en la literatura argentina: “el espíritu de independencia y de individualismo” (272). El crítico considera que esa evolución romántico-literaria es acorde a los propósitos de Echeverría de trazar nuevos rumbos para la intelectualidad y, al mismo tiempo, es adaptable a su “yoísmo” (272). La síntesis de su doctrina se ha llamado en literatura “americanismo” (274): su espíritu en armonía con el ideal de las tendencias nacionales. El articulista lo define como: “la tendencia metódica y sistemática de nacionalizar, por propia creación, ó por adaptación, todas las fuerzas que contribuyan al progreso multiforme del país” (274) y celebra que esa tendencia haya triunfado en la Argentina.

Roberto Giusti, por su parte, manifiesta en varios artículos la admiración que le tiene a Chénier (N: XII, 56: dic 1913: 309, 312). El director de *Nosotros* replica en “Aristarco y ellos” (N: VII.37, feb 1912: 135-149) a los tres críticos de su libro *Nuestros Poetas Jóvenes*, explicando qué entiende por Clasicismo y por actitud clásica. Esta diferenciación se resignifica en el texto colectivo de la revista y permite comprender cómo definen y valoran al clasicismo y a lo clásico: “El clasicismo verdadero, como escuela, es algo más que un estado anímico de realista serenidad; [...] cuyo carácter más saliente se resuelve en [...] el orden, la proporción y el equilibrio” (148-149), pero rechaza “el clasicismo formal, exclusivamente retórico” (149). El director de *Nosotros* afirma que el temperamento y la actitud clásica tienen que ver con una postura ecléctica con la que él mismo se autodefine “[...] con intergiversable claridad, que aunque clásico por temperamento, soy ecléctico por cultura” (140). Esta idea, con otras palabras, también ha sido dicha por Groussac en su respuesta a Darío

(N: XXI. 82, feb 1916: 160), considerando a lo ecléctico como un valor de la inteligencia.

En otro artículo, Giusti elogia la valentía de Luis María Díaz que publica *Sonetos y canciones* (N: XII. 56, dic 1913: 308-312), libro editado por Nosotros (N: XII. 54, oct 1913: 109-110). El director de la revista busca la empatía con el lector, se dirige a una segunda persona con preguntas retóricas. Con los mismos conceptos de Mariano Barrenechea, destaca que Díaz ha sabido formarse con los clásicos, escribe versos a la manera de los antiguos en forma de soneto, pero ha innovado en la expresión de acuerdo con el gusto de su propio espíritu, no el de la moda. Para apoyar su argumentación cita en francés a Chénier: “*Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques...*” y explica: “Pensamientos nuevos, es decir, personales y sentidos; que lo profundamente humano, lo que brota de lo más recóndito de nuestro corazón, siempre parece nuevo, aunque sea un retornelo eternamente repetido” (N: XII. 56, dic. 1913: 309). Aprecia que Díaz tenga la retórica antigua “que es el mismo arte literario”, ordenado, lógico y que exige labor; por eso, el poeta pule la profundidad de sus expresiones, la diversidad de su fantasía, la sencilla serenidad y elegancia del decir.

Frente a las expresiones de elogio sobre los clásicos, denigra a “los románticos trasnochados y los decadentes de última hora”, expresiones usadas antes por Groussac para referirse a los que utilizan una pseudo retórica o retórica mala, porque ni piensan, ni ponen el corazón de poeta. Giusti, como otros colaboradores de la revista, denuncia que los poetas jóvenes están enfermos de desaliento, desorientación o incapacidad; por ende, “se impone la necesidad de renovación”: *La urna*, de Banchs, y *Sonetos...*, de Díaz son tentativas de transformación de lo existente. Y vuelve a respaldarse en otra cita en francés de Chénier: “el arte, de los transportes del alma es un débil intérprete; / el arte no hace más que versos; el corazón solo es poeta.” (311. La traducción es nuestra).

De acuerdo con el precursor Chénier y con la mayoría del Romanticismo francés, en esta década de la revista importa más el fondo que la exclusiva atención a la forma. Esas estructuras “antiguas”, conocidas por todos y que asegurarían la comunicación, expresan la novedad de sensibilidad e ideas de esa nueva sociedad que se está gestando

en los primeros años del siglo XX. El rasgo que sobresale en los comentarios sobre la innovación en las formas tiene que ver con que, respetando el orden, la regularidad y armonía, se puede descubrir una musicalidad original. Además, desde el punto de vista de las traducciones, la forma clásica parece tener más ventaja porque les permitiría ser más fieles al original.

Por lo expuesto, el antimodelo es la falta de expresión inspirada, personal y sincera, es decir, lo artificial, mecánico, la imitación servil, lo falso y desequilibrado. Hemos comentado los casos de autores criticados por esos aspectos; por eso, en esta ocasión queremos referirnos a la forma ya que la revista incluye entre lo artificial, el desorden y la irregularidad del decir. De allí que silencien las innovaciones formales de los líricos franceses que escriben en los albores del siglo XX. En opinión de Giusti, hacer versos es una aptitud de la que se desprenden otras accesorias, como expresar “emoción con sílabas contadas, ó la de recordar listas de palabras fonéticamente semejantes desde la vocal acentuada hasta el fin. Se puede ser poeta sin tenerlas, y por eso varios elijen el ‘verso blanco’ ” (N: VII. 37, feb. 1912: 143), que no está sujeto a rima ni a metro fijo. Luego, manifiesta el poco mérito que le atribuye a los versos libres, “esos renglones tipográficamente libres”, tan “horriblemente disonantes” como los de algunos de los poetas jóvenes (144).

A este respecto aprovecha a criticar ásperamente a los nuevos poetas porque traicionan el pensamiento por el afán de rimar. En la red intertextual diacrónica, recordemos que este “nosotros” se diferencia de los “otros” por la rima del rataplán de Rostand, mientras que el joven martinfierrista Olivari, asocia la rima con los viejos de *Nosotros*. Al final Giusti se justifica: “peleo contra prejuicios y dichos [...] la mayoría de nuestros poetas no quieren convencerse de que en el ejercicio de su profesión no les está vedado pensar (si pueden)” (312).

3 El canon de la lírica francesa del siglo XIX en *Nosotros*: aprender para enseñar

Por todo lo que venimos desarrollando, comprobamos que en la red intertextual de la revista se cumple la afirmación de Barrenechea: “solo comprendemos lo que amamos” (*N*: IX. 44, dic. 1912: 118) y que, hasta el número 100 de *Nosotros* de 1917, eso se manifiesta también en la inversión de la frase “solo amamos lo que comprendemos”. Además, se ratifica lo que Reyna Almandos había dicho en 1913 en relación con lo francés: “ya no es suficiente el rótulo: ahora se analiza y se elige” (*N*: XI. 53, set. 1913: 306). Esto sintetiza los filtros que aplican a la lírica francesa para difundir lo que sea modelo de equilibrio, lo bueno y bello, lo digno y sano, en sincronía con Europa, comprometido con la sociedad y el arte, claros en la formulación de ideas y sentimientos profundos, con una expresión inspirada, personal y sincera.

Toda la actividad cultural que realiza *Nosotros* tiene la doble finalidad de catalizar su proyecto cultural y sus miembros, al mismo tiempo que educan a la recepción y conforman el canon literario nacional, por medio de los autores y criterios canonizantes que seleccionan de la lírica francesa. Por eso, completamos el título con la frase “aprender para enseñar” ya que la preferencia por esa lírica les sirve para lo que quieren asimilar, conservar y formar dentro de la institución de la literatura nacional. Esto les permite definir la identidad literaria argentina e hispanoamericana, así como precisar el oficio de poeta, la profesión de crítico y docente.

El relevamiento de autores y textos líricos franceses nos habilita valorar su aporte en el contexto de la revista y su significado en la evolución de los fenómenos emergentes del sistema argentino, especialmente, su interés por la novedad y/u originalidad. Se pueden identificar los modos, criterios de legitimidad e índices de autoridad que provocan múltiples reflexiones y cómo se relacionan con la práctica literaria de *Nosotros*. En ese proceso, hemos reconstruido el corpus de lectura y las poéticas difundidas a través de su revista por lo que hemos generado el catálogo de los franceses presentes en la primera década de la publicación para colaborar con la

metainterpretación de la circulación internacional, desde el campo cultural de partida hacia el de llegada de los artistas y líricos que producen en francés.

Como *Nosotros* sentencia en cada oportunidad, la teoría por sí sola no es útil; por eso, convoca a la acción, sostenida por el estudio y las convicciones, para el desarrollo humano y cultural. En esa construcción de la nueva sociedad argentina en torno al centenario de las Invasiones Inglesas, de la Revolución de Mayo y de la Declaración de la Independencia, la revista propone los poetas que consideran dignos y necesarios de ser difundidos para el engrandecimiento de la sociedad. De ahí que presenten su *ethos* autorial según el mandamiento dariano: “hay que saber mucho, que estudiar mucho, que volar mucho” (N: XXI. 82, ago. 1916: 164). Por consiguiente, cada articulista quiere demostrar lo mucho que sabe y valora sobre las obras y autores que considera representativos de la lírica francesa, no solo desde el punto de vista de la recepción, sino por la proyección y construcción de su propio posicionamiento nacional e internacional.

Esto se manifiesta en las citas de dos colaboradores de la revista. Francisco Albasio, en su discurso por el cuarto homenaje de *Nosotros*, caracteriza a la revista: “representación genuina, como la interpretación palpitante de lo que se agita en el cerebro hispano americano; alto exponente de cultura, [...] órgano de difusión de enseñanza, y sobre todo, obra patriótica y sincera [...] que recoja bajo sus amplias alas cuanto de bueno de lo que se escribe sea digno de ser divulgado” (N: VI. 32, set. 1911: 255- 256). Por eso, Rinaldo Rinaldini en el “Año artístico” (N: XXI. 81, ene. 1916) considera que el público quiere que lo conmuevan con sentimientos, espontaneidad, libertad de espíritu, que se interesa en el artista por las emociones que provoca y no por las teorías ni las discusiones. La lírica debe ser persuasiva, conmover integralmente para la acción.

En *Nosotros* se advierte esa evaluación de la lírica en francés que, desde el canon diacrónico, demuestra su postura crítica regida por esos criterios canonizantes; entonces, exponen como antimodelos a Mallarmé, Rimbaud. Lo mismo se podría entender de la mención de Lautréamont y Nerval, y de la ausencia de autores como Apollinaire y Max Jacob.

Como contrapartida, el canon de la lírica francesa que sí valoran está encabezado por el monumental hombre de letras, Víctor Hugo, en quien converge toda la recepción que se difunde, él y su siglo XIX se destacan no solo por las menciones cualitativas, sino también por lo cuantitativo. Su movimiento literario, el Romanticismo, es el período predominante en *Nosotros*, así como los poetas que se relacionan con él y hasta los criterios canonizadores. Del total de artistas franceses que hemos relevado, más de cien son autores del siglo XIX, de los cuales la mitad son poetas. Ese número es exponencialmente mayor al de los siglos anteriores, del XVIII se mencionan cuatro poetas, cinco del XVII y uno solo tanto del XVI como del XV.

Por lo que hemos analizado, ratificamos las afirmaciones del director Bianchi y Barrenechea sobre el Romanticismo. Es la bisagra desde donde se redefine el pasado literario y se lee el presente. Y desde ahí se estudia también la construcción de la literatura nacional argentina.

Hugo es el más nombrado, luego lo siguen con valoración positiva Verlaine, Baudelaire, Maeterlinck, Musset y Samain, y con signo negativo, Mallarmé. Entre ellos siete contabilizan el 68% de las menciones de líricos franceses del siglo XIX. A continuación, desarrollamos brevemente lo que representan para *Nosotros* porque de ellos se desprenden los criterios canonizadores. De la lista completa de los líricos presentes, hemos elegido a los más significativos para la revista: de Hugo destacan su monumentalidad; de Verlaine, la claridad y musicalidad de sus versos; de Baudelaire, la tristeza de su poesía urbana y de Maeterlinck, su triunfo en la lírica francesa desde el margen belga.

En el examen de los modos e influencias, hemos notado que la tríada de Hugo, Groussac y Darío tiene una posición cultural central para *Nosotros*, son el nudo de la presencia de la lírica francesa. La postura de maestro de estos tres personajes reside en su vínculo, experiencia y autoridad poética creadora, intelectual y humana. También su prestigio se afina en su origen nacional: el francés, el franco argentino y el hispanoamericano del galicismo mental. Groussac y Darío manifiestan una admiración especial por Hugo desde su adolescencia. El primero, cuenta con el privilegio de haberlo visitado en su propia casa parisina el 11 de julio de 1883 (Páez de la Torre),

mientras que el segundo, refiere que empezó su penetración en el mundo del arte verbal francés leyendo a Hugo en Centroamérica. Esa influencia de Hugo sobre Darío se reitera en varios artículos de la revista, así como su relación con los otros escritores que mencionamos a continuación.

3.1 Víctor Hugo: el “poeta monumental”

Víctor Hugo (1802 – 1885) es el autor más citado en la revista en consonancia con el lugar excepcional que ocupa en la literatura universal, lo cual ratifica el acierto de *Nosotros* y su sincronía con el canon literario diacrónico, ya que el poeta domina el siglo por su larga vida y carrera variada. Sin embargo, tiene solo dos entradas en la década estudiada en el índice de Ardissonne y Salvador. Tomamos la expresión “poeta monumental” de Thibaudet (185) porque lo considera “el más grande de los líricos personales” (181) de la literatura francesa del siglo XIX.

En 1841 Hugo entra a la Academia Francesa, en 1845 es nombrado “*pair de France*” y luego es elegido diputado. Por su activismo, Barrenechea lo caracteriza como “orador lírico” por su fuerte rasgo oratorio que conquista y monologa al público. Esta calificación coincide con lo que explica Thibaudet, que Hugo escribe e interpela al auditorio de su época con lo que la sociedad precisa oír, a diferencia de Lamartine y Vigny, que expresan lo que el poeta anhela decir. Como marca de la postura de *Nosotros*, encontramos apenas cinco menciones de estos otros dos poetas en toda la década.

Hugo es uno de los iniciadores de la poesía moderna de poetas urbanos y parisinos. Para Thibaudet, los tres grandes líricos de París son Boileau, Hugo y Baudelaire. La casa de Hugo, incluso, es una capital literaria, el cenáculo que reúne a artistas y escritores románticos como Vigny, Dumas, Mérimée, Balzac, Sainte-Beuve, Nerval, Gautier, entre otros.

La importancia de Hugo se mide por las redes interpersonales y por las redes intertextuales, lo que los argentinos manifiestan sobre él. Como síntesis, su simple mención sirve para valorar la importancia de artistas, sociólogos, filósofos, escritores (contemporáneos o anteriores). Todo autor apreciado por la revista tiene algo de él: Darío, Lugones, Sicardi, Ugarte... por lo que Hugo es catalizador y recurso literario en poesía y prosa, para debatir sobre la enseñanza de los jóvenes, la formación de la literatura nacional y los criterios canonizantes. Se observan dos momentos claves de su presencia: 1910-1913, entre el Centenario y la encuesta sobre el *Martín Fierro*, y 1916, por la muerte de Darío.

Ilustramos la relación entre Hugo y Darío con algunos comentarios en la revista. Alberto Tena considera que Darío es el “padre lírico” (*N*: XXI.82, feb. 1916: 253) de nuestra literatura con el encanto de la síntesis y de la brevedad que le faltaron a Hugo, a quien a su vez, Giménez Pastor lo considera un abuelo de la literatura. Fuera del círculo de *Nosotros*, Molins considera que Darío es el discípulo más sincero, eficaz y glorioso, que cierra el romanticismo de Hugo como “una comprobación indefectible de la heroica rebeldía del maestro” y hace nacer una nueva escuela, pues “ha dado al verso, los valores reales que diseñara el maestro: verso-prosa y verso-sonido.” (*N*: XXI.82, feb. 1916: 191). Según el autor, los raros tomaron de Hugo el color, música, plasticidad y armonía, pero no hicieron suficiente, es el nicaragüense quien se emancipó; por eso, más que un innovador es un clásico que ha completado “la tendencia modernista de Hugo, de cuya influencia se impregnara hondamente la lira castellana” (193). Marasso Rocca, por su parte, en “La versificación de Rubén Darío” juzga que ha alcanzado la perfección absoluta en el alejandrino con el espíritu francés de Hugo (*N*: XXI.82, feb. 1916: 183).

Si buscamos la *liaison* de la historia literaria y la razonamos, como proponen la revista y Thibaudet, encontramos la posta desde Chénier admirado por Hugo, quien tiene por discípulo a Darío y por último, *Nosotros*, que se considera la generación heredera de Darío. En esa línea, es lógico que Hugo sea el autor más mencionado. Fariña Núñez sintetiza que la polémica entre los “llamados clásicos” y los románticos era por una norma de imitación y un canon de belleza y que con Darío se estrena la libertad artística del poeta americano que emplea formas novedosas. Para Fariña

Núñez “la forma bella, original y nueva, es lo imperecedero” (N: XXI. 82, feb. 1916: 133), no las repetidas e imitadas. Si “Clásico es el artista que ve la realidad tal como es, le parece ser o debe ser” (132), Darío es un clásico, creador de la verdadera poesía, es modernidad en la forma con un fondo clásico esencialmente espiritual. Para Fariña Núñez, el mérito de este poeta es que restauró el clasicismo, el fondo clásico que es “el principio fecundo de la libertad en el orden, en la armonía, en la proporción, en la sencillez y en el equilibrio” (135).

Los comentarios sobre si Darío es clásico o romántico trascienden la década que trabajamos. Ramiro de Maetzu escribe desde Madrid “El Clasicismo y el Romanticismo de Rubén Darío” publicado en la revista vasca *Hermes* y, gracias a la red de revistas, *Nosotros* lo reproduce por estimarlo digno de conocerse (N: XL.152, ene. 1922: 124-129). El español afirma que el nicaragüense es uno de los mayores poetas de las “clases cultas” (124) de lengua castellana porque todavía no ha logrado ser popular, es “clásico ante la forma, es romántico ante la vida” (124), “desenfrenado” (129). Para cerrar este apartado, recuperamos lo que De Maetzu expone como las simplificaciones populares de estos términos claves: “romántico, lo popular, [...] lo sentimental, y por clásico lo escolar, lo que se enseña en clase, lo representativo” (124), lo cual demuestra la sincronía de Barrenechea quien plantea desde 1912 en Argentina, la necesidad de aclarar y definir estos conceptos.

3.2 Paul Verlaine: la claridad y musicalidad

Verlaine (1844 – 1896) es el segundo poeta más nombrado en la revista, pero es el que más entradas tiene en el índice de Ardisonne y Salvador durante la primera década de *Nosotros*, más que Hugo. El autor de *Sagesse* sentía admiración por él y durante un tiempo mantuvieron una estrecha relación y correspondencia. Rousselot cita a Max Jacob, quien conocía a ambos poetas y califica a Verlaine como: “una uña de Hugo” (Rousselot 84. La traducción es nuestra). El libro que más elogios recibe en la revista es *Sagesse*, título elocuente en función de la misión que se autoasigna esta generación,

por una parte, y por otra, por la preferencia que tienen por lo clásico. Según Rousselot, estos son los poemas de Verlaine menos “soñados” (85. La traducción es nuestra) sobre seres y cosas reales y para Groussac es el tomo “más exquisito”. Recordemos que, por su parte, Darío afirma su sincronismo con Verlaine y niega haber sido influenciado por él. Un ejemplo de cómo entre Groussac y el nicaragüense moldean la recepción de la lírica francesa, es que veinte años después de su polémica, leemos a de Estrada (h) que coincide con ellos en que “el mejor Verlaine está contenido en *Sagesse*” (N: XXI. 82, feb. 1916: 176).

Verlaine está presente en *Nosotros* desde el primer número y es elocuente para nuestra investigación porque se trata justamente de poesía. Alfredo Arteaga publica solo dos poemas en la revista que revelan una vez más el vínculo entre el poeta francés y el centroamericano. El primero es “Verlaine” (N: I.1, ago. 1907, 37-38) y el segundo, “Oda á Rubén Darío” (N: I.3, oct. 1907, 145-148). Desde el pacto lírico, en “Verlaine” se lo caracteriza en su complejo dualismo como hombre y poeta genial atravesado por el sufrimiento: “¡Ah, pobre Verlaine / genial miserable!” (37) “[...] Fogoso pagano, / soñaba un idilio / ó á la Virgen, humilde cristiano, / pedía su auxilio. [...] Dolor, su resumen.” (38)

Este poema resulta pórtico y síntesis de la recepción de Verlaine: seduce al lector, pero resulta extraño, en alguna medida desconcierta, porque no entra en el molde. Tal como hemos visto en otros apartados, *Nosotros* adhiere a las innovaciones en los temas, en menor medida en las expresiones, y, sobre todo, mantiene las formas clásicas y regulares, el orden de lo que les resulta conocido y preciso en pos de la conformación de una joven literatura. En cuanto a la métrica del poema vemos que es una seguidilla gitana “asimilada” porque la rima es consonante y el tercer verso es decasílabo. Arteaga pone su toque personal y demuestra su innovación, no copia, sino que hace lo contrario de lo que promueve el francés, y tal vez la clave esté en la primera estrofa, en la que dice que su vida fue un “poema inefable” (37) que podemos asociar a los versos: “Mezclaba canciones / y ritmos dolientes [...] con músicas raras” (38). Si Verlaine practica el verso impar y la rima asonante, Arteaga usa el impar en la cantidad de estrofas, nueve, pero la primera funciona como introducción y resumen de lo que dirá después. El argentino se atiene a la regularidad en las estrofas de cuatro versos

con rima consonante abAb: hexasílabos el primero, segundo y cuarto, decasílabo el tercero.

En el segundo poema, “Oda á Rubén Darío”, Arteaga manifiesta su admiración por el “Maestro” (145) que arenga a la América española con la publicación de *Cantos de Vida y de Esperanza*. Relaciona a Darío con Verlaine: “De todo verbo exprimes la sustancia que encierra. / Cantas lo que Verlaine llama ‘vida oportuna’, / noble artista en idilios de la tierra / lo mismo que en asuntos de la luna...” (147). A diferencia de su poesía sobre Verlaine, en la que trata tanto sus defectos como virtudes, en esta ocasión solo expresa lo bueno de Darío. En las últimas cuatro estrofas elogia sus virtudes: no embiste (no es violento), tiene “espíritu pagano / y corazón cristiano”, “Siempre alegrías, triunfos; jamás odios, rencores” (148), es sereno, libre, alado como el cóndor. El último verso, antes de un gran paréntesis, confiesa: “tu rara inspiración, Darío, me sugiere...” (148) termina con el verbo conjugado de esa idea clave para Verlaine y Darío y el agregado de los puntos suspensivos que dan un gran efecto de “sugestión”.

Con cada nuevo artículo se advierte la progresión del *ethos* autorial de Verlaine y su tentativa poética, pues se va revelando un caleidoscopio verlainiano que enriquece su figura. Atilio Chiappori en “Edmond Lepelletier: Paul Verlaine” (*N*: I. 2, set. 1907: 101-107) se anima a discrepar con la recomendación de Rubén Darío en una cuestión de lírica francesa y de moral, porque nota que a ese libro le falta objetividad y análisis psicológico. Justifica que los poemas de Verlaine son como su vida, compleja y sincera, y define al poeta francés como un *homo duplex*. En esta observación subyace una convención asumida del pacto literario, por un lado, porque en el número anterior Arteaga versificaba esa dualidad; y por otra, porque el articulista cita en francés a Anatole France, como autoridad francesa que entiende lo mismo que ellos. Estima que Verlaine tiene sentido moral y que su sinceridad es “exclusivamente emocional” (104), por eso el arrepentimiento del poeta puede durar un momento.

Además, Chiappori considera que lo valioso de Rimbaud es el soneto a las vocales, por lo demás era “un perfecto degenerado” (103). En comparación con Verlaine, en *Nosotros* hay muy poco sobre Rimbaud y no es significativo, apenas cinco menciones al pasar que tienen que ver con la relación entre ellos. En el índice de Ardissonne y

Salvador tampoco hay entradas durante la década 1907-1917. Entendemos que esto se debe a que, de alguna manera, la revista lo silencia por considerar que no es ejemplo humano ni artístico como para dedicarle espacio. En lo literario, por ejemplo, comentan su escritura de desorden en los sentidos.

El número 82 en homenaje por la muerte de Darío es el que tiene la mayor cantidad de menciones sobre Verlaine, un tercio del total. Entonces todo lo que escriben dice tanto de uno como de otro poeta y nos permite leer la circulación (influencia, recepción...), posturas autoriales y criterios canonizantes. Conscientes de que están creando y organizando una literatura nacional argentina y, siendo Darío el maestro, en *Nosotros* destacan sus cualidades personales, no solo profesionales. Muchos enfatizan la bondad como una de sus virtudes, a diferencia de Verlaine que tenía sus altos y bajos. Alberto Tena distingue que Darío no fue malo nunca, ni perverso, ni satánico, no buscó refinamientos sensuales, ni placeres equívocos (sensualismo, gula...), como hizo el francés y otros (*N*: XXI. 82, feb. 1916: 256), aunque sucumbió al “licor homicida” (250) igual que ellos. “Todo su ser era bondad” (259), era humilde, tímido, generoso, no criticaba, a lo sumo a veces decía “— No me gusta, no lo comprendo...” (259), lo que nos ayuda a entender más el valor de su respuesta a Groussac.

Melián Lafinur “En homenaje de Rubén Darío” (*N*: XXI.82, feb. 1916: 309-312) encuentra en Verlaine el nacimiento de la poesía nueva: un lenguaje sutil, matizado, de lo sugerido y con claroscuros, adecuado al pensamiento y la emotividad. Afirma que el equivalente en castellano es Darío: transforma las formas externas de acuerdo al contenido espiritual. Esa metamorfosis tiene el antecedente inmediato en Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, que “ensayaban una nueva arquitectura, en un nuevo ritual” como dice Molins sobre las “*Primeras notas*, de Rubén Darío” (*N*: XXI. 82, feb. 1916: 190). El mismo Darío expone que sigue el precepto verleniano: “*De la musique avant toute chose*” (*N*: XXI. 82, feb. 1916: 212). Para Balakian, esa norma hace referencia a la sonoridad, a imitar creando un efecto espontáneo indisociable de la sensibilidad poética.

En la revista usan a Verlaine como vara para medir a los poetas argentinos. Folco Testena en “Un Misionero; Elementos de juicio sobre la obra del poeta Almafuerte”

(*N*: XXV. 95, mar. 1917: 299) considera que la misión del poeta es conmover al otro “evocando una verdad moral— cierta o supuesta, — ya una escena de la vida pasada, ya un estado interior de conciencia” (306). Entonces propone que una de las maneras de evaluar al poeta es descubrir cuánto conmueve su arte. La poesía tiene ritmo, rima, acierto de frases y perspicuidad de la visión, como también argumenta Nerio Rojas en “Poetas y locos”, que la música -“ritmo, palabras y rima”- (250) es el recurso estético principal de la poesía” (*N*: XI. 53, set. 1913: 247).

Entre los evaluados, Banchs y Caraballo salen aprobados. Giusti nota la influencia de Verlaine en Banchs, quien es “un poeta lírico con absoluta pureza” al modo de aquél (*N*: VI. 33, oct. 1911: 305). A Gustavo Caraballo la revista lo considera una revelación y un poeta de verdad. Publica sus sonetos con un epígrafe en francés de Verlaine (*N*: V. 26, feb. 1910) y tres números después *Nosotros* le dedica un comentario elogioso a la publicación de su libro. El desaprobado es Ricardo Rojas que había expresado la influencia de Verlaine en sus poesías de *Los lises del blasón*. Alberto Gerchunoff (*N*: VI. 30, jul 1911: 14-22) critica que su colega solo tiene lo exterior del maestro francés, la musicalidad, pero le falta la belleza y sustancia propia de la poesía, la originalidad de la expresión personal, no es claro, ni emotiva. Además, le reclama que no es coherente con los conceptos vertidos en sus otros textos.

3.3 Charles Baudelaire: triste poeta de la ciudad

Charles Baudelaire (1821 – 1867) es el poeta que las historias literarias destacan por su genio entre su generación. Su valor se percibe en la revista porque es el que, luego de Darío y Groussac, sigue a Verlaine en cantidad de menciones. En la obra de Ardissonne y Salvador tiene una sola entrada durante la década estudiada. Ángel de Estrada (h) emplea la frase “el siglo de Baudelaire” y entre paréntesis aclara que lo usa expresamente (*N*: XXI. 82, feb. 1916: 173). El poeta se consagra en tres de los oficios que desarrollan los miembros de *Nosotros*: crítico de arte, traductor (de Edgar A. Poe) y poeta. Tiene también un breve paso por la política en tiempo de la revolución de

1848. Entre sus cualidades destacan su gran capacidad de análisis, de distinguir el Bien de lo Bello, de reflexionar sobre lo lírico y la naturaleza del hombre inmerso en la época del progreso. Su espíritu siente que Dios está lejos, es consciente del pecado y estima a la poesía como vía de conocimiento y redención. Si bien Baudelaire se siente un poeta incomprendido, la revista, que admira a los espíritus lúcidos, lo percibe como tal.

Al autor de *Les fleurs du Mal* lo relacionan con Darío por la obra y los vicios. En ambos no hay maldad, sino sinceridad ante la dualidad de su alma que se debate entre el *Spleen* y el Ideal, con sus amarguras, desesperanzas y angustias. Baudelaire considera que el rol del poeta es asir intuitivamente las misteriosas correspondencias sensibles que revolucionan la expresión poética y lo enuncia por medio de la sugerencia, la armonía y el ritmo. La primera parte de su *Spleen et Idéal* representa la condición del poeta, tema tratado por los románticos Hugo y Musset.

Acerca de Baudelaire escriben miembros de la clique de la revista: Giusti, Más y Pí, Melián Lafinur, Barrenechea; menos próximos, pero del círculo de *Nosotros*, publican Estrada (hijo), Díaz Romero, Lastra, Suárez Calimano y Giménez Pastor. Giusti en “Aristarco y ellos” (*N*: VII.37, feb 1912: 135-149) declara que es un apasionado lector de los poetas simbolistas, que recitaba a casi todo el precursor Baudelaire y que se ha indignado con Brunetière y Max Nordau, pero no dice el motivo.

Destacamos la presencia de Baudelaire en dos obras poéticas. Es uno de los personajes en la peregrinación que describe Lastra, canta y lo llama “el misionero” (*N*: III.13 y 14, ago.-set. 1908: 94). En el tomo siguiente, se advierte la influencia del poeta francés en “Obsesión del esplín”, por Eugenio Díaz Romero (*N*: IV. 20 y 21, may. 1909: 177-178). La forma clásica de origen galo de quince serventesios es una mezcla de parnasos y Baudelaire, por la plasticidad de las imágenes y por el tema del esplín. El yo lírico se siente triste, abrumado, vencido, amargado, hastiado y solo, herido hasta lo más profundo por un dolor que no encuentra consuelo. Al estilo del poeta francés, el poema menciona aspectos de la ciudad (ventana, transeúnte) y del viaje (bajel que cruza el mar, viaje penoso y largo). Detrás de la ventana mira el atardecer sin

conmoverse. Los espectáculos de la naturaleza que admiraba en otro tiempo, ahora no le producen ese júbilo: “Ante el azul soberbio prorrumpo en agrio llanto / Y de un dolor espeso mi pecho se reviste [...] La duda y el hastío me vuelven pesaroso; [...] Ningún alivio aporta el grito de tormento. / El dolor verdadero queda siempre ignorado / Como el canto del cisne puesto en alas del viento. / [...] Mi puerto de esperanza se denomina hastío” (178).

Ya comentamos que en setiembre de 1913, publican en *Nosotros* la traducción de Juan Aymerich del poema parnasiano de Verlaine “César Borgia”, en el que escribe mirando el retrato pictórico. Ahora, Más y Pí, se inspira mirando el retrato escultórico de Baudelaire. Destacamos este artículo porque lo escribe uno de los integrantes de la clique de la revista y transmite una relación personal con el poeta. Juan Más y Pí en “El retrato de Baudelaire” frente a la obra de Emilio Blotta, juzga que este adolescente de genio ha sabido comprenderlo, “ha realizado el milagro” (*N*: XII. 56, dic. 1913: 243) como nadie lo hizo antes. De esta manera se evidencia la complementariedad de las artes y cómo recurren a Baudelaire como catalizador, por lo bien que lo entienden el escultor y el autor. Los cinco subtítulos sintetizan el contenido y la dirección de la mirada: “Ante mí...”, “Rictus de amargura”, “La vida, máscara del pensamiento...”, “En esos ojos turbios...”, “Ancha y despejada la frente...”, “Alma de bondad, palabras de amor...”. El poeta español lo nombra en castellano, Carlos, y habla con afecto y admiración, en varios párrafos lo llama amigo, camarada, guía y compañero con adjetivos positivos “leal”, “fiel”, “buen”, “noble”. Un tono similar al de Sawa cuando también se expresa sobre Baudelaire.

3.4 Maurice Maeterlinck: el poeta incorporado

Maurice Maeterlinck (1862 – 1949) recibe en 1911 el Nobel de Literatura como belga que escribe en francés, mientras que el renombrado Anatole France lo recibe en 1921. Entre 1911 y 1914 hay una presencia sostenida de Maeterlinck en *Nosotros*, está en casi todos los números. Luego aparece en dos volúmenes de 1915 en relación con

la encuesta sobre la guerra mundial y en 1916 en relación con Darío. La cantidad de menciones que tiene este poeta belga en la revista lo ubican a un paso de alcanzar a Baudelaire y bastante antes que Alfred de Musset. En este gesto de nombrarlo tantas veces sin concentrarse en su lírica, vemos un guiño sociocultural porque de alguna manera es un poeta “ex - céntrico”, como el mismo Nobel lo dice, fuera del centro metropolitano que es París. En la revista también se menciona a otros “des – centrados”, el belga Émile Verhaeren y a los provincianos: Francis Jammes y Frédéric Mistral. La cantidad de alusiones que tienen estos cuatro poetas en su conjunto es significativa porque supera a la de sus coetáneos parisinos y foráneos: Laforgue, Moréas, Henri de Régnier, Viélé-Griffin, Quillard, Retté, Rodenbach. Estos poetas no tienen entradas en Ardisonne y Salvador durante la década estudiada.

Entendemos que *Nosotros* prefiere a Maeterlinck, Verhaeren, Jammes y Mistral por su posición en la geografía literaria y por su poesía, como veremos más adelante. Si la cuna del romanticismo fue encabezada por los casi extranjeros Napoleón (corso), Mme Staël (la genovesa) y Chateaubriand (bretón), llama la atención que ese tan rico y extenso siglo XIX se cierre con los casi extranjeros también, por ser belgas francófonos que demuestran el auge y reconocimiento de la francofonía y por los provincianos Jammes, de Langue d’oc, la lengua de Occitania distinta a la lengua d’oïl del norte; y Mistral, de Provence. Este poeta recibe en 1904 el Nobel de literatura por sus textos en *occitan provençal*.

En el contexto del Centenario, y la conciencia de estar creando y consolidando la literatura argentina, Noé y Gálvez ponen como ejemplo a los belgas que logran posicionarse en el centro del simbolismo europeo. Más sentido tiene aún por la relación que establecen entre el arte, la evolución nacional y su trascendencia en el exterior. Julio Noé conecta el auge de Bélgica con la aparición de Verhaeren. Por su parte, Gálvez en “Tercera exposición de arte belga” (*N*: X.48, abr. 1913) también se refiere al desarrollo de ese país y la aparición de artistas que han influido en la evolución del arte; escritores como Maeterlinck, Rodenbach y Verhaeren, escultores como Meunier y pintores como Rysselbergue, creador del puntillismo.

A Maurice Maeterlinck se lo usa en *Nosotros* como referencia para comparar autores (Trigo, Pascoli, Carriego, etc), para hablar de música (Horszowski, Salomé, Pedrell) y de filosofía. Aunque lo llaman poeta, poco comentan de su lírica, sino más bien de sus características y postulados filosóficos, de su proyección en la música y la vida y de su narrativa y teatro. Asimismo, vemos ese gesto de lucidez periférica en la revista cuando en los artículos firmados por la dirección, Más y Pí, Manuel Lugones y Mercedes Dauss se ocupan de mostrar que lo comprenden más que otros críticos. Otro dato elocuente es que en el índice de Ardissonne y Salvador tiene cuatro entradas, igualando a France y a Verlaine. Ningún otro lírico francés tiene más entradas que ellos tres, ni siquiera Hugo los supera.

Además, por la autoridad que Darío ejercía en esta generación, no es un dato menor que Emilio Berisso recuerde en “Rubén Darío; notas efímeras” (*N*: XX1. 82, feb. 1916) al maestro hablando de *L' Intruse*, de Maeterlinck. Y el mismo Darío, en su polémica con Groussac, lo menciona como discípulo de su admirado Whitman.

Alfredo Colmo, que critica a la literatura contemporánea por su falta de adecuación y compromiso, elogia a Maeterlinck (*N*: XIII. 58, feb. 1914) por su estudio de las abejas en el que muestra hermosuras ignoradas, como el espíritu de solidaridad y la maravillosa organización, que pasan desapercibidos a los incultos que no ven más que insectos. Maeterlinck no solo pone en valor las vidas ocultas de la naturaleza, sino también lo verdadero, real y profundo de lo “trágico cotidiano” (*N*: IX.44, dic. 1912: 215).

Por todo lo expuesto, hemos mostrado cómo se posiciona el círculo de *Nosotros* frente a la circulación de la lírica francesa. Toman como fuente lo aprehendido de la generación argentina del 1837 y las siguientes, incluso incorporan a algunas personalidades en su grupo, como Obligado, Payró y otros. Este posicionamiento en la continuidad de lo viejo-conocido, incluye a los maestros Groussac y Darío, y a los líricos franceses de los que ellos se ocupan. Mención especial merece el espacio textual dedicado a la recepción femenina de la lírica, aunque no circulen poetisas francesas.

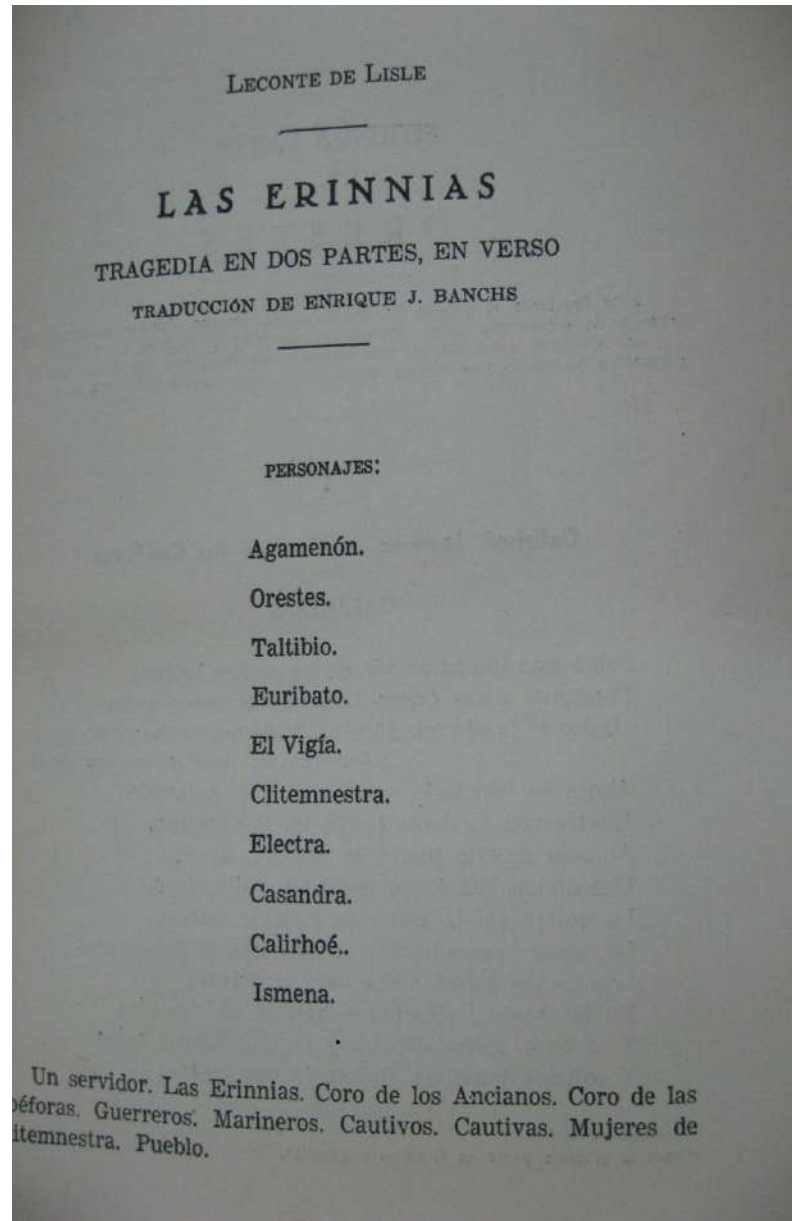
Tal como dijo el director de la Biblioteca Nacional en 1916, desde su polémica se puede trazar la recepción y asimilación de lo lírico y la evolución literaria con la correspondiente diferenciación y cambio de gustos, sin romper con la tradición canónica literaria. A partir de sus juicios y la respuesta de Darío, hemos reconocido las estrategias catalizadoras a las que apela el círculo de *Nosotros* para democratizar la cultura, conformar el canon literario nacional y posicionarse en el mundo como un nuevo meridiano cultural. En otras palabras, a la lírica francesa se la usa en gran medida, instrumentalmente, porque les sirve para argumentar, visibilizarse y legitimarse, por lo que tienen en común, por las diferencias y por lo que se les puede hacer decir en el marco del proyecto cultural de la revista.

Por eso, podemos afirmar que los modos y formas de recepción de *Nosotros* son posicionados, no basta con que sea francés o haya sido publicado o consagrado allá, sino que se seleccionan autores y textos para evaluar los que merecen integrar la Institución de la literatura argentina. De ellos, entonces, eligen y establecen los criterios canonizantes que se deben cumplir para poder ser comprendidos, amados, enseñados y conservados, y esto aplica tanto a los líricos franceses como a los argentinos.

Por último, comprobamos que el criterio de sincronía dura, al menos, hasta 1916, porque sigue vigente el siglo XIX francés y se lo prefiere antes que a las innovaciones contemporáneas del siglo XX, tal como relevamos en el catálogo de la lírica francesa. Marcamos como hito la muerte de Darío y la proximidad del fin de la primera guerra mundial, porque a partir de ahí se empiezan a publicar voces disidentes, cuestionadoras, incluso sobre el valor y originalidad del poeta nicaragüense.

4 Algunos poemas trabajados

4.1 Traducciones al español por poetas argentinos



Texto 1: Las Erinnias, de Leconte de Lisle. Traducción de Enrique Banchs

cordar, por ejemplo, este precioso epigrama de aquel satírico Meinard que floreció en la época de Matherbe:

*Ce que ta plume produit
Est couvert de trop de voiles.
Ton style est une nuit
Veuve de lune et de étoiles.*

*Mon ami, chasse bien loin,
Cette noire rethorique,
Tes ouvrages ont besoin
D'un devin qui les explique.*

*Si ton esprit veut cacher
Les belles choses qu'il pense
Dis-moi, qui peut t'empêcher
De te servir du silence? (1)*

Dada su modernísima tendencia, el señor Lazcano Te-
gui se muestra, en cuanto á la ejecución, partidario deci-
dido del versolibrismo, con el cual es tan difícil obtener
resultados fonéticos "gratos al oído y al espíritu. El pro-
cedimiento inaugurado por Gustave Kahn con sus *Palacios*

*Lo que tu pluma produce
Está cubierto de velos
Tu estilo es como una noche
Viuda de luna y de estrellas.*

*Amigo, arroja bien lejos
Esa tu negra retórica
Tus obras han menester
Un mago que las explique.*

*Si tu espíritu desea
Ocultar las bellas cosas
Que piensa, di ¿quién te impide
Que te sirvas del silencio?*

(TRAD. DEL AUTOR).

Texto 2: Epigrama de Maynard traducido por Melián Lafinur

OTOÑO

de Albert Samain

Lentamente y seguidos del perro de la casa,
tornamos por la senda que tanto conocemos.
Sangra un pálido otoño en el fondo lejano,
y en el vago horizonte pasan damas en duelo.

Como en patio murado de prisión ó de hospicio,
cargado de tristezas el aire flota opreso,
y cada hoja de oro, en llegando la hora,
cae lenta en el césped cual si fuese un recuerdo.

Almas que se traicionan, ya cansadas del viaje,
vamos, y entre nosotros va marchando el Silencio.
Gustamos en secreto la idea del retorno,
maduros como estamos á incubar nuevos sueños.

Pero tan melancólicos esta tarde los bosques
están, que, conmovidos á nuestra vez, y al menos
para olvidar un poco,
bajo el lánguido cielo,
... hablamos del Pasado...
dulcemente, en voz baja, como de un niño muerto.

EDMUNDO MONTAGNE.

Texto 3: "Otoño", de Albert Samain. Trad. Edmundo Montagne

LUJURIA

LUJURIA, nervio de nervios y ácido que se acida;
Lujuria, último amor dañado que se suicida.

Espasmo de la Unidad en lo Absoluto nupcial.
Lujuria, muerte del mundo y ciclada sin final.

Virgen de oro y de sangre mas virgen consoladora;
Virgen, virgen para siempre y virgen devoradora.

Cinzel férreo; ciudad ígnea; filtro del olvido eterno.
Lánguida virgen dañada y Señora del Infierno.

Yo te saludo, Lujuria, la del encanto profundo,
Emperatriz inmortal en los dominios del mundo.

ALBERTO SAMAIN

(Traducción de M. Lugones).

Texto 4: "Lujuria", de Albert Samain. Trad. Manuel Lugones

CESAR BORGIA

De PAUL VERLAINE

Sobre el fondo sombrío do se esfuma un vestibulo
Opulento, en que el busto de Horacio y el de Tibulo
Lejos, de perfil, sueñan en su mármol triunfal,
La diestra en la cadera, la izquierda en el puñal,
Mientras dulce sonrisa por sus labios resbala,
Se yergue el duque César con su traje de gala.
Cabellos y ojos negros y oscuros terciopelos
Contrastan, entre el oro suntuoso de los cielos,
Con la palidez mate y bella del semblante
Mirado de tres cuartos y sombreado bastante.
Según los españoles y como los venecianos
Pintaban en retratos reyes y cortesanos.

Palpita, fina y recta, la nariz. La carmínea
Boca, es tenue y diríase que levanta la línea
Del tapiz, con su soplo cálido. Y la errante
Mirada indiferente que se fija distante
Como se ve en las telas de las viejas pinturas,
Preñada está de enormes ideas de aventuras.

Y la frente ancha y pura de un gran pliegue surcada,
Sin duda por proyectos terribles acosada,
Piensa bajo el birrete donde una pluma ondea
Sujeta por un broche de rubí que chispea.

JUAN AYMERICH.

Texto 5: "César Borgia", de Paul Verlaine. Trad. Juan Aymerich

CREPUSCULE D'AUTOMNE

*Comme un tyran vaincu drape, au moment extrême,
Dans un lambeau de pourpre un visage hagard;
Comme un glabre histrion falot rougit de fard,
Pour un bravo dernier, sa peau ridée et blême:*

*Le froid soleil, luisant comme une froide gemme,
Derrière un ciel brumeux d'automne, au teint blafard,
Enlumine en mourant la nue en étendard,
Et, pour suprême adieu, jette un éclat suprême.*

*Mais, tandis que je rêve à la fuite des jours,
Le crépuscule gris fonde en vagues contours
L'horizon violet que le couchant allume...*

*Demain le sombre hiver suivra l'automne enfui;
Et je regretterai, cœur noyé d'amertume,
Le pâle et froid rayon qui m'attriste aujourd'hui.*

PAUL GROUSSAC.

Lomitas, Juin 1899.

Texto 6: "Crepuscule d'automne", Paul Groussac.

CREPUSCULO DE OTOÑO

(DE PAUL GROUSSAC)

Cual tirano vencido que, al dar la hora extrema
Con un jirón de púrpura cubre su faz bravía:
Cual viejo histrión lampiño que con falaz sangría,
Para un último aplauso su ajada piel resquema:

El sol frío, brillando como una extraña gema,
Tras de un cielo brumoso de otoño, en su agonía,
Trueca la nube en fúlgido pendón, mientras envía,
Su adiós supremo en una llamarada suprema.

Y en tanto que yo sueño con el pasado que huye,
La tarde gris en vagas medias tintas diluye
La franja que el poniente de violeta colora...

Vendrá el sombrío invierno que ya el otoño augura,
Y yo echaré de menos, cargado de amargura,
El rayo de luz pálida que me entristece ahora.

EMILIO BERISSO.

Texto 7: "Crepúsculo de otoño", de Paul Groussac. Trad. Emilio Berisso

4.2 Poesía escrita en francés por argentinos

Salutation ⁽¹⁾

A Mr. Anatole France.

Vous ne venez pas seul, ô divin Anatole,
A ce jeune pays de la race espagnole,
Qui s'est émerveillé de vous voir arriver ;
Il vous entoure et suit toute une foule blanche
Que réjouit les yeux ; et notre âme se penche
Cherchant les héros qui la firent plus rêver.

Et ils accourent tous ces héros de vos livres,
Debout, comme vivants, éternellement ivres
Du souffle aimable et pur qui les fit souriants ;
Ils viennent enchaînés, suivant nos rêveries,
Par une chaîne d'or avec des pierreries
Où votre style rit en éclats chatoyants.

Mais voilà Palémon arrosant ses laitues.
Il porte, se berçant sur ses épaules nues,
Une colombe blanche et il va doucement.
Paphnuce le contemple, inquiet... Il se trouble,
Son regard s'assombrit, et son tourment redouble
Avec le noir souci du souvenir charmant.

Voilà, vous saluant en compagnon antique,
Les sages de la Grèce ; et cette foule attique
Vous murmure tout bas : — Nous nous sommes compris.
Plus loin je reconnais, au mystère que jette
La douleur de ses yeux étoilés de violette
Et perdus dans l'azur, votre pauvre Thaïs.

Après, me promenant au jardin d'Epicure,
Je me vois transporté dans la forêt obscure,
Où Sénèque se brouille avec Victor Cousin.
De ce paisible enfer en sortant un peu triste,
Je trouve sur mes pas Poliphile et Ariste,
L'un savant, ironique, et l'autre l'air mutin.

(1) Este poema debió aparecer en el número anterior; pero por razones diversas hubo necesidad de postergar su publicación. Su carácter por otra parte lo hace siempre de actualidad, bien que ya esté lejos de estas playas el escritor admirado, cuya venida inspiró al poeta.

Voici, comme sculptés sous des porches gothiques
Ou dépeints sur un fond bleu vos héros mystiques,
Et Jeanne d'Arc levant l'étendart immortel.
Ou, dans l'enceinte froide, à la lueur d'un cierge,
Voilà tout empourpré le jongleur de la vierge
Dansant plein d'onction devant le saint autel.

Bergeret trouve bien l'humanité puérile,
Et l'abbé Coignard a, pour sa lutte stérile,
Une bonne indulgence en un profond mépris.
Mais ils parlent avec la suprême harmonie
Qui se fait, doucement, par cette économie
Souveraine des mots dont vous êtes épris.

Ah! vous aussi, monsieur, vous suivez la sublime
Chimère dans votre art, comme moi dans la rime,
Et votre doute est même une adoration.
La beauté peut avoir sa couche misérable,
Mais quand elle apparaît elle éclate semblable
A la perle qu'égoute un mollusque au limon.

Dans la reine Pedauque ainsi que dans Yocaste,
Le charme reste au cœur, car il y a contraste
Avec un idéal de tacite grandeur.
Si Bonnard, compromis dans une affaire drôle,
De toute majesté fait le triste symbole,
O, comment réglez-vous en beau lion moqueur?

Vous n'êtes pas sceptique; et Thaïs dans la grotte
Y vaut bien le progrès. Son doux sourire flotte
Sur l'idole abattue en l'île des pingouins.
Vous avez la pitié, votre cœur idolâtre
Ce qu'enseigne un baiser, ce que chante le pâtre
Dans l'Eglogue aux brebis blanchissant les ravins.

Et c'est pour tout cela, qui vous fait auréole,
Que ce jeune pays de la race espagnole
S'est tout émerveillé de vous trouver ici.
Or, en voulant jeter sur vos pas—moi poète
Chevalier de la lune,—un lys dans votre fête,
Ma muse a dû parler ce naïf gaulois-ci.

Quand vous serez au champ où fleurit l'asphodèle,—
Ombre causant avec Zénon ou Praxitèle,—
Sur la terre d'alors, des écrivains divers
Diront, comme un détail léger de votre histoire :
« Un jour qu'il voyageait ennuyé de sa gloire,
Un poète argentin lui composa des vers ».

Buenos Aires, Juin 1900.

CARLOS ALBERTO LEUMANN.

Figura 1: "Salutation", Carlos Leumann

L'OUBLI

Je te suivais, trompé par de folles instances,
le long du bois rempli de ton orgueil vainqueur;
un clocher fredonnait le vœu des pénitences
et le Désir priait au cloître de mon cœur.

Tu devançais mes pas vers la douce clairière
(C'était l'endroit chéri de notre égarement,
où tant de fois, plus tard, sur le vieux banc de pierre,
j'ai pleuré ton absence inconsolablement).

Dans le recueillement de la brune incertaine,
par un soleil couchant aux paisibles émaux,
brillait ta silhouette à la lueur lointaine
que voilait vaguement l'abat-jour des rameaux.

Soudain, tu t'inclinas sur l'égantier rustique
dont je cueillais pour toi les rameaux empourprés;
les roses exhalaient un parfum érotique
comme un appel d'amour réveillé sur les prés.

Hélas! Si tu savais par quel effort suprême
je maîtrisai l'élan d'oubli et d'abandon
qui, te croyant aussi pleine de foi toi même,
m'aurait mis à tes pieds, débordant de pardon!

Ce ne fut qu'un instant de rêve et de folie
qui faillit me trahir, éphémère frisson
trop vite évanoui comme une fleur qui plie
surprise par l'orage à l'ombre du buisson!

L'OUBLI

269

Ta main fière et mutine, ignorant mes souffrances,
écartait, sans émoi, l'égantier indiscret:
une épine, hasardant d'amères remontrances,
acrochait ton foulard alourdi de regrets!

Le soir bleu déroba dans son pieux mystère,
au monde indifférent, ma peine et ta rancœur;
tu laissas ton écharpe au rosier solitaire,
moi j'y laissai aussi les lambeaux de mon cœur!

Et pendant que tes yeux, impassibles phalènes,
s'envolaient, nonchalants, vers le ciel affaibli,
le soleil, rassemblant ses dernières haleines,
maquillait de rougeurs ton front pâle d'oubli!

RICARDO DEL CAMPO.

Figura 2: "L'Oublie", Ricardo del Campo

CONCLUSIONES

La literatura argentina cuenta con la riqueza de las revistas culturales de principios del siglo XX como testigos valiosos de lo que en ese momento se entendía por cultura y de los problemas y soluciones que aportaban como tribuna de expresión. En general son un espacio multifuncional de creación, de expresión, de difusión, de contacto y de memoria, y conforman una red intertextual e interpersonal de revistas. Por lo cual, las hemos descripto apelando a las siguientes categorías de análisis: soporte y formato, estructura editorial y social, testigo de cultura y laboratorio de experimentación.

Además, estas publicaciones sirven como instrumentos para la periodización y encuadre para contextualizar las obras. Facilitan el estudio genético, pues funcionan como una puesta a prueba de ideologías, estéticas y poéticas; por eso, suelen ser proyectos juveniles para configurarse a sí mismos como autores y críticos, y usan a la revista como antesala del libro. De esta manera, este medio muestra cómo recupera la tradición, para continuarla o romperla, según su plan para el futuro y favorece la emergencia de nuevas propuestas culturales. En este sentido, la historia local desata discusiones en sus páginas, para definir y elegir su acervo a partir de dos ejes: la historia (el tiempo pasado, presente y el futuro) y la geografía.

Hemos comprobado que la revista cultural es un exponente de procesos complejos entre los que se incluye el de la recepción de la literatura extranjera. El examen de la circulación de la lírica francesa en *Nosotros* permitió fundamentar la utilización catalizadora que hacen de ella sus integrantes para legitimarse y posicionarse en el campo cultural.

El programa de la revista, en particular uno de sus propósitos fundantes, es democratizar la cultura y configurar una literatura nacional. Para demostrarlo, hemos establecido los modos y formas de recepción y circulación de la lírica francesa en la revista a través de la revisión del proceso de elaboración y difusión de *Nosotros* durante su primera década (1907-1917).

Por la misión que se atribuye la revista y la actividad que desarrolla, se convierte, también, en una institución de la literatura que evalúa, enseña, conserva, legitima

autores y textos literarios. Es un vehículo para la formación de instancias estratégicas que han favorecido tres procesos: la profesionalización y autonomización de la literatura y la consolidación del campo cultural, sobre todo en América Latina durante el siglo XX.

Las relaciones que crea el grupo de la revista *Nosotros* evidencian los pactos discursivos que, de alguna manera, tienen la finalidad de concretar su proyecto de país. El modelo de pactos literarios enriquece la comprensión de los procesos complejos e interdisciplinarios y el análisis de la recepción epocal; en esta se incluye la circulación internacional de los textos y autores y, de forma especial, los modos de apropiación de lo extranjero a través de las traducciones.

En este sentido, la traducción trasluce la “hospitalidad lingüística”, pues permite comprender la alteridad y la capacidad de asimilar lo foráneo. Además, porque los autores de otras nacionalidades suelen ser tomados como autoridad para transmitir y reforzar ideas y, muchas veces, son utilizados con fines instrumentales por lo que se les puede hacer decir. De ahí que sea importante reconstruir las redes culturales que facilitan su circulación y su influencia para identificar la situación hermenéutica, las interpretaciones dominantes sobre el autor y su obra.

La revista fomenta la circulación de autores canónicos como recurso para obtener reconocimiento, por ejemplo, a través de la intercanonicidad. Es decir, un autor no canónico muestra la influencia que ha recibido de un escritor consagrado, y la apropiación que ha realizado, para hacerse más visible y alcanzar la canonización. Esta estrategia funciona como catalizadora de proyectos culturales tanto más si involucra sistemáticamente a la literatura extranjera y puede ser usada como trampolín para hacer conocidos a un autor, una revista, en el campo cultural. En efecto, con ese recurso consiguen una posición literaria, apelando incluso a la traducción como importación y exportación, esto es escribir en (y autotraducirse) a una lengua distinta de la nacional, por el prestigio literario que se le atribuye a ese otro idioma.

La constitución de la denominada “Generación de *Nosotros*” manifiesta rasgos particulares y las redes francófilas que integran. El análisis de redes culturales traza tanto la sociabilidad entre las revistas argentinas, incluso las antecesoras de *Nosotros* que reflejan la posta cultural, como su relación con las extranjeras. La generación de *Nosotros* abarca en sí misma tres eventos fundantes que cohesionan al grupo: son la

generación del Centenario, de orden político social; la posmodernista, de base artístico-literaria; y la de *Nosotros*, por el proyecto cultural de la revista. Esa caracterización se ratifica desde el número inaugural de la revista y enriquece el origen de su título por la relación entre Darío y Payró. El maestro aporta su “Introducción a *Nosotros*”, escrita sobre la obra homónima del novelista y cuyos primeros capítulos están incluidos en este primer volumen.

La revista se consolida como estructura social y editorial, demanda espacio y reconocimiento como una nueva estirpe de argentinos, universitarios y profesionales. Sus integrantes se valoran a sí mismos como un estructura intergeneracional, cumulativa, no rupturista, homogénea entre lo “viejo/nuevo”, el “pasado/futuro”, que concibe al poema como el género que conmueve integralmente y que aplica la apprehendida poética de la persuasión.

En la dimensión lingüística, la grafía original es respetada. Nos percatamos del empleo del idioma a conveniencia según su propósito, así como de los distintos usos de la primera persona plural, como proyecto cultural, exponente de espacios y posicionamientos literarios. Advertimos el predominio de un “nosotros decimonónico” en el cual el vínculo incluyente/excluyente varía en círculos concéntricos – inclusivos, en función de la diversidad de lazos y temas.

En este juego de incluir y posicionarse, aprovechan que el pronombre nosotros tiene muchas posibilidades de interpretación, puede ser inclusivo o exclusivo, tanto de autores como de lectores. Desde el análisis de redes marcamos cuatro caracterizaciones, el “nosotros” más general es el de la red de la revista cultural, que agrupa a todos los que intervienen en ella, tengan o no el sentimiento de formar parte. Luego, el círculo social que reúne a todos los actores miembros de *Nosotros* relacionados entre ellos de forma directa y/o indirecta. La tercera, la clique, constituye el núcleo identitario formado por los actores más intensamente reconocibles por su vinculación con la revista, unidos afectivamente y por su misión. Por último, el “nosotros” núcleo y nudo, el corazón de *Nosotros* que, en este caso, son los directores, especialmente Alfredo Bianchi.

La existencia de esos eslabones que los ligan puede provocar, a su vez, el solapamiento, la superposición y la intersección entre los distintos círculos que cada

uno integra. Por una parte, con la mirada puesta en el continente hispanoamericano, se distingue un “nosotros argentino”, frente al resto de la América Latina; y un “nosotros local”, que ve al interior de lo argentino. Este caso se usa con cuatro sentidos: un “nosotros cultural” frente al pueblo inculto; un “nosotros generacional”: los coetáneos frente a los intelectuales anteriores o los posteriores (“los nuevos jóvenes”). Además, un “nosotros de la capital” frente a los otros argentinos del interior del país, tanto los nacidos en las provincias que viven en Buenos Aires, como los que han permanecido en su tierra de origen. Por último, un “nosotros urbano” frente a la gente “del campo” y los “porteños” de Buenos Aires frente a los de la periferia.

Por otra parte, desde la circulación de la literatura extranjera, distinguimos tres casos: un “nosotros transoceánico” y un “francófilo” que tienen una fuerte sociabilidad literaria con los intelectuales que escriben en francés, al punto que los incluyen en el grupo “nosotros”, en contraste con “otros” franceses que no pertenecen a él. Luego, un “nosotros regional”, los franceses portavoces situados en la América hispana frente a los “otros” franceses en Europa.

Con respecto a la estructura editorial, observamos la imagen que *Nosotros* proyecta de sí misma. Desde la elección de su nombre propio colectivo toma posición sobre el intercambio verbal y propone construir su autoridad y legitimidad como tribuna de expresión de un nuevo capital social e intelectual. Por una parte, desempeñan las instancias de la institución de la literatura para conformar un canon nacional y legitimarse por sus estudios y profesión. Por otra, testimonian la complejidad de los procesos políticos y sostienen que debe existir independencia entre la cultura y la política partidaria.

La revista, mientras se consolida, se institucionaliza, aprovechando la Academia para llenar el capital social de estirpe tradicional que la mayoría de sus integrantes no posee. *Nosotros* es voz y fruto de la generación que lleva su nombre, cuyo rasgo más diferenciador, frente a las anteriores, es la consciencia sobre su pasado y su futuro en construcción. En cuanto al pasado y presente, la gran parte de ellos ha surgido de la inmigración de clase trabajadora y popular y son la primera generación en acceder a estudios. Incluso, algunos logran ingresar a la universidad y desenvolverse como profesores.

Gracias a esa institución, este grupo resalta la figura del hombre de estudios superiores y de pensamiento como características del nuevo espacio universitario al que pertenece, lo cual le permite posicionarse como profesional con autoridad intelectual. Por medio de ese ámbito, los colaboradores de *Nosotros* entablan vínculos, ya que sus articulistas son egresados y/o profesores, y varias de sus publicaciones críticas se refieren a obras y autores objetos de estudio en las aulas. De esta manera, el prestigio de la academia se prolonga a la revista y ambas se benefician con esta retroalimentación; por eso, la publicación se legitima como semi-institucionalizada.

En cuanto a su conciencia sobre el futuro, nace de la preocupación y experiencia personal de los miembros de la generación de *Nosotros* y, por eso, establecen como una de sus metas educar a la población. Además, la ignorancia del pueblo argentino ha sido manifestada por los franceses que visitaron esta nación en la época del Centenario, France, Ferri, Huret, Clemenceau, quienes opinaron que es un país rico en recursos materiales, pero con pobreza artística.

La persistencia de la revista en el tiempo como producto editorial colectivo de orientación cultural demuestra que supo interpretar las necesidades del público al que se dirige. De allí su valiosa significación como objeto de estudio porque tiene una naturaleza híbrida: edita sus números con la aspiración de ser encuadernados en tomos, esto es, ve la luz con la inmediatez de una publicación periódica, pero con el anhelo de perdurar como libro.

Nosotros reivindica su postura profesional como publicación en la que se ejerce la crítica literaria desde una perspectiva profesional y especializada y cuyos integrantes pueden valerse estratégicamente de los medios periodísticos. Estos críticos, procedentes de ámbitos académicos y/o institucionales, se contraponen a aquellos que critican en la prensa sin tener los conocimientos ni la sensibilidad requeridos.

En lo que respecta a las novedades del proyecto cultural y democratizador de la generación de *Nosotros*, también examinamos la incidencia de las corrientes político-históricas contemporáneas en los cambios internos durante esos años de publicación. La revista demuestra apertura y flexibilidad para acoger las novedades que impulsan la democracia estatal y literaria, así como para reflexionar, juzgar y cambiar de opinión si sus convicciones lo demandan frente a los hechos de la realidad.

La revista pone en evidencia la complejidad de los procesos culturales entre los que se incluye el de la recepción de la literatura foránea pues, entre los conflictos de la modernización cultural, advierten que Argentina se ha poblado de trabajadores debido al altísimo componente inmigratorio. Por eso, promueven la educación como motor democratizador frente al problema de la falta de capital simbólico, para asegurarse un lugar en el mundo intelectual que en esa época está liderado por Francia, el meridiano cultural del que hablan Bianchi, Darío, Groussac, Giusti y tantos otros.

Entendemos que esta dinámica es complicada por las distintas aristas en las que se desglosa el tema, como todo lo que tiene que ver con lo humano. Especialmente por el lado del campo cultural importador, pues las obras no tienen una significación universal, fija, sino que están construidas en el encuentro entre una proposición y una recepción que produce nuevos significados y hace nuevos los textos que acoge. En este sentido, las mediaciones y selecciones del descubridor, traductor, editor, crítico y docente, marcan qué leer de la literatura extranjera y cómo interpretarla de acuerdo con su proyecto cultural.

Desde el punto de vista de *Nosotros*, reconocen que es necesario saber sobre la literatura extranjera para estar y ser partícipes activos del mundo cultural. En este sentido, en la configuración de su *ethos* autorial afirman que leen de todo, como prueba de su amplitud de espíritu y conocimientos, pero que eligen del universo literario lo que para ellos tiene valor. En ese posicionamiento también declaran que acceden a los textos en la lengua original, evitando en lo posible los intermediarios, pero precisan que se resignan a leer algunas traducciones recibidas en francés, en inglés y critican por su mala calidad a las que llegan en español peninsular.

Por este motivo, hemos examinado si la “sumisión” a la literatura francesa del siglo XIX, tal como expresa Giusti, se manifiesta en la circulación de la lírica gala en la revista, o si es una forma de dependencia, subordinación y reproducción. O, en otro sentido, si la inclusión y apropiación de la poesía francesa funciona como un elemento catalizador para *Nosotros*, en su aspiración de legitimar la autonomía y posicionar a la literatura argentina como un meridiano propio, eje diferenciado y central, reivindicando la independencia y singularidad de la producción literaria argentina.

Hemos contrastado las diversas posturas, discusiones, tradiciones, normas y criterios que influyen en la circulación de la lírica extranjera dentro de la revista

Nosotros. A través de este recorrido, hemos logrado revelar los cimientos sobre los que se erige el proyecto cultural de la revista, lo que nos permite comprender con mayor profundidad la presencia de la poesía en francés en sus páginas.

La polémica entre Groussac y Darío, a raíz de la publicación de los libros del poeta, representa un hito fundamental de la evolución literaria, pues nos proporciona los principios teóricos y prácticos que los jóvenes de *Nosotros* aprenden de estos maestros políglotas, actores centrales de la francofilia, a fin de evaluarlos y posicionarse. En ellos ven a dos modelos, a Paul Groussac en lo institucional y a Rubén Darío en lo estético, quienes definen al artista como un personaje cosmopolita y polifacético: escritor, lector, crítico literario y traductor.

No obstante, *Nosotros*, en su conformación como grupo, generación y revista, muestra su postura crítica con respecto a ellos. Por una parte, se identifica como sus discípulos y los asimilan, pero, por otra, manifiesta sus divergencias con esos referentes. Estas operaciones sociales nos permiten relevar los juicios y criterios que aplican, generalmente sin atribuírselos a Groussac y Darío, en la crítica y obras literarias para proponer su propio canon de la lírica francesa.

De los modelos morales y artísticos que indica el francés, el poeta le plantea sus discrepancias sobre las reglas de la poética de la persuasión: la claridad, la inteligencia (en cuanto al genio y el espíritu), la idealización de la realidad (la belleza, la imitación y la originalidad), y la misión del arte (la profética del siglo XIX hacia la del XX que trata sobre el yo). En esta última reside también la estrategia del uso de la lengua para la posición en el campo cultural y la identidad nacional, a través de los pronombres (nosotros – yo) y del idioma.

Ambos concuerdan en la misión patriótica y profética de la lírica, aunque lo exteriorizan con distinto énfasis, de acuerdo con sus respectivos perfiles. Groussac, desde su postura de francés en la Argentina, pretende organizar y enseñar lo bueno y lo malo de la cultura, incluso francesa. Considera que el arte es expresión del genio y la sociedad, por lo que entraña la misión de trascender las fronteras nacionales. Además, hemos corroborado el magisterio de Groussac en cuanto a que los aspectos sobre los que juzga a Rubén Darío, son reutilizados en las críticas literarias que se publican en *Nosotros* acerca de otros poetas.

Con respecto a la misión profética, los dos autores escriben textos persuasivos dirigidos a los jóvenes y a los poetas del futuro, para señalarles el proceso de formación que deben seguir: estudiar, leer, imitar, para crear algo original. Groussac concibe a la poesía americana como la expresión viva y enérgica de un mundo nuevo, que debe surgir de las raíces populares. Por el contrario, Darío, desde su postura hispanoamericana de poeta con galicismo mental que se proclama discípulo del director de la biblioteca Nacional, es consciente de su innovación y su saber artístico. Formula su precepto poético en función de la manifestación de la personalidad individual del poeta. Para él, la regla fundamental es “sé tú mismo”, la poética se basa en la melodía y el ritmo es personal.

Nosotros aprovecha la lírica francesa por su prestigio universal, aferrándose a los poetas consagrados del siglo XIX, para legitimar o defenestrar a otros proyectos y autores locales e internacionales, aun franceses. Seleccionan cuidadosamente qué elementos prefieren conservar, actualizar o rechazar en la recepción y difusión de su propia revista, tanto en lo que concierne a los criterios, estrategias y posturas autoriales, como en la elección de los escritores, textos y poéticas que consideran merecedores de integrar el canon literario. De esta forma, la lírica en francés es catalizadora, la usufructúan para acelerar el reconocimiento y visibilidad por lo bien que interpretan a los demás, para validar su proyecto cultural, sus creaciones y las de sus pares, y posicionarse en el campo cultural. En la configuración intelectual de la revista conciben a la poesía como democratizadora y, a través de su canon de la lírica francesa, eligen los criterios canonizadores que les permiten definir lo que la Argentina necesita para ser el país civilizado que ellos planean. El análisis de las redes francófilas de *Nosotros* sirve para reconstruir el corpus de lectura que contribuye a su proyecto de consolidación de la identidad argentina.

A partir del examen del estado de la cuestión sobre *Nosotros*, delimitamos el corpus de estudio e identificamos los pactos discursivos literarios. Estos ponen de relieve desde dónde se posiciona la revista para comunicar su mensaje y qué efecto espera provocar en el lector. Entre ellos, analizamos la complementariedad entre el pacto lírico, la experiencia radical del *pathos*, y el pacto crítico, en el cual predomina la evaluación según lo axiológico. Este modelo flexible y abarcador nos permitió

demostrar la primacía de la vivencia, especialmente empática, y de la prefiguración de efectos y resultados posibles, con base en la tradición aprendida y el gusto de la época.

El marco configurador les permite planificar un contenido, de acuerdo con el conocimiento y las intenciones del escritor y lector, en función de lo cultivado a través de las lecturas mediadas institucionalmente, tales como la captación del mundo, los roles y demás. Por eso, encontramos las constantes en las que los textos se resignifican dentro del conjunto de las publicaciones de la revista. Además, comprobamos la interdependencia entre la teoría y la práctica en las producciones líricas y críticas de la primera década de *Nosotros*, como una de las revistas más representativas de la Argentina de los primeros cuarenta años del siglo XX.

En relación con la coexistencia de los pactos literarios, también se revela la poética de la persuasión en su proyecto y acciones. *Nosotros* continúa con la conceptualización de que la poesía es comunicación persuasiva, pues conmueve integralmente a través de la sensibilidad y sentimientos, transmitiendo ideas que impulsen a la acción. En esto, subyacen las nociones de que la lírica es tanto un modo de conocimiento como la expresión de la sociedad de su tiempo, que tiene una misión patriótica y profética y, por eso debe ser y ofrecer modelos artísticos y morales. Si bien pervive el siglo XIX, en el fondo – forma y en el predominio de los líricos franceses del 1800, a lo largo de la década 1907-1917 se percibe la evolución hacia un cambio de época, a medida que se desvanecen los tres grandes eventos que aglutinaron y marcaron a los jóvenes de esta revista cultural: el Centenario, Darío y la primera guerra mundial.

Para ilustrar los postulados teóricos tácitos en la práctica de los colaboradores de *Nosotros*, apelamos a Barrenechea, miembro de la clique de la revista, que manifiesta en sus textos su finalidad educativa, piensa en formar el criterio personal del receptor para hablar con acierto. Como docente, sistematiza su concepción del arte como cadena evolutiva y explica tres nociones claves como momentos del ciclo creador: decadente, romántico y clásico, que se dan tanto en la historia literaria como en la historia del propio autor, además considera que el verdadero creador es artista, genio y héroe.

Según Barrenechea, la serie empieza por la imitación y reproducción que hacen los discípulos o aprendices. El decadente es el que se queda en la imitación de los modelos,

el mayor riesgo que tiene es estancarse y ser incapaz de crear. Sin embargo, esta simplificación no es del todo compartida por Darío.

Lo romántico es lo innovador, es la asimilación de lo imitado, la adaptación que logra la evolución del arte al encontrar la novedad que hace avanzar la cultura. El genio, creador romántico deja fluir la imaginación y la emoción. Barrenechea insiste en la formación clásica de los estudiantes para que sean capaces de proyectar el porvenir a través de los autores consagrados y asimilados. Estos son modelo, fuente para la creación y base del aprendizaje de la innovación por el equilibrio y la perfección de la técnica que lograron en su época.

Los textos colectivos de la revista explicitan los rasgos del receptor ideal como atributos de su círculo: se consideran entendidos, sin prejuicios, eclécticos de inteligencia, que no tienen gustos exclusivos, que hablan siempre de sus impresiones y no aceptan lo demoledor ni anárquico.

Los criterios canonizadores provienen en primera instancia de Hugo y del siglo XIX francés, luego de Groussac y Darío. No obstante, se demuestra la imparcialidad al aceptar que Francia es la “madre intelectual” (*N*: IV. 18-19, ene. 1909: 46), pero que se cometen muchos errores de apreciación y desconocimiento del resto del mundo. Darío le reconoce a Groussac que el espíritu francés consiste en la claridad armoniosa y el amor por la precisión y la realidad, que completa con las virtudes eternas del “genio francés” (53): el orden y la elegancia expresiva. Sin embargo, le critica que el consecuente defecto es el cuidado exclusivo de los detalles que mata la armonía del conjunto.

En cuanto a la cuestión de los tres grandes grupos de estrategias catalizadoras que usan en *Nosotros*, ya aparecen en las revistas anteriores. Groussac, especialmente, las utiliza con una intención instrumental según su conveniencia: el “nosotros/otros”, la elección de la lengua y la construcción del *ethos* autorial.

Con respecto a las redes francófilas para la circulación y la intercanonicidad, hemos analizado su manifestación a través de cuatro ítems: las personas y textos, las publicaciones en la red literaria, las noticias sobre reuniones, los lugares y espacios de la red. Sobre el primer punto, hemos profundizado los conjuntos “nosotros” a través de las personas y textos. El “nosotros transoceánico”, que incluye a los intelectuales que escriben en francés desde Europa, ya sean europeos o hispanoamericanos. El

“nosotros francófilo” de la patria grande de los hispanoamericanos y el “nosotros regional” que difunde desde Argentina hacia las naciones europeas, especialmente a Francia.

Reflexionamos sobre los diferentes grados de intersección que pueden darse especialmente en los términos transoceánico y francófilo, dos conjuntos que aluden a la identificación con la cultura francesa y al origen de los escritores. Además, son admirados en *Nosotros* como modelos porque cumplen los criterios canonizadores, pero, sobre todo, por la identificación que provoca ser canonizado por su obra en francés, aunque no hayan nacido en Francia.

Dentro del “nosotros transoceánico” hay tres subconjuntos, por la intensidad y la jerarquía de los lazos existentes entre los miembros que están en el exterior del círculo de la revista. El primero apela a la solidaridad literaria y empatía de los escritores franceses o extranjeros, para visibilizar y difundir la literatura de Argentina desde Francia. El segundo subconjunto es el de los argentinos en Francia y todos los viajeros. El tercero es más general, corresponde a los franceses que, sin pertenecer al círculo de *Nosotros*, la generación los considera integrantes del gran “nosotros de la buena cultura”.

En lo que respecta a este conjunto, un actor fundamental en la circulación resulta el editor, tanto francés como argentino. En los editores de la revista notamos la influencia francesa cuando se ocupan de géneros que hacen a la estructura editorial, como “Notas y comentarios”, a temas y demás aspectos que evidencian la conciencia explícita de la correspondencia y complementariedad entre las artes. Advertimos la homogeneidad de recursos y un criterio más o menos generalizado en la pedagogía conciliadora, presentar lo nuevo a través de lo viejo-conocido: emplean lo francés como vara de medición, pero lo hacen analizando y eligiendo lo que les resulta significativo para presentar la novedad argentina.

Entre lo viejo-conocido se encuentran los lugares como Francia, París y La Sorbona que se convierten en recursos infaltables de contenidos simbólicos, emocionales y de poder, por la creación de redes literarias, que habilitan a los miembros de *Nosotros* en el uso de las citas de autoridad, exposición de antecedentes y ejemplificación. Por eso, también se discute sobre el tradicional viaje a Francia que debe tener un objetivo, puede ser una peregrinación para conocer y rendir tributo y, sobre todo, debe ser una

instancia de intercambio y aprendizaje, de interpretación y evaluación. En cuanto al espacio privado que tiene el privilegio de la proximidad, se encuentran las redacciones de los diarios, revistas y las casas de los escritores franceses y de los bohemios hispanoamericanos.

Mientras realizábamos el rastreo, fuimos generando un catálogo de los autores franceses presentes en la primera década de la revista y de otros artistas que se relacionan con ellos explícitamente en los artículos. Con ese material elaboramos un panorama de la lírica en lengua francesa en *Nosotros*, que abarca fundamentalmente desde el siglo XVII hasta 1917. El resultado principal es que se destaca la lírica gala del siglo XIX, en desmedro de lo finisecular y contemporáneo, un canon regido por Víctor Hugo, el Verlaine de *Sagesse*, Maeterlinck, Baudelaire y los discípulos de ellos.

De las grandes corrientes literarias del XIX, en la revista predomina el Romanticismo. A partir de André Chénier se va construyendo el canon de la lírica francesa por medio de los maestros de esta generación, Groussac y Darío. Los autores que ellos nombran en su polémica, y en el resto de los textos, son los que se van a mencionar en *Nosotros*. Además, Darío establece una relación de escucha entre los líricos, empezando por Ronsard y Chénier, a los que Hugo oye. Luego, Groussac encuentra el eco de Chénier en Darío.

El Romanticismo para la revista es la bisagra desde donde se redefine el pasado literario y se lee el presente. Y desde ahí se analiza también la construcción de la literatura nacional argentina. Las notas características que destacan de ese movimiento son la imaginación, la sensibilidad, el lirismo personal, la humanidad, la libertad del arte y los lazos estrechos entre los artistas y poetas. Para *Nosotros*, entonces, la nueva poesía debe tener emoción e ideas, de ahí el reclamo a aquellos poetas que no dicen nada y que se esconden bajo el rótulo de oscuros y herméticos.

El uso de la lengua posee una relevancia significativa y demuestra las inclusiones y apropiaciones dentro de las redes, al publicar textos en francés. Esto también se evidencia en el uso del “nosotros” y en las traducciones. Del primer ítem, analizamos los autores extranjeros que escriben desde distintos lugares, y que son incorporados por la revista como integrantes de su “nosotros”, a través de su lírica y crítica. Hemos desarrollado el “nosotros transoceánico” de Nicolas Beauduin, galo situado en su patria al que se le difunde su innovación poética y entrecruza con el pacto crítico.

Simultáneamente, le publican su poema paroxista en francés y su ensayo crítico traducido al español por el director Bianchi.

El “nosotros regional” del suizo francófono Charles de Soussens que crea desde Argentina y participa activamente de este grupo, representa otro nivel de identificación y sociabilidad. Al principio publican sus poesías en francés adscriptas al lirismo romántico, luego se va haciendo más explícito el entrecruzamiento con la crítica y el *ethos* autorial a través del español. No solo por su propia imagen de poeta, sino por la figura con que los otros aprueban su poética, como firma que los representa, orador y representante de la bohemia del *Quartier latin*, con virtudes y vicios.

En cuanto al segundo ítem, *Nosotros* demuestra su voluntad de editar las mejores traducciones. Asumen esa tarea como traductores y críticos literarios para poder enseñar y que las obras se entiendan. Traducen de las lenguas extranjeras al castellano; a veces es la primera vez que el texto aparece en español, otras veces dan la versión argentina para distinguirse de las de España.

Prefieren las que el traductor accede sin intermediarios al texto original, las directas, como con la lírica en francés. Además, la poca cantidad de las traducciones en verso manifiesta la postura de la clique sobre la unión inseparable entre el sonido y el significante; por eso, publican trabajos de poetas argentinos traductores, entre 1909 y 1914. En resumen, esta preferencia es parte de un proceso. La selección que realiza *Nosotros* del texto, autor y traductor, es una estrategia catalizadora y de intercanonicidad, y a su vez, manifiesta su posicionamiento ante las traducciones literales o libres (en la forma).

En esa búsqueda de situarse dentro de la complejidad de los procesos culturales, los colaboradores de la revista también recurren a la autotraducción para proyectar su imagen de autor. Hemos visibilizado los debates sobre los modos de canonización porque siguen vigentes los aspectos de la autoría, la nacionalidad y la lengua, y su uso a conveniencia como catalizadores.

Asimismo, advertimos que en las traducciones también se produce el entrecruzamiento entre los pactos lírico y crítico, porque más allá del predominio de la experiencia afectiva y empática, a *Nosotros* le importa apropiarse y asimilar lo extranjero, una poética, un sentido, unos criterios y juicios que sirvan al proyecto cultural, para educar y posicionarse. De esta manera, la lírica tiene una función

instrumental porque antes de publicarla evalúan si les sirve para persuadir al receptor, en su sensibilidad e inteligencia, sobre los modelos y anti-modelos de la tradición, especialmente francesa, que proponen en la revista.

En ese sentido, *Nosotros* considera que la historia es importante para comprender la identidad y planificar el futuro; por eso, los profesores se preocupan por escribirla y enseñarla. Reconocen la influencia de los maestros franceses, pero, alrededor del 1917 ya empiezan a escucharse más voces entusiastas con renovar la literatura aprehendida y alientan las novedades mientras que respeten la moral y el sentido común.

En la revista, los escritores románticos son los más importantes en cantidad y calidad de menciones, del mismo modo que aquellos que fueron románticos en sus comienzos, como los primeros parnasianos y simbolistas. *Nosotros* se declara como una tribuna abierta al intercambio de ideas, corrientes e innovaciones, siempre y cuando se respeten ciertos límites basados en los valores ciudadanos de tolerancia, fraternidad, igualdad y libertad, herencia de la Revolución Francesa de 1789. Marcan ese linde porque les preocupa el futuro de la joven Argentina y de las generaciones que se están formando.

En la construcción del *ethos* autorial, tanto individual como colectivo, la lírica francesa tiene un rol preponderante como estrategia catalizadora. Los colaboradores de la revista, estudiantes primero, educadores después, son conscientes del capital simbólico que se debe poseer para acceder al territorio de la “buena” cultura. Consideran que el capital cultural que han conseguido, los habilita para actuar como institución, tanto desde la postura profesional, la formación universitaria o autodidacta, el desempeño laboral como docente, crítico, editor, autor, artista; como por la postura nacional de hispanoamericanos, especialmente argentinos, y franceses.

Por ese motivo, *Nosotros* fomenta su proyecto de canon literario y de identidad nacional a través de los siguientes criterios canonizadores que dominan en las constantes y silencios a lo largo de la primera década. Asimismo, hemos advertido que son los que discuten Groussac y Darío en su polémica: la sincronía de pensamiento y de sensibilidad con Francia; el compromiso con la sociedad y el arte; la claridad en la expresión, la importancia de ser entendidos; la profundidad de ideas, sentimientos y estudios, y la expresión inspirada, personal y sincera. En estos criterios fundan los

modelos que propone la revista en búsqueda del equilibrio, y su contraparte, los anti-modelos, porque a través de ellos remarcan los peligros.

Consideramos en primer lugar al criterio canonizador “sincronía de pensamiento y de sensibilidad” porque atraviesa a los demás criterios y a las redes temporales, interpersonales e intertextuales. En nuestra investigación comprobamos que el sincronismo ha sido concreto y evidente para el círculo de *Nosotros* desde lo particular a lo general, entendido como característica de la inteligencia y sensibilidad de los sudamericanos, que pueden poner en circulación las ideas esenciales en su propia lengua, sin exigir el empleo del francés, como les cuestionaron los galos. Los argentinos visibilizan que desde aquí se piensa, se siente y crea antes, o al mismo tiempo, que en Francia, por lo que los grandes pensadores y escritores hispanoamericanos deberían estar posicionados al mismo nivel que los europeos.

La sincronía tiene un carácter general y relevante en el “nosotros transoceánico” con respecto a la pervivencia hasta 1917 de la lírica francesa del siglo XIX. Su recepción y circulación en *Nosotros* está totalmente marcada por ese siglo y recién empieza a notarse un ligero cambio después de la muerte de Rubén Darío en 1916, más bien a partir de 1917, como les sucede a los franceses con el fin de la primera guerra mundial. Lo nuevo se radicaliza en la posguerra, porque hasta ese momento las maneras de pensar y actuar son más o menos las mismas.

El segundo criterio, compromiso con la sociedad y el arte se relaciona con la regla de la literatura como misión patriótica y profética. Para la revista, el compromiso con la sociedad apunta al mejoramiento de todos los órdenes de la vida, lo cual se logra con el cultivo de virtudes. El carácter teórico y/o ideológico de este postulado le sirve para realzar autores y rasgos artísticos de las obras. Además, la independencia y la libertad, tanto en el arte como en la política, contribuyen al desarrollo democrático de los pueblos.

El tercer criterio, la claridad en la expresión, responde a la necesidad de ser entendidos y puede analizarse de forma espiralada porque aparece en diversas modalidades, como herencia del Clasicismo francés, como propiedad del poema y de la crítica literaria que lo analiza y como cualidad de las personas integrantes de la generación de *Nosotros*. La revista utiliza el concepto de claridad asociada con la lucidez, como virtud propia del intelectual, en su rol de creador, formador y crítico;

por eso, demuestran que son conscientes de lo que piensan y sienten y que lo quieren comunicar. De ahí su demanda de conciliación entre la norma absoluta y la originalidad para evidenciar lo bello.

Al círculo de *Nosotros* le interesa lo natural, la verosimilitud y la estética inseparable de la ética; subyace la idea de que para ser un buen crítico se debe ser, ante todo y, sobre todo, artista. Se asume como un derecho la crítica literaria de sus contemporáneos sin maledicencia, muy distinto de la desacreditación. En este sentido, la revista tiene aciertos sincrónicos ratificados por la historia literaria, a los poetas que sí valora, se los integran en el canon literario argentino.

Como contrapartida, la oscuridad y el hermetismo en la expresión son fuertemente rechazados por la revista, siguiendo el magisterio de Groussac, porque no se les entiende, no ansían la comunicación, ni el intercambio enriquecedor de ideas y sensibilidades.

El cuarto criterio, profundidad de ideas, sentimientos y estudios se refiere a que, para *Nosotros*, ser profundamente humano es tenerlos de manera equilibrada; por lo tanto, señalan si alguno de esos aspectos falta o se lo percibe de forma desproporcionada. Esto se complementa con la profundidad en el estudio, como recomiendan Groussac y Darío, para conocer los deberes, la tradición que permite asimilar e innovar y liberarse.

El último criterio canonizador que analizamos es la expresión inspirada, personal y sincera, pues si el poeta se considera libre para crear realizará una obra de arte original. La revista relaciona lo que implica la expresión personal, la asimilación de la tradición literaria y, por último, la innovación adecuada a la sociedad, actualizando temas, técnicas y procedimientos. El rasgo que sobresale en los comentarios sobre la innovación en las formas tiene que ver con que, respetando el orden, la regularidad y armonía, se puede descubrir una musicalidad original.

El antimito es lo artificial, mecánico, la imitación servil, lo falso y desequilibrado, que traiciona el pensamiento por el afán de rimar. *Nosotros* percibe estas características en las innovaciones formales de los líricos franceses que escriben en los albores del siglo XX y, por eso, podemos afirmar que la revista tiene un posicionamiento antivanguardista. Retomando la postura de Delfino, nos hemos ocupado de la presencia de la lírica en francés y, en ese sentido, si hay menciones es

porque los colaboradores consideran significativos a esos autores, aunque sea para descanonizarlos o desacreditarlos. Un grado mayor de rechazo es que ni siquiera se ocupen de los líricos que escriben en francés, que los silencien. De ahí que propongamos otra vía de investigación a seguir: relevar los poetas ausentes entre 1907 y 1917 para complementar la metainterpretación sobre la recepción y circulación en *Nosotros*.

En función de los criterios canonizadores, observamos que el canon de la lírica francesa del siglo XIX en la revista responde a uno de los objetivos de su proyecto cultural: aprender para enseñar. Por esa razón, hemos podido relevar el corpus de lectura de los articulistas y el canon lírico galo que difunden. Hemos sistematizado la valoración de la tradición de la lírica en francés con un criterio diacrónico. Una de las evidencias con respecto a la lírica y los pactos son las cláusulas de una convención asumida, que se refleja en que los autores más nombrados, los más relevantes, no son traducidos en *Nosotros*, o bien los citan en francés, o bien directamente aparecen asimilados o como tema de poemas.

Los colaboradores aprenden de la tradición e innovación europea y utilizan las menciones y evaluaciones para enseñar a su público las poéticas en francés, pero con la mirada puesta en la literatura argentina. Esto es, a través de los juicios y criterios aplicados a los poetas europeos consagrados, quieren catapultarse a ellos mismos por su labor profesional de críticos, traductores, docentes; a la revista y a los poetas argentinos, como Ugarte, Carriego, Banchs, entre otros. Puntualmente, el canon que *Nosotros* asimila de la lírica en francés está en concordancia con los dos poetas posmodernistas que eligen impulsar desde el primer número para integrar el canon literario argentino: Carriego y Banchs.

En ese contexto, no sorprende que Víctor Hugo, el “poeta monumental”, sea el más presente, incluso sin estar explícito. Se refieren a él, sus obras, su activismo y sus reglas. Su importancia se mide por la circulación internacional, las relaciones con autores extranjeros, y por la circulación nacional, lo que los argentinos dicen de él.

En *Nosotros* consideran que su mejor discípulo es Darío, porque logra la emancipación del maestro y alcanza la originalidad de la nueva escuela. Además, es la evolución de Chénier porque consigue que la poesía hable un verso nuevo. Estas

opiniones son la expresión de la postura de la revista, admiradores de los clásicos y de los románticos.

La centralidad de Hugo se desprende del análisis de redes de los líricos francófonos más valorados por *Nosotros*, como Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Maurice Maeterlinck, Albert Samain, entre otros. Su influencia catalizadora es elocuente porque destacan el antecedente hugoliano que encuentran en cada escritor francés e hispanoamericano que aprecian, como Darío, Sicardi, Ugarte, y demás.

A Verlaine los colaboradores de la revista le admiran la claridad y musicalidad de su lírica, como sus rasgos sobresalientes para asimilar, coincidente con la poética preferida por *Nosotros*. El libro recomendado desde Groussac en adelante es *Sagesse*, acorde al gusto clásico y la misión que se asignan. El mismo Darío destaca su sincronismo con Verlaine para posicionarse como precursor y en la revista los reconocen a ambos como los innovadores de la nueva poesía. Otro de los criterios canonizantes para evaluar a los poetas que propone *Nosotros* a partir del modelo de ellos dos, es ver cuánto conmueve su arte, así es como la clique mide en particular a los argentinos.

De Charles Baudelaire destacan su genialidad, lucidez y la afinidad con los colaboradores de la revista por los tres oficios en los que se desenvuelven. El francés se consagra como crítico de arte, traductor y poeta urbano.

Además de esos poetas franceses consagrados, notamos la importante presencia del belga francófono Maurice Maeterlinck, a quien se lo considera un poeta incorporado, pues es un ex - céntrico que recibe el Nobel en 1911 por sus obras en francés. Su caso se distingue del resto porque predomina el pacto crítico, con un significado sociocultural más que lírico. A pesar de su origen nacional, logra legitimarse y triunfar antes que otros franceses; por eso, lo usan como catalizador para demostrar que es posible ser reconocido en París sin ser galo, y le destacan su lucidez para comprender y hablar ese idioma.

Por todo lo expuesto, hemos comprobado que, en la primera década de *Nosotros* la presencia de la lírica en francés tiene en gran medida un uso instrumental, catalizador. En síntesis, se apela a lo francés, tanto lengua como nacionalidad, a modo de estrategia de visibilidad, legitimación de autores y textos argentinos evaluados, seleccionados por la revista. Esa característica cultural de esta publicación refleja la posición de la

Argentina del Centenario y, por ende, estas elecciones han contribuido a la conformación socio-cultural de lo que es en el siglo XXI.

Esta tesis abre la posibilidad de continuar el relevamiento y análisis de la presencia de la lírica en francés a partir de 1917 para encontrar si cambia la percepción y el uso catalizador de esa tradición, observar cómo es la recepción de los fenómenos emergentes europeos y su asimilación o rechazo local. Nos referimos, por ejemplo, a examinar a partir de esa fecha la figura de Darío y los autores que escriben en francés, que la revista ha considerado canónicos, además de los criterios canonizantes. Esto permitiría evaluar también cómo inciden las corrientes político-históricas posteriores a la primera guerra mundial y la circulación de las vanguardias literarias, en especial las europeas, que entre 1907-1917 son rechazadas y silenciadas en *Nosotros*.

Con los datos que ya hemos relevado se puede continuar esta investigación a través de varias líneas, por una parte, la presencia global en la revista de la literatura en francés, especialmente a través del pacto crítico y fabulante. Si profundizamos en la circulación de la prosa francesa en la revista entre 1907 y 1917, se pueden explorar los pactos y poéticas que evidencian. Luego, serviría para comparar si las conclusiones a las que hemos arribado sobre la lírica en francés, son semejantes, se ratifican o modifican con este aporte complementario.

Asimismo, es posible ahondar sobre los poetas argentinos que mencionamos en la tesis por sus redes francófilas, su influencia y su actividad cultural, y su aporte a la evolución de la cultura argentina, especialmente, del canon literario nacional. También se puede indagar en los otros “nosotros” que advertimos, pero que no desarrollamos porque no tenían relación explícita con la lírica en francés.

Además, para atender a lo complejo de los procesos culturales, sería valioso estudiar las redes intertextuales e interpersonales de las mujeres en *Nosotros*. A partir de las respuestas a la encuesta sobre si la mujer es más culta que el hombre nos preguntamos: ¿cuántas mujeres extranjeras o argentinas incluyen o excluyen? ¿Quiénes publican y sobre qué temas, géneros, pactos? ¿Se sienten parte de la generación de la revista? Todo ello sin olvidar las intersecciones, porque hemos identificado que la mirada femenina, sus gustos literarios y su actividad cultural no siempre coincide con la de los hombres de letras de este círculo. Algunos nombres para profundizar son Fanny Pouchan, Lilia Lacoste, Delfina Molina y Vedia de Bastianini,

Mercedes Daus y Alfonsina Storni. En cuanto a las escritoras francesas, hay que analizar la presencia de George Sand, Gyp Mme de Sevigné, Juliette Adam, Mme. de Staël, entre otras. Esta línea de investigación nos parece una de las menos trabajadas y, al mismo tiempo, de las más vigentes en la sociedad del siglo XXI.

Elegir estas pinceladas de la lírica ha servido para demostrar cómo las preocupaciones de un aspecto literario pueden trascender a otros estudios humanos, sociales, culturales, políticos, etc. Para poder mirar y proyectar el futuro, debemos atender a la construcción de lo argentino que empezaron a forjar desde el pasado, en este caso hace más de un siglo. Por eso, realizar este trabajo ha sido entrar en ese “nosotros” desde la red intertextual y temporal diacrónica y movernos entre los círculos de ese juego incluyente/excluyente, tanto en los roles de investigadora, lectora y mujer que también ha vivido la transición de un siglo a otro y que ha celebrado el Bicentenario.

Por último, siguiendo la voluntad de los creadores de esta revista cultural que ha perdurado como libro, dejamos abierto el “nosotros” para que cada lector se posicione, acceda a *Nosotros* y resignifique los textos. El tiempo dirá cuántos “nosotros” crearán las generaciones futuras en sus lecturas y cómo acogerán la lírica en francés.

ANEXO

1 Tabla de relevamiento

cantidad de fichas	Tabla de frecuencia								entradas en el índice
SIGLOS	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX				XX
			Clasicismo		romanticismo /Parnaso /Simbolismo /		Darío		
			12		11/19				
								Barres (novelista), Thierry, Michelet,	
56					HUGO	poeta	1		2 entradas en el índice
47					VERLAINE	poeta	1		4 entradas en el índice
43							(Nro homenaje)	DARÍO	
37					TAINE		1		
36					FRANCE				4 entradas en el índice
33							(Nro homenaje)	Groussac	

cantidad de fichas	Tabla de frecuencia								entradas en el índice
SIGLOS	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX				XX
27					BAUDELAIRE	poeta	1		1 entradas en el índice
26					Maeterlink	poeta	1		4 entradas en el índice
22					Renan				
20				Voltaire					
17					Mallarmé	poeta			0
16					GUYAU	COMPLETAR			
					Musset	poeta	1	Groussac también lo prefiere	
15					SAMAIN	poeta	1		2 entradas en el índice
					Balzac	novela	0		
14					Gautier	poeta	1		
13					Barrès	Novela	1		
				Rousseau	LECONTE de Lisle	Poeta	1		0
11			Descartes						
10			Racine		Rolland	novela	0		
9					Bourget		0		

cantidad de fichas	Tabla de frecuencia								entradas en el índice
SIGLOS	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX				XX
					Verhaeren	poeta	0		1 entradas en el índice
				Montesquieu	Sainte-Beuve	REVISAR CUANDO VEA CRÍTICA: 5 de los artículos que mencionan a Sainte-Beuve son de Melin Lafinur; 2 de Giusti, 1 de Nsotros, 1 de Coronado, 1 de Delfino			
8			Pascal		Moréas:	poeta	1		0
7			Corneille	Diderot	Laforge	poeta	0		0
			Molière		Dumas p e h	teatro/novela			
6					Morice				
			La Rochefoucauld		Jammes	poeta	0		1 entradas en el índice

cantidad de fichas	Tabla de frecuencia								entradas en el índice
SIGLOS	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX				XX
5					Mendès	poeta	1		0
					Stendhal	crítico/novela			
					Lamartine	poeta			
					Rimbaud	poeta			0
					Banville	poeta	1		
					De Vigny	poeta	0		
			La Bruyere		Chateaubriand	poeta	0		
4					Comte	filo			
					Rostand	teatro	0		
					Beauduin	poeta	0		
					Adam	novela	0		
					HUYSMANS	poeta	1		
					Sand	novela	0		
	Villon			Chénier	Chénier	poeta		Darío nombra a Villon	
					Lamennais	poeta	0		
3					Lebesgue		0		
					Richepin	poeta	0		

					Tailhade	poeta	1		
					Heredia	poeta	1		
					Sully-Prudhomme	poeta	0		
					Berthelot	crítico	0		
		Ronsard	Mme. Sevigné	Mirabeau	La Harpe	crítico			
			Boileau	Saint-Pierre	Cousin,	crítico			
					Hennequin	crítico			
cantidad de fichas	Tabla de frecuencia								entradas en el índice
SIGLOS	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX				XX

2					Mérimé	novela	0	2 comentarios negativos	
					Hamp	novela			
					Noailles	poeta	0		
					Klingsor	poeta	0		
					Péguy		0		1 entradas en el índice

					Rodenbach	poeta	0		0
					Ghil	poeta	0		0
					De Souza	poeta	1		0
					Kahn	poeta	Melián		0
					Loti	novela			0
					Villiers de l'Isle-Adam		0		0
					Régnier	poeta	1	solo sobre Darío	0
					Coppée	poeta	1		
					Villemain	crítico			
			Perrault		Saint Simón	crítico			
			Mme. Genlis		Mme. de Staël	crítico			Peguy
cantidad de fichas	Tabla de frecuencia								entradas en el índice
SIGLOS	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX				XX

1			Mathurin Regnier	Restif de la Bretonne	Borel	poeta	1		
					Bouhelier	poeta	0		
					Fort	poeta	1		
					Romains	poeta	0		
					Mistral	poeta	1		0
					Retté	poeta	0		0

					Brunetiere	crítico	0		
					Lavissee	historiador	0		
					Derouledede	poeta	0		
					Béranger	poeta	0		
					Vicaire	poeta	0		
					Vielé-Griffin	poeta	1		0
					Quillard	poeta	1		0
					Lautréamont	poeta	1		0
					Fustel de Coulanges	historiador			
			Malherbe	Buffon	Nerval	poeta	0		
			Mainard	Delille	Rivarol	poeta	1		
			Fenelon	Beaumarchais	Constant	filo			
				Chamfort	Enfantin	filo			
		1	16	12	55	50 poetas			
cantidad de fichas	Tabla de frecuencia								entradas en el índice
SIGLOS	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX				XX
Fuera de década			Thomas Corneille		Corbiere				

de la revista					Le Cardonnel				
					Guérin				
					Valéry				
					Glatigny				
					Royere				
					Noailles				
					Gregh				
					Duhamel				
					Apollinaire				
					Giraudoux				
					Jarry				
					Durtain				
					Allard				
					Roux				
					Mandin				
					Divoire				

BIBLIOGRAFÍA

1.1 General

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. En: Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos; de Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997, pp 161-200.

Amossy, Ruth “*La double nature de l’image d’auteur*”, *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009.
<http://aad.revues.org/index662.html>

Arias Saravia, Leonor. “El juego de la metáfora en el ensayo argentino”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1995b)*, editado por Patricia Odber de Baubeta et al., vol. Volumen V. Época contemporánea, 1995.
https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_009.pdf.

Aron, Paul. “Les revues politico-culturelles, lieux de contact dans la société belge francophone du XXe siècle”, En: Kurgan-van Hentenryk, Ginette (dir.), *Laboratoires et réseaux de diffusion des idées en Belgique (XIXe–XXe siècles)*, Bruxelles, Éditions de l’ULB, 1994, pp. 95–108.

Arrieta, Rafael A. (ed.). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Peuser, 1958.

Balakian, Anna. “Évolution de la poétique symboliste”. *Histoire des poétiques*, ed. por Jean Bessière, 1. éd, Presses universitaires de France, 1997, pp. 367-77.

Barcia, Pedro Luis. “El canon literario argentino según Borges”. En: *Revista de Literaturas Modernas*, No 29, 1999, Mendoza, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. pp. 35-72.

--- “Los traductores como pontoneros culturales”. En: *Boletín de la Academia*

Argentina de Letras. Tomo LXXIII, mayo-agosto de 2008, N. 297-298. Buenos Aires, 2009.

Barrenechea, Mariano Antonio. *Historia estética de la música*. Buenos Aires, Cooperativa Editorial, 1918. *Internet Archive*, <http://archive.org/details/historiaesttic00barr>.

Beaumarchais, Jean-Pierre de, et al. *Dictionnaires des Littératures de Langue Française*. París. Bordas, 1984.

Beigel, Fernanda. “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”. *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social* 8.20 (Mar., 2003): 105-115. En: <<http://www.revistas.luz.edu.ve/index.php/upl/article/download/510/479>> (06 jun. 2011).

Bessière, Jean [et al]. *Histoire des poétiques*. Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Bianco, José. “El oficio de traducir”. *Sur*, 338-339, ene.-dic. 1976, 120-122.

Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Borges, Jorge Luis. “El oficio de traducir”. *Sur*, 338-339, ene.-dic. 1976, 118-120.

Bosoer, Sara Amalia. “Algo más que hispanismo –antihispanismo en la polémica por el meridiano: lengua, nación y mercado a fines de la década de 1920”. *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, Los siglos XX y XXI.*, 2008, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.301/ev.301.pdf

Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l’action*. Paris, Éditions du Seuil, 1994.

--- “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. Trad. Desiderio

- Navarro. *Criterios* 25-28 (enero 1989, diciembre 1990). En: <<http://es.scribd.com/doc/60810738/Pierre-Bourdieu-El-campo-literario-Prerrequisitos-criticos-y-principios-de-metodo>> (30 may 2012).
- *Las reglas del arte; génesis y estructura del campo literario*. Trad: Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995
- “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”. En: *Actes de la recherche en sciences sociales*. 145 (décembre, 2002): 3-8. En: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_2002_num_145_1_2793> (17 may. 2012).
- Brunel, Pierre; Claude Pichois, y André-Michel Rousseau. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* 2 ed. Domont: Armand Colin, 2009.
- Burlot, María Lorena. “Oriente en *Nosotros*. Primera Aproximación”. Actas del “I Congreso Internacional: Nuevos horizontes de Iberoamérica”. FFyL – UNCuyo. <https://drive.google.com/file/d/0B_Gc9iZXUboldktIS3A4VThsejA/edit?usp=sharing> ISBN 978-987-9441-75-6.
- “El *ethos* autorial en *Les Îles Malouines* de Paul Groussac: los valores nacionales y la postura profesional”. En: Castellino, Marta, Marín, Marta y Niemetz, Diego. *Malvinas en la literatura argentina; algunos aportes*. Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2017. Libro digital, PDF. ISBN 978-3-639-76304-1. pp. 130-150.
- “El *ethos* autorial en *Les Iles Malouines* de Paul Groussac: La dualidad nacional”. En: Brando, Oscar / Braillon-Chantraine, Cécile / Giraldi-Dei Cas, Norah / Idmhand, Fatiha (éds.). *Navegaciones y regresos; Lugares y figuras del desplazamiento*. Collection: Trans-Atlántico / Trans-Atlantique – vol. 3. Bruxelles, Peter Lang, 2013, pp. 137-149. ISBN 978-2-87574-087-8

- “La postura profesional de Paul Groussac en *Les Iles Malouines*”. En: “*Teóricos y Críticos frente al espejo*”. Boletín 16 GEC. Mendoza. FFyL – UNCuyo, 2012, pp. 123- 137. ISSN 1515-6117.
- “Los valores nacionales del *ethos* autorial de Paul Groussac en *Les Iles Malouines*”, VII Coloquio Internacional Literatura Hispanoamericana y sus Valores: “La literatura en la construcción de la identidad: Europa y las patrias americanas” Facultad de Filosofía y Letras- Univ. Nac. De Cuyo, Mendoza, 26 al 28 de septiembre de 2011.
- Una aproximación a la presencia del Radicalismo en la revista *Nosotros*, 1907 – 1934 (primera época). *Actas VII Jornadas Nacionales de Historia Moderna y Contemporánea: diálogos entre pasado y presente frente al Bicentenario*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Cuyo, 2010. p1 - 1. isbn 978-950-774-191-3.
- “*Santiago de Liniers* de Paul Groussac, un ensayo sobre el héroe de la Reconquista”. En: *Repensando el siglo XIX desde América Latina y Francia*. Homenaje al filósofo Arturo Andrés Roig. Patrice Vermeren y Marisa Muñoz. 1ra ed. Buenos Aires, Ediciones Colihue Universidad, 2009, (ISBN: 978-950-563-411-8) pp 635-642.
<<http://www.colihue.com.ar/fichaLibro?bookId=30721>>
- “*Les Iles Malouines* de Paul Groussac ¿ensayo francés o hispanoamericano?”. En: *VIII Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Mendoza, Fac. de Filosofía y Letras – U. N. Cuyo, 2007. p. 21
- Carvalho, Tania Franco. *Literatura comparada*. Buenos Aires, Corregidor, 1996.
- Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Chasles, Philatere. *Études sur l'Antiquité ; précédées d'un essai sur les phases de*

l'histoire littéraire. Paris, Librairie D'Amyot, 1847.

Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Trad: Claudia Ferrari. Barcelona, Gedisa, 2002.

Corvalán, Octavio. *Modernismo y Vanguardia. Coordenadas de la literatura hispanoamericana del Siglo XX*. New York, Las Américas Publishing Co., 1967.

Denord, Francois. *Genèse et institutionnalisation du néolibéralisme en France (1930-1950)*, thèse de doctorat. 2003: chap. 6.

Deregnoncourt, Marine. "D'Eros á Agapé: Le Cantique Des Cantiques, Phèdre De Jean Racine et Partage de Midi de Paul Claudel". *Théâtres du Monde, Présence et absence au théâtre*, Nro 31, 2021, pp.175-187.

Dilthey, Wilhelm. "Le monde de l'esprit". Tomo I. *Histoire des sciences humaines*. Aubier-Montaigne. Paris, 1947.

Dosse, Francois. *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia, PUV, 2006.

Dubois, Jacques. *L'Institution de la littérature*. [1978] Bruxelles, Éditions Labor, 2005.

Durand, Pascal. « D'une rupture intégrante : avant-garde et transactions symboliques ». *Pratiques*, vol. 50, n.º 1, 1986, pp. 31-45. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.3406/prati.1986.1386>.

Eujanian, Alejandro C. *Historia de revistas argentinas, 1900/1950: la conquista del público*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.

Fernández, Pura. *La editorial Garnier de París y la difusión del patrimonio bibliográfico en castellano en el siglo XIX*. 1999. *digital.csic.es*, <https://digital.csic.es/handle/10261/12490>.

Fernández Moreno, César. "Las revistas literarias en la Argentina". *Revista Hispánica Moderna* 29.1 (enero, 1963): 46-54. En: <<http://www.jstor.org/stable/30202751>> (10 feb 2014).

Ferreira de Cassone, Florencia. *Claridad y el internacionalismo americano*. Buenos Aires, Editorial Claridad, 1998.

Fornet-Betancourt, Raúl. *Reflexiones de Raúl Fornet-Betancourt sobre el concepto de interculturalidad*. México, SEP-CGEIB, 2004. En: <<http://doctoradosociales.com.ar/wp-content/uploads/2013/03/fornet-betancourt-concepto-de-interculturalidad.pdf>> (12 mar 2013).

Genette, Gérard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage, Siglo Veintiuno Editores, 2001.

Gomes, Miguel. *Los Géneros literarios en Hispanoamérica. Teoría e historia*. Navarra: EUNSA, 1999.

Gramuglio, María Teresa. "Momentos del ensayo de interpretación nacional. 1910, 1930", *Boletín del Centro de teoría y Crítica Literaria* n. 10, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2002. pp. 37-50.

Groussac, Paul. *Las islas Malvinas*. trad. Augusto Cortina. Buenos Aires: L.J.Rosso, 1936.

--- *Noticia histórica sobre la Biblioteca Nacional de Buenos Aires (1810-1901) y discurso pronunciado en la inauguración del actual edificio*. Buenos Aires,

Librería y casa editora Jesús Menéndez, 1938.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Crítica, 1985.

Jakobson, Roman. *Questions de Poétiques*. Paris, Seuil, 1973.

Jauss, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris, Gallimard, 1978.

--- “Estética de la recepción y comunicación literaria”. Trad. Beatriz Sarlo. *Punto de vista* IV.12 (julio-octubre, 1981): 34-40. En: <http://lenguajes3unr.files.wordpress.com/2011/04/punto-de-vista-12_texto-de-jauss.pdf> (04 may 2012).

Jurt, Joseph, “L’‘intraduction’ de la littérature française en Allemagne”, *Actes de la recherche en sociales*, 130, décembre 1999, pp. 86-89.

Kermode, Frank. *Formas de atención. Los procesos y la naturaleza de las fuerzas históricas que contribuyen a establecer los cánones por los que algunas obras de arte merecen estas especiales formas de atención*. Trad. Claudia Ferrari. Barcelona, Gedisa, 1988.

---. *Historia y Valor. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Trad. Nora Catelli. Barcelona, Ediciones Península, 1990.

King, John. *SUR. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura (1931-1970)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Lacroix, Michel. “Littérature, analyse de réseaux et centralité : esquisse d’une théorisation du lien social concret en littérature”. *Recherches sociographiques* 44.3 (dic., 2003): 475-497. En: <<http://id.erudit.org/iderudit/008203ar>> (04 dic 2012).

- Lagarde, André, y Laurent Michard. *XIX siècle : les grands auteurs français du programme*. Paris : Bordas, 2009. vol 5.
- Lambert, José. “La traduction”. En : Angenot, Marc, Bessière, Jean y otros. *Théorie Littéraire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- ; André Lefevere (éd.). “La traduction dans le développement des littératures”. En: Kushner, Eva, Pageaux, Daniel. *Actes du XIe Congrès de l'AILC* (Paris, 1985). Bern, Peter Lang, 1993. Vol. 7.
- Larbaud, Valéry. *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*. Paris, Gallimard, 1936, pp. 407-408.
- Leymarie, Michel. “Avant-Propos”. Thibaudet, Albert. *Histoire de la littérature française.*, CNRS Éd, 2008, pp. 3-24.
- Lévy, Isaac J. y Juan Loveluck (eds). *El ensayo hispánico*. Columbia, University of South Carolina, 1984.
- Lipset, Seymour Martin. “American Intellectuals: their Politics and Status”, en *Daedalus, Journal of American Academy of Arts and Sciences*, verano de 1959, pp. 460 - 486.
- Lojo, María Rosa. “*Sur*, una revista mayúscula”. *El Correo de la UNESCO; Villa Ocampo a libro abierto*, vol. Número especial, noviembre de 2023, pp. 22-25, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000387786_spa.locale=es.
- Mannheim, Karl. “El problema de las generaciones”. [1928] *REIS; Revista española de investigaciones sociológicas*, n.º 62, junio de 1993, pp. 193-242. <https://reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=articulo&ktitulo=924&autor=KARL+MANNHEIM>.
- Martinez, Tomás Eloy. “Una mirada sobre la literatura argentina. El canon argentino”. *La Nación* (Buenos Aires, 10 de noviembre, 1996). En:

<<http://www.lanacion.com.ar/214137-el-canon-argentino>> (13 set. 2009).

Mato, Daniel. “Redes transnacionales de actores globales y locales en la producción de representaciones de ideas de sociedad civil”. *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*. Caracas: FACES, Universidad Central de Venezuela, 2004. 67-93. (12 mar 2013) En: <<http://www.globalcult.org.ve/pub/Rocky/Libro2/Mato.pdf>>.

McKenzie, D. F. *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: AKAL, 2005.

Molina, Hebe, Varela, Fabiana, Burlot, Lorena y otros. “El pacto comunitario entre autor y lector: Modos literarios de configurar ‘lo nuestro’”. *Jornaler@s; Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy, año 2 nº2 - 2014. ISSN: 2362-2865. <<http://www.fhycs.unju.edu.ar/index.php/publicacione>>

Molina, Hebe Beatriz, et al., editores. *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*. Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo: UNCUIYO Universidad Nacional de Cuyo, FFL Facultad de Filosofía y Letras, CELIM Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, 2018.

Molina, Hebe Beatriz. *La teoría literaria de la generación de 1837: una poética de la persuasión*. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras., 2021. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/16620/molina-teorialiterariageneracion1837.pdf.

Moraña, Mabel. “Revistas culturales y mediación letrada en América Latina”. *Outra travessia*, Revista de Posgraduado en Literatura 40.1 (2do semestre, 2003): 67-74. En: < <http://es.scribd.com/doc/72039799/revistas-culturales-y-mediacion-letrada-en-america-latina-morana#download>> (26 oct 2012).

- Mortier, Roland. «Le XVIIIe siècle; France, Allemagne, Angleterre, Italie». *Histoire des poétiques*. ed. por Jean Bessière, 1. éd, Presses universitaires de France, 1997.
- Murphy, Steve. “Le Premier Verlaine : Documents, Variantes et Exégèses.” *Revue Verlaine*, n.º 6, 2000, pp. 115-214, <http://www.jstor.org/stable/45023503>.
- Oddone, Juan Antonio. *La emigración europea al Río de la Plata*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1966, pp. 48-62.
- Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo*. En: *Obras completas*. 6ta ed., vol. III, Madrid. Revista de Occidente, 1966.
- Oteiza, Viviane Inés. “*Courrier de la Plata*, diario de la colectividad francesa rioplatense”. En: *Temas de Historia Argentina y Americana*. Universidad Católica Argentina (Buenos Aires). Facultad de Filosofía y Letras. Centro de Historia Argentina y Americana. N° 8, Ene.-Jun, 2006, pp 95-141. <<http://200.16.86.50/digital/9/revistas/th/rth00022.pdf>> (22 jun 2016).
- Páez de la Torre, Carlos. *La cólera de la inteligencia; una vida de Paul Groussac*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- Pereyra, Washington Luis. *La prensa literaria argentina. 1890-1974*. Buenos Aires: Librería Colonial, 1993. Tomo I: “Los años dorados: 1890-1919”.
- Pichois, Claude y André-M. Rousseau. *La literatura comparada*. Madrid: Gredos, 1969.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. 4 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- Pineda Franco, Adela. “De poses y posturas: la exégesis literaria y el afrancesamiento en la *Revista Moderna*”. Perez-Siller, Javier, y Chantai Cramaussel. *México Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX*. Tomo II.

- México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1993. 403-423.
En: <<http://books.openedition.org/cemca/864?lang=es>> (06 feb 2014).
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Traducción de Rosa Chacel. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Pozuelo Yvancos, José María. "Canon e historiografía literaria". *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* XI (2006): 17-28. En <<http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/canon-e-historiografia-literaria-0/>> (17 oct. 2012).
- Quesada, Ernesto. "El movimiento intelectual argentino: revistas y periódicos". *Nueva Revista de Buenos Aires* a. 2, t. 5, 1882. [Recogido en *Reseñas y críticas*. Buenos Aires: Félix Lajouane Editor, 1893, 119-141].
- Rama, Ángel. "El 'Boom' en perspectiva". *Más allá del boom: literatura y mercado*, de David Viñas et al., Marcha, 1981, pp. 51-111.
- *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas-Barcelona: Alfadil ediciones, 1985.
- . *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.
- Ricoeur, Paul. *Sobre la traducción*. Trad. Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Rocca, Pablo. "Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)". *Hispanamérica* 99 (Dic. 2004): 3-19. En: <http://www.sadil.fhuce.edu.uy/revistasuruguayas2004/textos/02_Rocca.htm> (25 oct. 2012).
- Rodriguez, Antonio. *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*. Mardaga, 2003.
- Rogers, Geraldine. *Caras y caretas: cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata, 2008.

Rousselot, Jean. *Histoire de la poésie française des origines à 1940*. (1^o ed. 1976). Paris: PUF, 1996.

Les Rubriques nouvelles. RetroNews - Le site de presse de la BnF, <https://www.retronews.fr/>. Accedido 17 de diciembre de 2022.

Sora, Gustavo. *Traducir el Brasil*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.

Starobinski, Jean. “ Parler avec la voix du jour”, préface à Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*. Paris : Gallimard, 1971.

Thibaudet, Albert. *Le liseur de romans*. Paris. Les éditions G. Crès et Cie, 1925, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227750q.texteImage>.

--- *Histoire de la littérature française*. [1936] Paris. CNRS Éd, 2008.

Valéry, Paul. “La liberté de l’esprit”. En : *Regards sur le monde actuel et autres essais*. París: Gallimard, 1945.

Videla de Rivero, Gloria. *Revistas culturales de Mendoza 1905-1997*. Mendoza: EDIUNC, 2000.

Weinberg, Liliana. “La revista *Cuadernos Americanos*” (enero 2008). En: <http://ignorantisimo.free.fr/CELA/audio/03%20-%20Liliana%20Weinberg%20-%20Cuadernos%20Americanos%20Hombres%20insignes%20revistas%20ilustres.mp3> (13 enero 2013)

Willson, Patricia. *La constelación del sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

Zonana, Víctor Gustavo. “Introducción”. Víctor Gustavo Zonana, coord. y ed.; Hebe Beatriz Molina, coed. *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor. 2007.15-44.

--- “La conformación subjetiva en el poema: variables, niveles y perspectivas de

análisis”. *Signo y seña*, n.º 19, julio de 2008, pp. 33-66,
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/view/5760>.

Zonana, Víctor Gustavo; Chaab Abihaggle, Celia Alejandra. *Estruendo mundo. Elementos para la comprensión del texto lírico*. Mendoza, Edifyl, 2024.

1.2 Específica sobre *Nosotros*

Anadon, Pablo. “En torno de *La Urna* de Enrique Banchs”. (01 junio 2011). En: <<http://eltrabajodelashoras.blogspot.com.ar/search?q=alfredo+bianchi>> (04 marz. 2013).

Ardissone, Elena y Nélica Salvador. *Bibliografía argentina de artes y letras: Bibliografía de la revista Nosotros [1907-1943]*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.

Beauvy, François. *Philéas Lebesgue et ses correspondants en France et dans le monde de 1890 à 1958 ; Conférence de*. 2008, p. 2, www.histoire-compiegne.com/imageprovider.asp?private_resource=10165&fn=beauvy-phileas.

Bruno, Paula. *Paul Groussac un estratega intelectual*. Buenos Aires: Universidad de San Andrés – FCE. 2005.

Burlot, María Lorena. “Desde *La Biblioteca* de los maestros a *Nosotros*, literatura hispanoamericana a la francesa”. En: *III Congreso Internacional Nuevos horizontes de Iberoamérica*. <https://congresonuevoshorizontes.weebly.com/uploads/2/3/9/0/23909114/resumenes_iii_congreso_nuevos_horizontes_2017.pdf> (23 oct 2018). Pp 530-531.

--- “*Nosotros*, construcción de realidades en circulación”. *América Latina*:

movimientos intelectuales, manifiestos y proclamas / Clara Alicia Jalif de Bertranou ... [et al.] comps. Mendoza: Instituto de Filosofía Argentina y Americana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2016. Libro digital, PDF. ISBN 978-987-27766-9-5. pp 202-212.

--- "Francia en '*Nosotros*' a través de la revista cultural (1907-1917): Entonando la voz". *Revista de Literaturas Modernas* 46.2, - ISSN 0556-613 (jul.-dic. 2016): 55-79.

--- "Presencia de la lírica francesa en la revista *Nosotros*, primera década (1907-1917)". En: *XXIII Jornadas De Investigación y V Jornadas De Posgrado*. Mendoza: EDIUNC, 2013. pp. 376-377.

---- "Los colores del estandarte": ensayo de literatura hispanoamericana y el "galicismo mental". En: *La travesía de la libertad ante el Bicentenario*. Adriana M. Arpini de Márquez... [et.al.]; con colaboración de Silvana Montaruli; Sergio Gustavo Astorga; Javier Perotti; compilado por Gloria Hintze y Clara Alicia Jalif de Bertranou; coordinado por Clara Alicia Jalif de Bertranou y Gloria Hintze. - 1a ed. - Mendoza: UNCuyo, 2010. CD-ROM. ISBN 978-987-9441-40-4.

--- "La polémica Groussac—Darío: ensayos de literatura hispanoamericana y el 'pensar francés'". En: *Cuadernos del CILHA*. Año 10, número 11, Anejo. Mendoza: FFyL - UNCuyo. 2009. (ISSN 1852-7108) CD, sin número de páginas.

Calderón de Cuervo, Elena. *El enigma del cisne; identificación de una estética esotérica en la poesía de Rubén Darío*. Mendoza: FFyL, UNCuyo, 1994.

Calderón de Puelles, Mariana. "La pérdida del reino en torno al simbolismo en la poesía de Rubén Darío". En: Sarmiento, Alicia y otros. *Ficción y símbolo en la Literatura Hispanoamericana*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía

y Letras – UNCuyo, 1999.

Carilla, Emilio. *Literatura argentina 1800-1950; esquema generacional*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1951.

Castellino, Marta Elena. “La obra de Manuel J. Lugones”. En: “Espectáculos”. *Los Andes*, 18 de abril de 2021, <https://www.losandes.com.ar/estilo/la-obra-de-manuel-j-lugones>.

Colombi, Beatriz. “El relato como epigrama. *Del Plata al Niágara* de Paul Groussac”. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, pp.13-24.

Corral, Rose. “Vanguardia y prensa en México (1919-1922). Sobre la prehistoria del Estridentismo”. *Manual de espumas II*, ed. Antonella Cancellier et al., Edizioni Sette Città, 2021. Capítulo Vanguardia y prensa en México, <https://cell.colmex.mx/archivos/230/2021.Cap%C3%ADtulo%20Vanguardia%20y%20prensa%20en%20M%C3%A9xico.pdf>.

Delgado, Verónica. “El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias: 1896-1913”. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (2006). En: <<http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.233/te.233.pdf>> (14 jun. 2011).

De Marneffe, Daphné. “Entre modernisme et avant-garde ; Le réseau des revues littéraires de l’immédiat après-guerre en Belgique (1919–1922)”. Université de Liège, Tesis doctoral (2007). En : <<http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-09292007-212823/>> (03 jul 2012).

Gabrielidis de Luna, Angélica. “El pensamiento estético de Mariano Antonio Barrenechea”. *CUYO*, vol. 2, 1985, pp. 71-136,

<https://bdigital.uncu.edu.ar/4017>.

Giusti, Roberto F. *Visto y vivido: anécdotas, semblanzas, confesiones y batallas*. Buenos Aires: Losada, 1965.

--- "Introducción". En: Ardissonne, Elena y Nélica Salvador. *Bibliografía argentina de artes y letras: Bibliografía de la revista Nosotros [1907-1943]*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.

Girbal-Blacha, Noemí y Diana Qattrocchi-Woisson. *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1999.

Girbal-Blacha, Noemí M. "Revistas". En: Biagini, Hugo E. y Arturo A. Roig (directores). *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo II: Obrerismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)*. Buenos Aires, Biblos, 2006.

González, Marcela. "La canción de cámara argentina en torno al primer centenario de la independencia rioplatense, 1910-1920: identidades superpuestas" *Musiker*. 18, Donostia, 2011, 521-547.

Hugo, Victor. *Odes et ballades*. Paris : J. Lemonnyer, 1885. *Internet Archive*, <http://archive.org/details/odesetballade00hugo>. Sapiro, Giselle. "Réseaux, institutions et champ". En: de Marneffe, Daphné et Denis, Benoît (éds). *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles, LE CRI/CIEL-ULB-Ug, 2006, pp. 44-59.

Jalif de Bertranou, Clara Alicia. "Diez años de la cultura argentina del Centenario a través de la revista *Nosotros*: opiniones sobre la Primera Guerra". *Cuadernos Americanos* 21.120 (abril/junio, 2007): 89-104.

--- "Nosotros en el amanecer de su segunda década". En: *Argentina, entre el optimismo y el desencanto*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, 2007 p. 39-61.

- Katzenstein, Juan Carlos. "Roberto Levillier". *Consejo Argentino Para Las Relaciones Internacionales*, vol. 4, octubre de 1993, p. 28.
<https://www.cari.org.ar/pdf/diplomaticos04.pdf>.
- Lafleur, Héctor R.; Sergio Provenzano y Fernando Alonso. *Las revistas literarias argentinas (1893 – 1967)*. 2ª ed. Buenos Aires, C.E.D.A.L., 1968.
- Lagmanovich, David. "Paul Groussac, ensayista del 80". En: *Revista Interamericana de Bibliografía-Inter-American Review of Bibliography* XXXII.2 (1982): 28-46.
- Lida, Miranda. "El grupo editor de la revista *Nosotros* visto desde dentro. Argentina, 1907-1920". *Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia; Historia Crítica*. n.º 58, octubre de 2015, pp. 77-94. <https://doi.org/10.7440/historit58.2015.04>.
- Nosotros. Revista Mensual de Literatura, Historia, Arte, Filosofía*. Buenos Aires, 1907-1917.
- Ogando, Mónica A. y Paramos, Ricardo E. "Nosotros" En: *Historia de Revistas Argentinas* Tomo II. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas (1995-1999).
- Olivari, Nicolás. "Madrid, meridiano intelectual Hispano América". [1927] *Arte, revolución y decadencia: revistas vanguardistas en América Latina, 1924-1931*, pp. 293-95.
- Oliver Belmás, Antonio. "El hispanismo mental de Rubén Darío". En: *La Torre*. Universidad de Puerto Rico. Año XV Números 55 y 56, Enero-junio, 1967. Pp 195-202.
- Requeni, Antonio. "El silencio de Enrique Banchs". *BAAL*, n.º LXIV, 1999, pp. 361-79, https://www.letras.edu.ar/wwwisis/index/arti/Boletin1999-253-254_361-

[379.pdf](#).

Revue Thomiste. “*Grisailles et vitraux*, par le R. P. Henri -D. SISSON.” *Revue Thomiste*, vol. 16, 1908, p. 727, www.revuetomiste.fr/2Fla-revue-thomiste/2Fnos-publications/2Fdownload/2F1528_d26e4c5752a04ae8ce8c8b4048984f0d&usg=AOvVaw3cN-42emy06y81RHUITIEu.

Rivera, Jorge B. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Rostand, Edmond. *Cyrano de Bergerac : comédie héroïque en 5 actes, en vers. Gallica*. E. Fasquelle, 1898, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64960772#>.

--- . *Cyrano de Bergerac: tragicomedia en cinco actos, en verso*. Traducido por Luis Vía et al., Impr. La Renaixensa, 1899.

Sainz de Robles, Federico Carlos. “El postizo afrancesamiento de Rubén Darío”. En: *La Torre*. Universidad de Puerto Rico. Año XV Números 55 y 56, Enero-junio, 1967. Pp 203-214.

Salazar Anglada, Aníbal. “Julio Noé y *La Antología de la poesía argentina moderna* (1926): un punto de inflexión en la práctica antológica en Argentina”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, pp. 171-97, <https://dokumen.tips/download/link/julio-no-y-la-antologa-de-la-poesa-argentina-moderna-julio-no-and-the.html>.

Sánchez-García, Remedios. “La Construcción de las generaciones literarias en el siglo veintiuno: Reflexiones sobre Poesía, Canon y Mercado”. *Romance Notes*, vol. 60, n.º 1, 2020, pp. 43-50. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1353/rmc.2020.0004>.

Sapiro, Giselle. “La raison littéraire : Le Champs littéraire français sous l'Occupation (1940-1944)”. En : *Actes de la recherche en sciences sociales* 111-112 (mar.

1996) : 3-35.

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1996_num_111_1_3166> (28 feb. 2012).

---- “Réseaux, institutions et champ”. En : de Marneffe, Daphné et Denis, Benoît (éds). *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles, LE CRI/CIEL-ULB-Ug, 2006, pp. 44-59.

Sarlo, Beatriz. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. En : *Le discours culturel Dans les revues latino-américaines (1940-1970)*. América-Cahiers du CRICCAL, París, n. 9/10, 1992, p. 9-16.

Sheridan, Guillermo. “Las revistas, esas nebulosas”. *More ferarum* 7. (febrero 2001).
En: <<http://moreferarum.perucultural.org.pe/textos/2/guillermosheridan.doc>>
(02 set. 2009).

Shumway, Nicolás. “Nosotros y el 'nosotros' de *Nosotros*”. En: Sosnowski, Saúl (edit). *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza, 1999.

Torre, Guillermo de,. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: R. Caro Raggio, 1925. <http://archive.org/details/literaturaseurop00torr>.

Walch, Gérard. *Poètes d'hier et d'aujourd'hui ; morceaux choisis accompagnés de notices bio- et bibliographiques et de nombreux autographes. Supplément à l'Anthologie des poètes français contemporains*. Paris Librairie Delagrave, 1916. Internet Archive, <http://archive.org/details/potesdhieretda00walcuoft>.