

## Redes culturales en América Latina (Siglos XIX a XXI)

Algunos entramados continentales: modernismo, neobarroco y desbordes



Compiladoras  
**Rom Freschi | Ariela Schnirmajer**



OBRAS  
COLECTIVAS  
SOBRE RESULTADOS/  
AVANCES DE  
INVESTIGACIÓN



## **Redes culturales en América Latina (Siglos XIX a XXI)**

Algunos entramados continentales: modernismo,  
neobarroco y desbordes



# **Redes culturales en América Latina (Siglos XIX a XXI)**

Algunos entramados continentales: modernismo, neobarroco y desbordes

## **Compiladoras**

Rom Freschi  
Ariela Schnirmajer

## **Autores**

Rom Freschi  
Claudio Martínez  
Cecilia Perna  
Ariela Schnirmajer



**EDITORIAL** | UNAJ

Redes culturales en América Latina siglos XIX a XXI : algunos entramados continentales : modernismo, neobarroco y desbordes / Rom Freschi ... [et al.] ; Compilación de Rom Freschi ; Ariela Schnirmajer. - 1a ed. - Florencio Varela : Universidad Nacional Arturo Jauretche, 2025.  
Libro digital, PDF - (Obras colectivas sobre resultados / avances de investigación ; 15)

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-631-91005-7-0

1. Análisis de Redes. 2. Literatura Americana. 3. Periodismo. I. Freschi, Rom  
II. Freschi, Rom, comp. III. Schnirmajer, Ariela, comp.  
CDD 306.4

Secretaría de  
Investigación y  
Vinculación Tecnológica

Dirección de  
Gestión de la  
Investigación

Universidad Nacional  
**ARTURO JAURETCHÉ**

Rector: Dr. Arnaldo Medina

Vicerrector: Ing. Miguel Binstock

Secretaría de Investigación y Vinculación Tecnológica: Dr. Patricio Narodowski

Dirección de Gestión de la Investigación: Mg. Dolores Chiappe

1ª edición, mayo de 2025

© 2025, UNAJ

Av. Calchaquí 6200 (CP1888)

Florencio Varela Buenos Aires, Argentina

Tel: +54 11 4275-6100

editorial@unaj.edu.ar

www.editorial.unaj.edu.ar

Este libro fue seleccionado, con referato externo, en la Convocatoria de Obras Colectivas 2023, realizada por la UNAJ.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina (CC BY-NC-ND 2.5 AR)  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

<b>Agradecimientos</b> .....	9
<b>Introducción</b> .....	11
<b>Capítulo 1. La creación de una singularidad o los inicios de Rubén Darío en Buenos Aires. Des Esseintes en los “Mensajes de la Tarde” de Tribuna</b>	
Ariela Schnirmajer.....	25
<b>Capítulo 2. La inmigración en el marco de las redes de sociabilidad del periodismo rioplatense a partir del Centenario: proliferación de la literatura lunfardesca en <i>Crítica</i></b>	
Claudio Martínez.....	61
<b>Capítulo 3. La red visible de Medusario: conexiones analógicas para la emergencia de la Muestra</b>	
Rom Freschi.....	93
<b>Capítulo 4. Algunas peripecias acerca la categoría de red</b>	
Cecilia Perna .....	145
<b>Conexión abierta. A modo de conclusión</b> .....	163
<b>Anexo</b>	
<b>un gran puente que no se le ve, pero que anda sobre su propia obra manuscrita</b>	
Transcripción y adaptación por Rom Freschi .....	169

<b>Entrevista a José Kozer .....</b>	<b>173</b>
<b>Entrevista a Roberto Echavarren.....</b>	<b>191</b>
<b>Entrevista a Jacobo Sefamí.....</b>	<b>207</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>223</b>
<b>Autores .....</b>	<b>245</b>

## Agradecimientos

Este libro no hubiera sido posible sin el aporte de muchas personas e instituciones. Agradecemos profundamente el apoyo de la Universidad Nacional Arturo Jauretche, el Instituto de Estudios Iniciales, el Programa de Estudios Latinoamericanos y la Secretaría de Investigación y Vinculación Tecnológica. A Dolores Chiappe, directora de gestión y Mayra Chaires, coordinadora de edición; a Martín Sozzi, director del PEL y a Carolina Bartalini, coordinadora de la línea de estudios literarios y culturales del PEL; a Virginia Roffo, María Laura Romano, Carla Sagulo, compañeras del proyecto UNAJ 2020; a los integrantes del panel *Urdir* del III Simposio Literatura y Conurbanos 2023; y a Roberto Echavarren, José Kozler, Jacobo Sefamí, Liliana Weinberg, interlocutores de enorme generosidad.



# **Redes culturales en América Latina (siglos XIX a XXI) Algunos entramados continentales: modernismo, neobarroco y desbordes<sup>1</sup>**

## **Introducción**

En las últimas décadas el concepto de redes culturales ha aparecido con fuerza creciente y renovada. Siguiendo la estela de Ángel Rama (“La modernización”), Susana Zanetti sostiene que el estudio de los fenómenos de religación es uno de los más productivos para abordar la literatura latinoamericana. Y define la categoría como

los lazos efectivos condensados de muy diversos modos a lo largo de la historia, más allá de las fronteras nacionales y de sus propios centros, atendiendo a un entramado que privilegia ciertas metrópolis, determinados textos y figuras, que operan como parámetros globalizantes, como agentes de integración. Anudando detalles y vertebrando encuentros, lecturas, correspondencia –múltiples vínculos, en fin– el estudio de la religación intenta contribuir a la respuesta de cómo se fue constituyendo y

---

<sup>1</sup> Este libro nace de la investigación “Redes culturales en América Latina (siglos XIX a XXI)” (convocatoria UNAJ investiga 2020, Res. 183/21) que realizamos en la Universidad Nacional Arturo Jauretche y continúa en el nuevo proyecto titulado “Redes letradas e intelectuales en América Latina: voces, tensiones y saberes” (convocatoria UNAJ investiga 2023 Res. 132/24), ambos dirigidos por Ariela Schnirmajer.

fortaleciendo esa amalgama que subyace en la construcción del objeto que denominamos literatura latinoamericana (1994, p. 489).

Atendiendo a que Susana Zanetti y Ángel Rama (1983, 1985) consideran que el sistema de religaciones entre artistas del continente americano contribuyó a fundar la idea de América Latina, las preguntas que articularon el proyecto se orientaron a develar qué otras redes se extendieron en momentos específicos del acontecer americano y tuvieron un funcionamiento exitoso en el largo plazo -entre los siglos XIX y XXI- para observar sus efectos en las redefiniciones del objeto América Latina. La pregunta sobre América Latina implica interrogar una historia y una tradición, al tiempo que imaginar y trazar una cartografía, y dar respuesta a la posibilidad de una o varias lenguas comunes. Desde la poesía, los escritores han intentado dar forma a América Latina a partir de la construcción de una lengua poética común, que parece extender su uso a otras prácticas, como la crítica y el periodismo.

Las redes culturales latinoamericanas tienen una naturaleza dinámica e inestable que conecta puntos distantes entre sí y articula un territorio cultural de fronteras porosas, menos estables que la nación (Maíz y Fernández Bravo, 2009). Nos interesa la red como categoría por su dimensión transnacional y pluricéntrica (Béreiziat-Lang, Jessen, 2017) y, por lo tanto, apropiada para dar cuenta de los trayectos intelectuales de figuras letradas atravesadas por la errancia, así como de formas de vida societaria en donde se manifiestan los vínculos letrados e intelectuales. Sumado a esto,

en América Latina, la importancia de las redes ha sido central para sostener y construir posiciones políticas y estéticas.

Diversos trabajos han abordado momentos puntuales en los que las redes alcanzan períodos más activos (Fernández Bravo, 2010; Maíz y Fernández Bravo, 2009; Galperín, 2007; Gilman, 2003; Rojas, 2018; Colombi, 2008; Abraham, 2016). Más recientemente, el volumen coordinado por Liliana Weinberg, *Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada* (2021) ha explorado la dimensión de *creación colectiva* que se articula entre las redes intelectuales y las redes textuales en América Latina a lo largo del siglo XX. A su vez, la publicación se ha detenido en una serie de grandes escritores y críticos latinoamericanos que fueron actores clave en la creación de redes intelectuales y han operado como nodos significativos dentro de una red. Este doble movimiento, el de la *creación colectiva* y el de aquellos escritores que se han articulado como figuras religadoras son dos dimensiones que modularon las líneas de investigación de nuestro proyecto.

El momento finisecular, el pasaje del siglo XIX al XX, ha sido objeto privilegiado de estudio en torno a las poéticas y discusiones que arrastra el Modernismo. En el marco de nuestro proyecto hemos intentado visualizar un segundo momento finisecular, el pasaje del siglo XX al XXI, e interrogar al período en torno a las posibilidades de pensar una poesía latinoamericana. El neobarroco latinoamericano, en la flexión particular que se propone justamente a fines del siglo XX, realiza una propuesta continental, que retoma y refleja las prácticas modernistas, al

tiempo que ofrece una relectura de las vanguardias y de formulaciones anteriores del barroco. Esta urdimbre resulta visible en el trabajo de religación y enlace de poetas como Roberto Echavarren, Eduardo Milán, Tamara Kamenszain, José Kozer y Néstor Perlongher.

En esta línea es necesario decir que en nuestra investigación nos centramos en momentos precisos en los que las redes articulan e intervienen entre sujetos que participan de un sistema construido a menudo por fuera del Estado y ofrecen variadas “posiciones de mediación” (Maíz, Fernández Bravo, 2009, p. 21), a través de diversos roles tales como el del cronista, traductor, crítico literario, editor y poeta. A esto se suman las publicaciones periódicas como foco de estudio de las redes y también las muestras, en el marco de las cuales el libro ocupa el lugar central como vehículo de difusión e intercambio. De esta manera, atendimos a las lenguas literarias en tanto estas revelan las porosidades e inestabilidades que la propia red propicia en su funcionamiento translingüístico y transnacional.

Asimismo, hemos vinculado la categoría de red con la de *archivo*. Algunos de los trabajos reunidos en nuestro libro se centran en textos poco frecuentados de autores consagrados. En este sentido, como señala Graciela Goldchluk, “su recuperación confía en que el archivo tiene algo para decirnos más allá de lo que diga cada documento por separado” (2009, s/p). Este rescate nos permite introducir los textos en nuevas redes de lectura, lo que nos lleva a la idea de que “esta política de lectura nunca da por sentado al

archivo, nunca piensa que el archivo “está ahí”, sino que se dedica a revisarlo, lo que equivale a construirlo” (Goldchluk, 2009, s/p).

### **Del Modernismo al Neobarroco, y a la discusión sobre las redes**

Entre fines del siglo XIX y comienzos del XX el ingreso de América Latina a la modernidad propicia un campo de intensas polémicas entre la autoridad del letrado tradicional y la autoridad emergente del artista moderno. En esas luchas, en las que se disputa la legitimidad de una voz en un contexto de creciente democratización de la cultura, los escritores tejen alianzas en redes que se conocen parcialmente y todavía aguardan un minucioso escrutinio. Esas alianzas pueden ser leídas como tácticas, estrategias, o incluso tretas, desde posiciones de subalternidad variables, dadas las condiciones particulares de las sociedades latinoamericanas y sus efectos en los circuitos e instituciones culturales (Ludmer, 1984 y De Certeau, 1980, en Fumagalli, 2021).

En ese marco, el libro se abre con el artículo de Ariela Schnirmajer, “La creación de una singularidad o los inicios de Rubén Darío en Buenos Aires. Des Esseintes en los “Mensajes de la Tarde” de *Tribuna*”. A partir de una serie de reflexiones de Graciela Goldchluk, Juan Ennis, Didi-Huberman, Claudio Maíz y Álvaro Fernández Bravo, la investigadora indaga en el mapa de conexiones establecidas entre algunos de los “Mensajes de la Tarde” y ciertas posiciones estético-políticas presentes en la prensa de la época y en el proto-campo intelectual a la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires. A través de un montaje de diversos

discursos sociales, Schnirmajer tratará de visibilizar los modos en los que Rubén Darío comenzó a delinear un nuevo trabajo con la lengua poética y un nuevo tipo de artista, en oposición a la figura del diletante, en sus primeros años en Buenos Aires. En la elección del corpus, la investigadora incorpora el concepto de archivo para nombrar la propia “política de lectura” (Goldchluk, 2009, s/p), que desde la crítica literaria decide dar relevancia a un corpus desleído como es la sección “Mensajes de la Tarde” de *Tribuna*. Acerca de la estancia de Rubén Darío en Buenos Aires entre 1893 y 1898, la bibliografía especializada ha privilegiado la revolución que implicó para la poesía y la prosa en lengua castellana la publicación de *Prosas profanas* y *Los raros* en 1896, así como el crecimiento de las colaboraciones periodísticas darianas en *La Nación*. Sin embargo, los trayectos iniciales del nicaragüense en la prensa periódica porteña, es decir, el período 1893-1894, han recibido poca atención crítica o, en varias ocasiones, los datos hemerográficos han estado sujetos a errores o a parcialidades. En ese marco, el artículo de Schnirmajer propone conformar “nuevos archivos de lectura” (Goldchluk, 2009, s/p) para pensar los inicios de una poética y de una singularidad.

El segundo artículo, “La inmigración en el marco de las redes de sociabilidad del periodismo rioplatense a partir del Centenario: proliferación de la literatura lunfardesca en *Crítica*”, de Claudio Martínez, propone una articulación posible para cuatro emergentes culturales que atraviesan las tensas décadas del Centenario, a comienzos del siglo XX, en Buenos Aires: la pregunta por una lengua que pudiera ser considerada “nacional”, los movimientos populares inmigratorios, la creación de una

prensa de masas que se propuso a sí misma como una nueva forma de pensar el periodismo rioplatense y el desarrollo de la “literatura lunfardesca”, movimiento autoconsciente que resignificó los procesos morfosintácticos, semánticos y estilísticos del lunfardo como principios constructivos de sus producciones. De este modo, se analizan allí las formas en las que algunas secciones del periódico vespertino *Crítica*, como el *Novísimo Diccionario Lunfardo* (1913) o la *Gramática del Chamuyo Rantifuso* (1915), expresan las dicotomías, tensiones y negociaciones de las nuevas cartografías políticas y culturales del Centenario. En vista a estos objetivos, el artículo propone una perspectiva crítica que enfatiza el lugar de las *formas de vida societaria* como objetos privilegiados de análisis, por sobre las figuras autorales individuales, los “movimientos” culturales o incluso las propias obras. En este sentido, el análisis del libro *El corazón del arrabal* (1920), de Francisco Palermo, periodista de *Crítica*, que cierra el artículo, expone la necesidad de repensar las categorías críticas con las que se aborda la “literatura lunfardesca”, cuya génesis y desarrollo implican, necesariamente, un marco societario organizado alrededor de aquella nueva prensa de masas. Asimismo, Martínez problematiza la idea de Eduardo Devés Valdés de una alternancia entre modernización e identidad en el pensamiento latinoamericano para mostrar las fisuras y solapamientos y, de esta manera, cuestiona las visiones dicotómicas.

Los trabajos de Schnirmajer y Martínez analizan fenómenos locales presentes en la prensa argentina, en diálogo con coyunturas transnacionales como el movimiento inmigratorio. Si en el artículo de Ariela se analiza el modo en el que Rubén Darío

polemiza en forma subterránea con propuestas tradicionales acerca de la necesidad de revitalización de la lengua castellana y su resolución poética -inserta en un circuito culto- en el de Claudio, la literatura lunfardesca hace lo suyo en una trama que involucra al circuito popular. Lo que unifica a uno y otro objeto es la conformación de una lengua literaria maleable a la presencia de los sectores inmigratorios que transformó la geografía real e imaginaria de la Argentina y que encontró en la prensa el medio de propagación de estas problemáticas.

El tercer artículo titulado “La red visible de Medusario: conexiones analógicas para la emergencia de la Muestra”, de Rom Freschi, despliega los lazos estéticos y editoriales previos a *Medusario, muestra de poesía latinoamericana*, que posibilitaron tanto la reunión de materiales como la posterior edición de la compilación en Fondo de Cultura Económica en 1996. Para efectuar este rastreo, la investigadora recurre a los paratextos del libro y a las entrevistas realizadas en 2021 en el marco del proyecto de investigación UNAJ investiga 2020. Freschi desmenuza los paratextos de la muestra y lee en ellos no sólo una propuesta que dé voz (o voces heterogéneas) al neobarroco, sino también una voluntad de ampliación geográfica de la poesía latinoamericana que interviene tanto en la formación del canon latinoamericano como del neobarroco en particular. Asimismo, indaga en los peculiares vínculos que la muestra establece entre poesía y crítica, en un movimiento estético que trama lazos particulares con lo político.

En la investigación de Freschi, el neobarroco opera dentro de la lengua poética como un modo especial de la sintaxis, que actúa en varios niveles. En una primera instancia, como rasgo común de una lengua que produce resultados inesperados, dada la variedad de las conexiones. En segunda instancia, ese rasgo da comunidad a las prácticas de grupo, más allá del repertorio de lenguas y poéticas oficiales o nacionales. En una tercera instancia, la sintaxis ofrece un modo de religarse con otras tradiciones poéticas anteriores y contemporáneas: no sólo el Siglo de Oro, sino, como ya se señaló, también el Modernismo, las vanguardias, y las escuelas crítico-filosóficas del siglo XX a partir de un ancestro común: Stéphane Mallarmé. A su vez, y en línea con las propuestas del Modernismo, para los poetas de *Medusario*, éste se constituye en la única "lengua materna" posible a la hora de imaginar una poesía latinoamericana. Por último, la sintaxis, además opera como modo de extensión de la red, a través de los contactos entre los escritores como posibilitadores de enlaces a nivel continental.

En relación a la territorialidad, la muestra consolida una posición que rebasa las posturas literarias nacionales, pero además cuestiona formulaciones anteriores del neobarroco, ligadas sobre todo a Cuba como representación del Caribe, e instala una visión más amplia de la América barroca. A nivel de la lengua, proporciona una expansión que posibilita la inclusión, no solo del portugués, sino de otras lenguas originarias, y lenguas francas en zonas plurinacionales, como las flexiones rioplatenses y el portuñol, como ejemplos mayoritarios. Por último, realiza una propuesta sobre la figura del artista y el intelectual, que de acuerdo

a lo señalado por Weinberg (2021), resulta de gran importancia analizar en el marco de las redes en el siglo XX.

La sección finaliza con el aporte de María Cecilia Perna quien revisita la categoría de red en el contexto de los estudios culturales latinoamericanos para plantear que no existe un único modelo de red sino diversos, que parten de posicionamientos ontológicos distintos y, por lo tanto, limitan diferencialmente los objetos de estudio; en otras palabras, se plantea que la idea de red con la que se abordan los materiales imprime ya sobre el recorte a analizar una serie de presupuestos que habilitan u obturan determinadas lecturas. Para desarrollar esta idea, se parte de una indagación crítica de algunos planteos que Maíz y Fernández Bravo conciben en “Introducción. Los sistemas de religación en literatura” (2009), para luego considerar las categorías diferenciales de red y malla, que el antropólogo Tim Ingold desarrolla en sus libros *Líneas. Una breve historia* (2007) y *La vida de las líneas* (2018), ubicando la red como un modelo propio de los procesos de modernización capitalista y destacando la malla como modelo que releva los espacios intersticiales. Por último, para pensar la situación particular de América Latina, se busca articular el concepto de malla con las ideas de mestizaje y descolonización que Silviano Santiago propone en “El entre-lugar en el discurso latinoamericano” (1973).

Con el artículo de Perna, empezamos a dar lugar a inquietudes que van más allá de los casos puntuales, y a reflexionar sobre las herramientas mismas que utilizamos. En el marco de nuestro proyecto, que puede resultar tan variado por momentos, nos

proponemos iluminar también los tejidos que nos convocan en los distintos marcos e intereses que compartimos.

Por último, presentamos un anexo que contiene transcripciones de las entrevistas efectuadas por Rom Freschi en el marco del Ciclo “25 años de *Medusario*”, entre el 17 y el 19 de noviembre de 2021, a los realizadores de la muestra. Si bien la grabación de las entrevistas se aloja en el canal del Programa de Estudios Latinoamericanos (PEL) de la Universidad Nacional Arturo Jauretche ([https://www.youtube.com/@PEL\\_UNAJ](https://www.youtube.com/@PEL_UNAJ)) pensamos que es interesante y operativo contar con una versión transcrita del material que pone el foco en los temas abordados por el artículo de Rom en la primera parte del libro. Creemos que las entrevistas resultan un insumo para pensar las proyecciones de la muestra hacia el siglo XXI, cuestión que también forma parte del nuevo proyecto.

### **Bordes y Desbordes**

En estas páginas presentamos, entonces, algunos resultados alcanzados en los trabajos que elaboramos en estos años. A estas producciones se suma la colaboración de Claudio Martínez, investigador invitado que participó del Panel “Urdir: entramados y resistencias en las redes culturales de América Latina”, que organizamos en el marco del III Simposio Internacional. Literaturas y conurbanos. Las literaturas populares: materiales, poéticas y políticas, en octubre de 2023. Esta fue otra modulación en la que nuestro proyecto estableció redes con colegas y amigos pertenecientes a otras latitudes.

En los tres episodios que ofrecemos y en la reflexión sobre la propia categoría de red, se logra dar relevancia a ideas propias de la discusión sobre América Latina, a pesar de las aparentes distancias témporo-espaciales e idiosincráticas, y de los distintos conflictos coyunturales en los que emergen.

*Redes culturales en América Latina (siglos XIX a XXI). Algunos entramados continentales: modernismo, neobarroco y desbordes* acude a lo que Hanno Ehrlicher denomina “bases materiales que posibilitaron la reconocibilidad final” (2014, p. 37) de ciertos lazos intelectuales para que ciertas ideas ganen visibilidad y legibilidad. Podemos decir que, en el caso de Rubén Darío en Buenos Aires, su publicación de los “Mensajes de la Tarde” en un espacio periodístico menor como *Tribuna* constituyó una verdadera táctica para hacer legible, en términos de Ehrlicher, las bases de un tipo de artista moderno. En esa misma dirección, Claudio Martínez despliega el doble filo de la literatura lunfardesca en cuanto a su poder de oposición a la cultura letrada, y su ridiculización de la inmigración, que es en muchas ocasiones el origen de los propios escritores. Martínez deja abierta la pregunta sobre si esta duplicidad constituye una estrategia discursiva propia del ámbito periodístico. De igual manera, en el análisis de Freschi, muchas de las decisiones tomadas en el armado y edición de *Medusario*, pueden leerse como tácticas, e incluso tretas, para contrarrestar modos dominantes de escribir y pensar la literatura. Desde la interrogación que se instala en torno a la noción de “muestra” en contraste con la de antología, hasta el emplazamiento del prefijo “trans” en discusiones que atraviesan la

historia de los territorios y los cuerpos, *Medusario* propone una transformación del espacio en el que interviene.

En este punto, el libro intenta dar cuenta de un trabajo que no termina, pero que ofrece resultados para su continuidad. Invitamos también a los curiosos lectores a seguir las pistas de esos rastros con los que se da lugar a la legibilidad en el complejo entramado de América Latina. Creemos que estos desarrollos son de interés en el ámbito académico, tanto para docentes e investigadores de la UNAJ como para los lectores y creadores en el área de literatura latinoamericana.



# Capítulo 1

## La creación de una singularidad o los inicios de Rubén Darío en Buenos Aires. Des Esseintes en los “Mensajes de la Tarde” de Tribuna

Ariela Schnirmajer

### I. Introducción

¿Cómo surge aquello que se considera “nuevo”? ¿Qué formas adopta? ¿Qué archivos y discursos incorpora y con cuáles polemiza? ¿Qué redes culturales se establecen para hacer permeable lo nuevo? Acerca de la estancia de Rubén Darío en Buenos Aires entre 1893 y 1898, la bibliografía especializada ha privilegiado la revolución que implicó para la poesía y la prosa en lengua castellana la publicación de *Prosas profanas* y *Los raros* en 1896, así como el crecimiento de las colaboraciones periodísticas darianas en *La Nación*. De hecho, durante ese año, contaron “con un pico de 36 publicaciones” (Caresani y Schmigalle, 2017, p. 8), en lo que “Darío llamó su ‘campaña ‘intelectual’” (2017, p. 8). Los trabajos de Pedro Luis Barcia (1968), Susana Zanetti (2004) y, posteriormente, Rodrigo Caresani y Günther Schmigalle (2017) consignaron las colaboraciones del nicaragüense en el matutino

porteño, dada la relevancia que el periódico tuvo en la difusión de su obra. Sin embargo, se ha focalizado en forma parcial en sus intervenciones en la prensa, en otros medios periodísticos, en los inicios de su permanencia en Buenos Aires. Existen valiosos estudios de E. K. Mapes (1938), Boyd G. Carter (1967), Pedro Luis Barcia (1968), Günther Schmigalle (2017), Adela Pineda Franco (2006) y José Ismael Gutiérrez (1996), que han rescatado y analizado los escritos periodísticos de Rubén Darío en la Argentina y, en una de sus últimas biografías titulada *Rubén Darío. La vida errante*, los estudiosos Rocío Oviedo Pérez de Tudela y Julio Vélez Sainz (2021, p. 199) han destacado la intensa labor del corresponsal en los diarios durante este período. No obstante, consideramos que los trayectos iniciales del nicaragüense en la prensa periódica porteña, es decir, el período 1893-1894, han recibido poca atención crítica o, en varias ocasiones, los datos hemerográficos han estado sujetos a errores o a parcialidades<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Los “Mensajes de la Tarde” fueron recopilados inicialmente en forma incompleta por el profesor E.K. Mapes en 1938 en los *Escritos inéditos de Rubén Darío* junto a otras publicaciones. Luego, en 1955, los textos de Mapes fueron trasladados a las *Obras completas*, tomo IV, *Cuentos y novelas* de la editorial Afrodisio Aguado, p. 595-675; aunque con varias modificaciones, más sin realizar una confrontación con la publicación original en *Tribuna*. Después de una breve referencia de Pedro Luis Barcia respecto de los seudónimos de Darío en la prensa, donde incluyó el caso de *Des Esseintes* (1968, p.10), la publicación fue trabajada por Federico Bibbó en 2016 en su tesis doctoral *Vida literaria. Sociabilidad cultural e identidad letrada en la Argentina de fin de siglo*, en la Universidad Nacional de La Plata con una perspectiva vinculada a la sociología de la cultura y al trabajo de archivo. El investigador comparó los “Mensajes de la Tarde” aparecidos en el periódico con las transcripciones de Mapes y corrigió varias erratas y otras cuestiones. Previamente la colaboración dariana en el periódico había sido abordada por Susana Zanetti (2002) en una ponencia no publicada; Alfonso García

¿Qué sentido tiene detenerse en las publicaciones darianas de este primer período? ¿Cuál es el objetivo de ir al archivo para buscar textos olvidados o incluso poco reconocidos por el propio autor? Como señala Graciela Goldchluk, es cierto que la sola incorporación de más material no implica un cambio de orientación, “pero la conciencia de su existencia, su recolección, su puesta en contexto, supone la elección del archivo como política de lectura” (2009, s/p). La investigadora considera que el conocimiento de textos de esta naturaleza contribuye a dibujar una imagen más completa y problematizada acerca del proyecto de escritura de un autor. Ahora bien, para que esto se produzca, Goldchluk considera que no es suficiente con encontrar textos ocultos o poco transitados, puesto que no se trata de “acrecentar el capital simbólico de un autor con más de lo mismo bueno conocido” (2009, s/p), sino de que el hecho de ir al archivo permite ver filiaciones antes invisibilizadas, vacilaciones, disputas, entre muchos otros aspectos posibles. Esta lectura, expresa la crítica, “confía en que el archivo tiene algo para

---

Morales retomó algunos de los “Mensajes de la Tarde” en relación a sus vínculos con Eduardo Schiaffino (2004, p.103-173) y había sido referida por Alejandra Laera en *Ficciones del dinero* (2014, p.129).

En este trabajo, todas las referencias a los “Mensajes de la Tarde” de Tribuna provienen de una consulta directa de su fuente en diferentes hemerotecas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y de La Plata. El relevamiento fue realizado en el marco del presente proyecto de investigación y del Proyecto UBACyT 2023 titulado “Fundaciones de un discurso latinoamericano (in)dependiente en el Río de la Plata” que codirijo con la Dra. Vanina Teglia. Con José Luis Gamarra, Gastón Gallo y Candelaria Palomo Aubé, integrantes de este último espacio de investigación, realizamos el trabajo de campo, relevamiento y transcripción de los “Mensajes de la Tarde”. También forman parte del equipo Aymaré Santillán y Daniela Grimberg.

decirnos más allá de lo que diga cada documento por separado” (2009, s/p).

Con estas premisas previas de Goldchluk, en este trabajo nos detenemos en los “Mensajes de la Tarde” de Rubén Darío, publicados en el periódico vespertino *Tribuna*, firmados bajo el seudónimo de Des Esseintes, el protagonista de *À Rebours*, de Joris Karl Huysmans, obra admirada y recordada por el poeta. La sección estaba integrada por breves notas, poemas y cuentos que fueron publicados apenas 28 días después de su llegada a Buenos Aires, entre el 7 de septiembre de 1893 y el 28 de febrero de 1894, al principio, con una periodicidad diaria y luego semanal<sup>3</sup>.

¿Qué preguntas le haremos a los “Mensajes de la Tarde”? Para referirnos a ellas, es preciso poner en diálogo algunas de las implicancias de las categorías de “trabajo de archivo” y “redes culturales”. En el “Prólogo” a *Las lenguas del archivo. Filologías para el siglo XIX* (2021), Graciela Goldchluk y Juan Ennis señalan que el trabajo de archivo no implica necesariamente el descubrimiento de un manuscrito perdido, sino “la reconstrucción de un *mapa* cuyas *conexiones* permanecían al menos borrosas en los hábitos usuales para el estudio de la materia en cuestión” (2021, p. 10) (la cursiva nos pertenece). Asimismo, nos resulta apropiada la idea de

---

<sup>3</sup> Entre el 7 de septiembre y el 12 de octubre de 1893, la sección se tituló “Mensaje de la Tarde” y tuvo una frecuencia diaria (de lunes a sábado). Luego, entre el 6 de noviembre de ese año y el 5 de febrero de 1894, la sección pasó a denominarse “Mensaje del lunes” o “Mensaje del lunes”, con una periodicidad semanal, salvo entre la entrega del 15 y la del 29 de enero de 1894. Finalmente, la del 28 de febrero se integró a la sección ahora bautizada “Mensaje del miércoles”.

Didi-Huberman, quien considera que lo propio del archivo es que implica “sólo un jirón, un fragmento, un aspecto ínfimo” (2021, p. 19) que “precisa de una construcción analítica, de un *montaje del saber*, para otorgar, como interpretación y arqueología a estos jirones de saber” (2021, p. 19) (la cursiva nos pertenece). A partir de las consideraciones de Goldchluk, Ennis y Didi-Huberman, podemos preguntarnos ¿qué mapa de conexiones podemos establecer entre algunos de los “Mensajes de la Tarde” y ciertas posiciones estético-políticas presentes en la prensa de la época y en el proto-campo intelectual a la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires? ¿Qué tipo de montaje deberemos realizar para hacer visibles estas conexiones? Sostenemos la hipótesis que el mapa de conexiones y el montaje que realizaremos permitirá visibilizar los modos en los que Rubén Darío comenzó a delinear un nuevo trabajo con la lengua poética y un nuevo tipo de artista, en oposición a la figura del diletante, en sus primeros años en Buenos Aires.

En “Introducción. Los sistemas de religación en la literatura” (2009), Claudio Maíz y Álvaro Fernández Bravo conciben la categoría de red como herramienta crítica para pensar dos niveles simultáneos de la literatura latinoamericana: por una parte, como instrumento heurístico para leer la dispersión cultural, que surge en la actualidad, pero que puede reconocerse en diversas coyunturas y está presente en la historia de América Latina desde la conquista; por la otra, “como objeto de análisis, que conecta una constelación de textos y posiciones de sujeto separadas entre sí” (2009, p. 11). De esta manera, los investigadores se insertan en los trabajos pioneros de Ángel Rama (1983) y Susana Zanetti (1994)

sobre la religión. La red permite superar los límites nacionales y posibilita el estudio de los lazos en momentos puntuales en los que estos vínculos alcanzan un funcionamiento exitoso. En ese marco, Maíz y Fernández Bravo se detienen en varios momentos, entre ellos, tal como Rama y Zanetti, en el Modernismo finisecular. Para el estudio de las redes, los investigadores señalan que es preciso estudiarlas en el marco de formaciones, que “son paralelas o externas a las instituciones, pero actúan bajo una *lógica de enlace* en grupos de afinidad estética o política (Maíz, Fernández Bravo, 2009, p. 12) (la cursiva nos pertenece). Remarcan que, en América Latina, el funcionamiento de estos enlaces puede observarse en el marco de revistas, grupos literarios, minorías, “escritores inmigrantes o provincianos como el mismo Darío que era inmigrante, poeta, bohemio” (2009, p. 13) y, agregamos, en la prensa periódica.

Del desarrollo previo es posible afirmar que Maíz y Fernández Bravo, Goldchluk y Ennis coinciden en señalar la centralidad del estudio de las redes en América Latina. En nuestro trabajo partiremos de la *lógica de enlace* que se produce entre algunos “Mensajes de la Tarde” respecto de la necesidad de apertura de la lengua castellana a nuevos horizontes culturales y las de otras zonas presentes en el periódico. Al señalar este vínculo, ponemos en juego la confluencia entre la categoría de *enlace* -subsumida en la de red- y la de *archivo*. En este sentido, la perspectiva de Alexandra Pita González es pertinente para nuestro enfoque, quien observa que “la mirada de redes implica dar valor al carácter relacional y eso cambia toda la perspectiva y hace que se piense en actores que antes incluso pasaban desapercibidos” (2019, p. 245) o

que no se percibían sus vínculos. Proponemos entonces calibrar los inicios de Rubén Darío en Buenos Aires a partir de algunas concepciones darianas sobre la lengua en sus entregas periodísticas en *Tribuna* y su enlace con las del director del periódico, Mariano de Vedia, quien firmaba con el seudónimo de Juan Cancio, en el marco de la afluencia de la inmigración a la Argentina. El mapa se completa con las polémicas que entabla la nueva colocación de artista que propone Darío, en tensión con la figura del *diletante* y con los representantes del hispanismo. Articulamos entonces un montaje donde leer los complejos flujos que se conectan para la conformación de lo nuevo.

## II. Darío en *Tribuna* y las polémicas en torno a la lengua

Como señalamos, Darío comienza a publicar sus “Mensajes de la Tarde” al mes de su llegada a Buenos Aires. Sin embargo, la presencia de su obra y la construcción de su imagen en el diario había comenzado antes de sus intervenciones periodísticas y contribuyó a generar un terreno propicio para sus propuestas. El 14 de agosto de 1893 *Tribuna* publicó un suelto sin firma donde informaba acerca de la llegada del nicaragüense a Buenos Aires. En un texto de tres párrafos, el primero se refiere al rol de cónsul de Nicaragua con el que había arribado Darío, dato erróneo pues se trataba de la representación de Colombia, no de su tierra natal<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Seguimos a Francisco Contreras para aclarar el vínculo diplomático que Rubén Darío mantuvo con Nicaragua y Colombia (1930, p.73-84). El gobierno de Nicaragua, presidido por Roberto Sacasa, había nombrado a Rubén Darío miembro de la Delegación que enviaba aquel país a España para representarlo en las fiestas del Centenario del descubrimiento de América. A su regreso, el nicaragüense aprovechó la

Luego, se lo califica como “el más atildado de los estilistas de Nicaragua” y sin nombrar directamente *Azul...*, destaca dos de sus composiciones: *Estival* y *La canción del oro*. La valoración de su obra se extiende al segundo párrafo, con un conocimiento informado de su intervención literaria en Chile al referir a *A. de Gilbert*, libro que Rubén Darío había publicado en el país vecino, cuyo título alude al nombre artístico de Pedro Balmaceda Toro (1868-1889). El nicaragüense tituló de esta forma el relato biográfico que le dedicara a su memoria en 1889; de hecho, éste no solo ofició como su mecenas sino como uno de sus interlocutores privilegiados durante el período chileno. Finalmente, el tercer párrafo alude tanto a las búsquedas vinculadas al ritmo como a las asociadas a la forma escultórica en *Azul...* al destacar en su poesía tanto las “vibraciones de un ritmo alado” como “el cincel inmortal de Cellini” para referirse al ideal parnasiano<sup>5</sup>. Como se desprende del análisis previo, Darío venía precedido de su reconocimiento como poeta y de sus innovaciones en la prosa. Es muy probable que este suelto haya sido redactado por el director del periódico, Mariano de Vedia,

---

escala en Cartagena para visitar al ex presidente Rafael Núñez, quien le prometió conseguirle el consulado de Colombia en Buenos Aires y así lo hizo. Con respecto al manejo de estas tareas diplomáticas en la capital porteña, Contreras señala: “su consulado no le daba ningún trabajo, ya que Colombia y la Argentina no tenían entonces relaciones comerciales” (1930, p. 78).

<sup>5</sup> Es notorio que en el primer párrafo se alude al “aticismo alado” de la prosa dariana. El sustantivo “aticismo” se reitera en el prólogo de Eduardo de la Barra a la primera edición de *Azul...* publicada en Valparaíso en 1888 en la editorial Imprenta y Litografía Excelsior. Con esto señalamos que es muy posible que quien redactara el suelto de *Tribuna* hubiera leído el prólogo de de la Barra.

quien, como veremos, había publicado previamente una minuciosa reseña de *Azul...* en 1889<sup>6</sup>.

El nombre del nicaragüense vuelve a *Tribuna* en otro suelto del 22 de agosto de 1893 donde se describen las disposiciones acordadas por el recién fundado Ateneo (1892) y se informa acerca del nombramiento del poeta como miembro correspondiente, donde se lo califica de “poeta delicadísimo” y “eximio prosador”. Como señala Emilio Carilla, si bien tal designación no supone adhesión a sus ideas y obras (1967, p. 44), aquí subrayamos la adjetivación valorativa que acompaña al nombre propio<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Federico Bibbó destaca la centralidad de la figura de Mariano de Vedia, director de *Tribuna*, en la formación de grupos culturales en torno a las redacciones de los diarios entre 1891 y 1904. El investigador explica que de Vedia había comenzado a trabajar en *La Nación* de Buenos Aires en 1881, en un momento y un lugar decisivo para la transformación del lenguaje periodístico. En ese marco, formó parte de un grupo de periodistas entre los que se encontraban Bartolomé Mitre y Vedia, Julio Piquet, Gabriel Cantilo y luego, Roberto Payró y Julián Martel. Sumado al hecho de interesarse en la esfera literaria -aspecto que se advierte en su reconocimiento temprano de la escritura de Rubén Darío en Buenos Aires-, de Vedia comprendió cabalmente las transformaciones que habían afectado al periodismo. Cuando abandonó *La Nación* y se hizo cargo de la dirección de *Tribuna*, Bibbó sostiene que “de Vedia prolongó el intento de retener los prestigios de la escritura en el diario” (p. 12), cuestión que se advierte en el equipo de redactores que formó, que combinaba la práctica periodística con la concentración en la actividad literaria. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/proyectos/py.989/py.989.pdf>

<sup>7</sup> Es interesante cruzar las publicaciones darianas en revistas que no han tenido tanta visibilidad en los inicios de su estadía en Buenos Aires. Al respecto, para el mismo período en el que colabora en *Tribuna*, Darío publica “El rey burgués” en *Artes y Letras*, dirigida por Celestino Pera (número 14 del 7 de mayo de 1893). Este es un ejemplo de la temprana difusión de su prosa en la prensa cultural porteña.

En la tercera referencia a Rubén Darío en *Tribuna* nos encontramos con un comentario respecto del cosmopolitismo dariano. Nos referimos a la reseña bibliográfica titulada “Azul...” del 13 de septiembre de 1893 donde Juan Cancio, seudónimo de Mariano de Vedia, republica el texto que había aparecido en 1889 en el periódico. La reseña realiza un detallado análisis de los poemas y cuentos de *Azul...* y retoma las críticas previas de Eduardo de la Barra y Juan Valera. Nos interesan dos aspectos del extenso comentario de Cancio respecto de *Azul...*: el reconocimiento de su carácter americano y la defensa de sus búsquedas léxicas. Leemos a Cancio:

El señor Valera dice que Rubén Darío es un francés mental, y que está impregnado del espíritu parisiense novísimo, si bien conserva española la forma. Nos permitiremos repetir que tiene del literato francés la juventud, la gracia, la frescura, el encanto y la virilidad; pero, nada más.

(...) Tampoco dejaría de ser un puro americano por emplear galicismos; pero, esos galicismos que debe considerarse como elementos artísticos e incorporarse a la lengua por amor a ella, por amor al arte. Y si el arte literario del día es parisiense de nacimiento, no tiene de ello la culpa el idioma español, bastante rico, por otra parte, para que le pierda una inmigración de voces y giros extraños. Beneficia a los idiomas la inmigración de palabras como a los pueblos la de hombres. (...) Darío es sencillamente un americano que escribe con arte (*Tribuna*, 13 de setiembre de 1893).

En el fragmento anterior, Juan Cancio valoriza el americanismo de *Azul...*, abierto a los intercambios con otros universos culturales y polemiza, implícitamente, con la noción de “pureza” esgrimida por los hispanistas, entre cuyos máximos exponentes se encontraba en Buenos Aires el profesor y crítico literario Calixto Oyuela. Cancio establece una comparación entre la inmigración de hombres y la de palabras; de esta forma, introduce un tema central de la época: a fines del siglo XIX, Buenos Aires es una urbe que crece rápidamente y atrae a nuevas fuerzas sociales encarnadas por los numerosos inmigrantes que no dejan de arribar y cambian la fisonomía de la ciudad y de su lengua. En ese marco, la “cuestión del idioma” adquiere una particular densidad y se torna una tarea urgente para quienes se sienten responsables de dirigir la cultura, la literatura y la educación. Frente a los vertiginosos cambios en la sociedad finisecular, Ángela di Tullio explica que una forma de contrarrestarlos fue a través del “ideal monoglósico (que) prevé una lengua única, sin diferencias dialectales marcadas” (2006, p. 548) y la urgencia por controlar la neología para evitar la introducción de términos que alteren el “genio del idioma” (p. 548). Esta postura fue enarbolada por un férreo nacionalismo de cuño hispanista presente a una y otra orilla del océano que, como señalamos, Cancio cuestiona. Siguiendo la lógica del enlace de Maíz y Fernández Bravo explicada en nuestra introducción, la posición del director del periódico puede ser leída en conexión con “Diálogo literario”, texto que había publicado Des Esseintes en *Tribuna* cuatro días antes, el 9 de septiembre.

“Diálogo literario” esgrime una crítica al inamovible hispanismo. En el texto se entabla una plática entre dos caballeros en la que

uno de ellos ocupa todo el espacio para denostar los nefastos resultados en la lección castiza por el influjo del cosmopolitismo en la literatura.

- ¿No es verdad que entre nosotros es lamentable el influjo del cosmopolitismo en las bellas letras? [...] ¡Es espantosa la invasión del galicismo, y el olvido de los principios! Yo aseguro a Ud. que he leído en estos días páginas que me sublevan. Se emplean palabras bárbaras, voces nuevas, o tomadas de idiomas extranjeros, y se les quiere dar a los vocablos un sentido que no tienen. Oh, eso no hacía Cervantes, caballero. [...] Algunos sujetos que escriben hoy parece que tienen poco conocimiento de las reglas [...] Ud sabe que no se puede decir: *Es por esto que...* Eso lo leí en Baralt. Oh, Baralt, caballero! [...] Vd. Sabe lo que es apócope? Yo sí lo sé [...]. Todos los nuevos escritores parece que quieren olvidar su lengua y escribir en francés. Yo le indico a Ud. que escriba con más corrección. Cómprase un *Diccionario de galicismos*. Imite a los escritores de España. En España parece que también se cometen galicismos; pero eso no importa” (la cursiva es del autor) (“Diálogo literario”, sábado 9 de setiembre de 1893, p.1, cc. 6 y 7).

Darío efectúa una “burla amable pero contundente [...] a los futuros y arcaicos críticos de su estética”, señala Susana Zanetti respecto de este breve texto (2002, p. 3). A su vez, el corresponsal caricaturiza el academicismo castizo y el dogmático purismo lingüístico. Es evidente que los “Mensajes de la Tarde” apelan a modos oblicuos como la ironía para presentar posturas que eran contrarias a su estética, aunque

muy activas en la Buenos Aires de fines del siglo XIX y comienzos del XX<sup>8</sup>. Para completar nuestro montaje y poder realizar nuestro mapa de conexiones, retomamos la conferencia “Del espíritu nacional en la lengua y en la literatura”, de Calixto Oyuela, dictada en el Colegio Nacional Norte el 21 de septiembre de 1903, donde el escritor arremete contra los neologismos:

---

<sup>8</sup> El vínculo entre Rubén Darío y Calixto Oyuela fue documentado por Emilio Carilla (1967, p. 41-48). Señalamos aquí algunos puntos salientes de esa relación. A mediados de 1894 se produjo una polémica protagonizada por los poetas Rafael Obligado, Calixto Oyuela y el pintor y crítico de arte Eduardo Schiaffino en torno a la necesidad de fundar una literatura que respondiera a las particularidades de la sociedad argentina y a la consideración de las literaturas extranjeras en ese proceso (véase: Malosetti Costa, 2001, p. 337-353); Bertoni (2001, p. 184-189); Bibbó (2016, p. 138-149). Las conferencias de los tres participantes de la polémica dieron inicio a las postergadas actividades de la sección de “Bellas Letras” del Ateneo. En su conferencia del 15 de agosto de 1894 titulada “La raza en el arte”, Calixto Oyuela se muestra disgustado ante las innovaciones que traen los decadentes -rótulo que le daban a los modernos, con matiz peyorativo-, aunque señala que “ya tenemos en ciertas partes de América (aquí todavía no, por fortuna) una insufrible plaga de decadentes imberbes (...)” (1943, p. 218-219). A pesar de la aclaración final, Oyuela dirigía sus embates a los “decadentes imberbes” de la Argentina. Carilla señala que quizás también se refiriera a Rubén Darío, y agrega que esta crítica se produjo más allá del homenaje que el nicaragüense le dedicara en “En la batalla de las flores”, publicación que analizamos en este artículo. El investigador agrega que, no obstante a las amabilidades que Calixto Oyuela tuvo con Darío, nunca transigió con la corriente modernista, cuestión que se advierte en sus dichos en *Poetas hispanoamericanos II* (1950, p. 53-54). Pese a los encuentros y desencuentros entre Oyuela y Darío, nos interesa delinear el discurso hispanista que el profesor y crítico literario encarna para señalar los modos en los que “Diálogo literario” socava irónicamente esta posición para formular, implícitamente, la potencia del cosmopolitismo. Con respecto a este término, véase Schnirmajer (2021, p. 129-138).

Pero lo que entre nosotros triunfa es la manía del neologismo sin ton ni son. No hay por qué rechazar, en homenaje a un purismo meticuloso, las palabras nuevas, necesarias y útiles, con tal que se observen en su formación, composición o derivación las leyes y hábitos del idioma; pero, ¿qué ventajas reportan palabras superfluas y mal formadas como *independizar* por *emancipar*, *influenciar* por *influir*, *obstaculizar* por *obstar* o *estorbar*, *transar* por *transigir*, (...) y tantas otras que en abigarrado montón ruedan sin tregua por las columnas de los periódicos, por las páginas de nuestros libros y por los discursos de nuestros oradores? (1943, p. 234).

Pese a que en este fragmento el profesor atempere su repudio frente a los vocablos, acepciones o giros nuevos en la lengua castellana, impera la ideología de la pureza lingüística, detrás de la que se esconde la pureza racial que abomina de toda mezcla. Más adelante, en la misma conferencia, señala la unicidad del castellano, califica de bárbaros a aquellos que quebrantan este lazo con España y hace un esfuerzo por aceptar algunos galicismos<sup>9</sup>. De hecho, en la cita previa es sintomático que el primer neologismo que trata es el de *emancipar*, en las antípodas de su

---

<sup>9</sup> “El castellano es uno, en España y en América, sin que esa evidente y benéfica unidad se menoscabe en lo más mínimo por ciertas ligeras diferencias de vocabulario familiar (...) Y aun poniendo en cuenta de *argentino* ciertos excusados galicismos y algunos crasos errores gramaticales que aquí por simple ignorancia se cometen, todavía no necesitamos, a Dios gracias, que se nos *traduzcan*, no diré las obras de Campoamor o de Valera, de Cervantes o Garcilaso, pero ni la prosa venerable de las *Siete Partidas*, que podemos leer de corrido. (...) Atentar contra su unidad es no sólo un acto de barbarie, es un crimen de lesa patria” (1943, p.241. Estudios literarios, tomo II).

perspectiva respecto del vínculo de la nación argentina con España. En este punto, justifica la continuidad idiomática con la otrora metrópoli en el hecho de que los tipos y costumbres nacionales no provienen de los aborígenes de América, sino del hecho de la condición de “europeos trasplantados” (1943, p. 243), en donde se hace evidente la matriz biologicista de su argumentación, aspecto que también se encuentra en la polémica de 1894 en los integrantes del Ateneo<sup>10</sup>.

En su “Discurso de inauguración del Ateneo” del 26 de abril de 1893, -Oyuela había sido nombrado presidente de la institución y en su discurso fija los rumbos que deben seguirse- insiste en su defensa de la unidad del idioma castellano, pero, si en la conferencia de 1903 calificaba de bárbaros a aquellos que deseaban incluir en la lengua vocablos foráneos, aquí esta puede perder su pureza debido a la “funesta tendencia” de la introducción de “híbridos dialectos regionales” (301), en alusión a las lenguas autóctonas locales<sup>11</sup>. Para Oyuela, desde adentro o desde afuera, la

---

<sup>10</sup> Es paradójico que en el cruce de posiciones entre hispanistas a ultranza (Calixto Oyuela), cosmopolitas (Eduardo Schiaffino) y nacionalistas (Rafael Obligado) de 1894 en el Ateneo, las tres posturas se hallan sujetas al influjo de la crítica positivista de Hipólito Taine, quien explica los hechos literarios y el estado moral como el resultado de la combinación de tres factores: la raza, el medio y el momento.

<sup>11</sup> Aquí es pertinente la observación de Ángela di Tullio sobre la distinción entre *lengua* y *dialecto* en su análisis de la problemática de la lengua heredada y la propia para la Generación del 37 en la Argentina. Tomamos sus observaciones sobre el término *dialecto* para calibrar el contexto de la cita de Calixto Oyuela (“híbridos dialectos regionales”). Expresa di Tullio: “*dialecto* arrastra el significado peyorativo de modalidad baja, reservada para la comunicación cara a cara en contextos rurales, mientras que *lengua* goza del prestigio de la modalidad de la alta cultura” (2006, p.544, nota al pie 2).

homogeneidad lingüística está amenazada por la hibridación y el mestizaje. La segregación de palabras es el epílogo de la segregación de cuerpos, cuestión que se advierte en la consideración del profesor respecto de los aborígenes: “en cuanto a los indios, por fortuna nuestra, somos, después de Estados Unidos, la nación americana que más ha desalojado tan pernicioso elemento” (1943, p. 209, tomo II)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Fundado en 1892, el Ateneo de Buenos Aires implicó la reunión de hombres de letras, pintores y escultores, una “alianza oscilante, de reunión de tendencias heterogéneas”, para Rodrigo Caresani (2016, p. 11); “tenía algo de anacrónico desde su comienzo”, desde la óptica de Carlos Battilana (2006, p. 108). En la institución coexistían los “jóvenes” y “viejos”, nacionalistas y cosmopolitas, modernistas y naturalistas, descendientes de familias patricias y nuevos inmigrantes, en cuyo seno se generaron diversas polémicas. Inicialmente, Guido Spano asumió la presidencia por un breve lapso y poco tiempo después lo sucedió Calixto Oyuela. Como ya adelantamos, su cerrado hispanismo, su enfrentamiento a todo lo que pareciera contaminado por tendencias estéticas actuales y su posición anti-profesionalista -, estuvieron en las antípodas de los postulados darianos. A partir del segundo semestre de 1894, cuando Carlos Vega Belgrano asume la presidencia del Ateneo, la institución se transforma en un espacio de debate para el nicaragüense, donde encontró un núcleo de escritores, poetas, músicos y pintores que apoyó sus postulados modernistas. De hecho, su presidente sufragó la publicación de *Los raros y Prosas profanas*. No obstante, no perdamos de vista que los “Mensajes de la Tarde” se publican entre septiembre de 1893 y enero de 1894, es decir, son previos a los nuevos aires que plantearán los “jóvenes” en el Ateneo. En “El Hierro”, publicado en *Tribuna* el 22 de septiembre de 1893, Des Esseintes alude al Ateneo como espacio propicio para la aparición del nuevo arte. En *Historia de mis libros*, Darío reconoce las distintas posiciones en disputa en el Ateneo: en primer lugar, un romanticismo nostálgico encarnado en la figura de Rafael Obligado; luego, los partidarios del naturalismo, entre cuyos defensores se encontraba Antonio Argerich y, finalmente, el hispanismo de Calixto Oyuela, quien abogaba por la reanudación de los lazos culturales con España y su refutación a todo influjo proveniente de las tendencias estéticas “foráneas” en tanto desafío a una supuesta pureza del idioma. Entre el nacionalismo criollo culto y el tradicionalismo hispanizante, -tendencias que se

Retornando al análisis de “Diálogo literario”, el texto coloca en el centro de la discusión la fuente del saber académico de los dos caballeros que critican el uso de galicismos que, desde la perspectiva del corresponsal, reside en el *Diccionario de galicismos* de Rafael María Baralt (1855), espejo invertido de la médula de las operaciones darianas. En su tesis doctoral *Galicismos léxicos y semánticos en el Diccionario de galicismos* de Rafael María Baralt (2017), Pilar Salas Quesada explica que en el siglo XIX la recepción de los galicismos “se convierte en la diana a la que apuntan todos los dardos críticos sobre lo que se considera, en esa centuria, la invasión del español por el francés y el consiguiente empobrecimiento de la lengua” (p. 5). Recordemos que el siglo XIX fue para España un período de grandes y complejos cambios, y que estos incidirían en su vida cultural y editorial. La pérdida de las colonias americanas generó la apertura del mercado editorial a otros países, oportunidad que rápidamente aprovechó Francia. Específicamente, las casas editoras de París suministraron obras y, principalmente, diccionarios a América. El *Diccionario de galicismos* de Rafael María Baralt es la reacción defensiva ante el avance geo cultural francés y, sus lectores, según la cita dariana -los dos caballeros del “Diálogo literario”- creen encontrar en él todo el saber necesario para luego ostentarlo: “Ud. sabe lo que es el apócope?

---

enfrentaron en un gran debate público en 1894, buscan su lugar los “nuevos”, los “decadentes”, los cosmopolitas que celebran el arribo de Rubén Darío a Buenos Aires. Estas figuras son Ricardo James Freyre, Leopoldo Díaz, Alberto Ghirardo, Becú, Leopoldo Lugones y, como señalamos, tendrán mayor espacio en la institución con la presidencia de Carlos Vega Belgrano. Asimismo, los *artistas* (músicos y plásticos), se alinearon con este último grupo.

Yo sí lo sé” (9 de septiembre de 1893).

Para Des Esseintes, los dos caballeros que conversan en “Diálogo literario” encarnan la figura del diletante, categoría que retomaremos en el próximo apartado. En principio, podemos señalar que se trata del *amateur* y, a su vez, del que cree hallar en los diccionarios, en la norma, un saber reglado, clausurado y asociado a la fijeza, para ostentar un saber insolvente. El modo de acercamiento a la lengua de los caballeros retratados en “Diálogo literario” puede vincularse al de aquellos que denostan el trabajo poético de Almafuerte en la semblanza que realiza Darío del poeta el 3 de mayo de 1893 en *La Nación*. En ella, el corresponsal recurre al campo semántico de la zoología para calificar como “pavos reales” a los antagonistas del poeta bonaerense y arremete contra aquellos que no valoran su esfuerzo intelectual, a quienes considera “diletantes”. Según sus dichos, en la época en la que viven se confunde “el esfuerzo del intelectual con el cómodo diletantismo de los sportmen de las letras” (1893, p. 3) y se difumina el límite entre

el caudal ganado pacientemente por el estudioso, [y] la moneda prestada por la erudición insolvente en el almacén de pedantería de los diccionarios enciclopédicos, en que con poco gasto se empingorotan y endomingan y compran sus quincallas (...) los pavos reales de la nulidad (1893, p. 3).

El afrancesamiento exacerbado fue el persistente reproche que recibió Darío, desde España y América en los inicios de su labor poética. En este sentido, indagar en la configuración del

*Diccionario de galicismos* nos permite advertir algunas marcas ideológicas que, seguramente han contribuido a configurar ese imaginario negativo. No pretendemos realizar un análisis exhaustivo de este repertorio lexicográfico, que ha sido objeto de lecturas profundas y esclarecedoras. Lo que intentamos es señalar algunos elementos del *Diccionario* que son objeto de escarnio en el “Diálogo literario” dariano y que hacen evidente el profundo conocimiento del poeta acerca de esta publicación.

El *Diccionario de galicismos* no presenta un prólogo con los objetivos que se propone con esta obra. En cambio, posee una introducción de Juan Eugenio Hartzenbusch, escritor y compañero de Baralt en la Real Academia, que aporta datos contextuales sobre el momento de su publicación, 1855, período en el que se introducen gran cantidad de voces foráneas al español. Luego, Hartzenbusch señala que la razón que justifica una obra como la de Baralt es que “en materia de galicismos todos pecamos [...]. Ni los escritores máspreciados de puros aciertan a librarnos de tan extendido contagio” (1855, p. XI). Si bien el presentador es capaz de extender las culpas a todos, calibra el uso de galicismos como un pecado y una enfermedad y coloca al diccionario de Baralt en el lugar de la cura. En esa línea, Menéndez Pelayo lo califica de “antídoto” (Baralt 1855, p. 115). Los caballeros del “Diálogo literario” recurren a otro campo semántico que es el ámbito bélico al considerar el uso de galicismos como una “espantosa invasión” (1893). Más allá de los matices, “enfermedad” o “invasión” suponen el lenguaje *otro* como antagonista.

En las páginas del *Diccionario de galicismos*, Baralt plasma sus ideas sobre el francés, y, siguiendo a Salas Quesada, dicha lengua recibe múltiples cuestionamientos. Más allá de los ejemplos concretos que señala la investigadora, es notorio que los subjetivismos “afectación pedantesca”, “pedantería”, “amaneramiento” se reiteran en las explicaciones de Baralt en su calificación respecto de aquellos que incorporan los galicismos o neologismos derivados del contacto con el francés. En este punto, se configura un modelo de lector-snob al que el *Diccionario* desea instruir, y también curar, erigiéndose en la arena pedagógico-bélica donde transformar al *snob* por el influjo de la pernicioso influencia gálica. Como un espejo invertido, la respuesta de Darío referida a esta etapa de su permanencia en Buenos Aires se hace escuchar en *Historia de mis libros*:

Acostumbrado al eterno clisé español del siglo de oro, y a su indecisa poesía moderna, encontré en los franceses que he citado [Catulle Mendès, Gautier, Flaubert, Paul de Saint Victor] una mina literaria por explotar: la aplicación de su manera de adjetivar, de ciertos modos sintáxicos, de su aristocracia verbal, al castellano. Lo demás lo daría el carácter de nuestro idioma y la capacidad individual. Y yo, que me sabía de memoria el “Diccionario de galicismos” de Baralt, comprendí que no sólo el galicismo oportuno, sino ciertas particularidades de otros idiomas son utilísimas y de una incomparable eficacia en un apropiado trasplante (2021, p. 265-266).

Los galicismos que el *Diccionario* de Baralt combate, desprecia y socava pues contagian a los lectores de la enfermedad del

*snobismo*, se transforman en una parte sustancial de la materia prima involucrada en los cruces donde se amasa la lengua poética dariana y el arte moderno.

### III. Tribulaciones en torno al diletantismo

Si la firma, el nombre, es el “el garante de la unidad de nuestra multiplicidad: establece una asociación de nuestra complejidad con el momento y de nuestro cambio con el tiempo” (Lejeune, 1986, p. 93), ¿qué implicaba firmar en 1893 como Des Esseintes, el personaje de *Al revés*, quien proclamaba el tedio y exponía la sistemática evasión lograda con ayuda de un programa de artificios esteticistas que se nutría de una vasta cultura, por medio de la cual el intelecto llegaba a convertirse en un refinado instrumento de los sentidos? En sintonía con los planteos de *Al revés*, en los “Mensajes de la Tarde”, la lógica del utilitarismo desencadena la reflexión acerca del desplazamiento del artista en la sociedad. Susana Zanetti ve en “El nacimiento de la col”, entrega de Des Esseintes en *Tribuna* del 4 de octubre de 1893, los efectos del materialismo: la búsqueda de utilidad ahoga la belleza de la rosa que ahora se ha convertido en un repollo. En este punto, pensamos que el uso dariano del seudónimo del narrador francés da la pauta de la visibilización de un tipo de artista diferente al que proponían los representantes de la generación del 80 y diversos sectores que integraban el Ateneo.

Pese a que, en *Tribuna*, Des Esseintes se pronuncia contra el utilitarismo, no por ello aboga por una tarea intelectual de naturaleza puramente espiritual como la que planteaba Calixto Oyuela en su discurso de inauguración del Ateneo, donde

expresaba que el arte tenía que tender a “todo lo que es sereno, transcendental, permanente, a todo lo que flota luminosamente en las alturas” (1943, p. 294). Asimismo, tampoco se trata del escritor que busca en la letra la creación de una literatura nacional, tal como lo planteaba Rafael Obligado en su polémica de 1894:

No es que yo no admire la transparencia y serenidad antigua de Leconte de Lisle, ni la prodigiosa forma del novísimo Heredia, ni los cincelados *bibelots* de otros poetas menores que ha preconizado entre nosotros el talento de Rubén Darío; es que el arte para llamarse nuestro, poseer alguna trascendencia y ser fuerza eficiente en la formación de la nacionalidad, debe emprender senderos propios, ser grito de nuestros dolores, (...) y carne de nuestra carne (43).

Carlos Battilana expresa con claridad las distancias en la constitución del escritor entre la generación previa y los poetas modernistas:

entre los poetas modernistas se establece una exigencia de máxima atención; en cambio, para la generación precedente, la escritura literaria es una suerte de rizo o de adorno, la escritura es concebida como prolongación subsidiaria, casi como *sobra*, pues las condiciones materiales de enunciación provenían de un lugar homólogo: la *sobra* de tiempo (la cursiva pertenece al original) (2006, p. 109).

De lo anterior podemos derivar que, hacia fines del siglo XIX, el acceso de América Latina a la modernidad genera un campo

polémico entre la autoridad del letrado tradicional y la del emergente del artista moderno. Los estudios literarios han analizado el surgimiento de una nueva figura de escritor, que entiende la escritura como una actividad exclusiva, en algunos casos, vinculada con el ejercicio profesional pero que, simultáneamente, se apoya en la concepción vocacional en la que se funda la imagen del artista moderno. Estos trabajos coinciden en que la presencia de Rubén Darío en Buenos Aires entre 1893 y 1898 fue central para la instauración de un imaginario del escritor-artista moderno.

Basándonos en esta evidencia, en este apartado precisamos las tensiones que se registraron a la llegada de Darío a Buenos Aires entre prácticas tradicionales y otras nuevas, cuestión que Des Esseintes tematiza en algunas de sus entregas para *Tribuna*. En este punto, nos interesa indagar en una figura reactiva para este proceso que es la del “diletante”, término que condensa en forma polémica las posiciones en torno al rol de artista y de crítico literario en el contexto moderno.

El *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* de Elías Zerolo de 1895 define el término como una “palabra italiana de uso muy corriente, que se aplica a la persona que tiene gran afición por la música”, para luego introducir una segunda acepción; el diletante es el que posee “gusto refinado o muy vivo por otro arte cualquiera independiente de la música” (p. 864).

Retenemos de esta definición el carácter “aficionado” del diletante en oposición, implícita, al del “profesional”, y el “gusto refinado”. Asimismo, reconocemos el matiz peyorativo que la figura del

“diletante” había adoptado hacia fines del siglo XIX. Este aspecto se observa en una de las primeras polémicas en las que Darío se ve involucrado y se trata de la entablada por *Clarín* (Leopoldo Alas), en 1894. El 29 de enero de ese año, *La Prensa* publica una nota de este último bajo el título de “Palique”, que será rebatida por Darío en su carta “Pro domo mea” en *La Nación* el 30 de enero. Retomamos aquí la lectura de Beatriz Colombi de la respuesta del poeta (2004, p. 66). Darío defiende el pórtico que había efectuado a *En tropel*, de Salvador Rueda y se desmarca de las imitaciones de *Azul* realizadas por otros escritores; a su vez, rechaza su inclusión entre los “afrancesados cursis”. Simultáneamente, le reclama a *Clarín* el desconocimiento de los pocos poetas nuevos de América y lo insta a conocerlos. Darío revierte las acusaciones de diletante y snob a través de su condición de trabajador: “Escribo en *La Nación* y en la *Tribuna* de Buenos Aires, en la *Revista Nacional* y en dos revistas extranjeras” (c. 2). Finalmente, culmina esta caracterización al referir a la paga que recibe por su escritura: “Y todo muy bien pagado” (c. 2). Consideramos que, en la respuesta a *Clarín*, Darío postula su posición acerca de la profesionalización del escritor: cifra su confianza en el esfuerzo, la disciplina, el estudio en las técnicas y en la retribución económica. Un ejemplo de las polémicas que generaba este último aspecto, es decir, percibir dinero a cambio del trabajo poético, se encuentra en las páginas de los “Mensaje del lunes” de *Tribuna*. En “La cólera del oro”, texto donde se invoca al metal, el corresponsal señala: “yo que no te llamo vil, como los poetas haraganes y los escritores que no cobran” (Lunes, 15 de enero de 1894, p.1, c.7). En este punto, la posición de Darío se encuentra nuevamente en las antípodas de Calixto Oyuela, quien en “Asociaciones literarias” señala que los

escritores “necesitan vivir, es cierto; contar con las duras necesidades de la vida; pero no está bien que edifiquen Bolsas de comercio para la cotización de sus productos intelectuales ” (1943, p. 366). Como se observa, pese a la buena recepción de Darío en el medio porteño, el tipo de artista que plantea y su brega por la profesionalización del escritor suscitan polémicas.

En función de lo expuesto previamente, postulamos que “En la batalla de las flores”, texto publicado en la sección “Mensajes de la Tarde” de *Tribuna* el 13 de noviembre de 1893 (p1, c7; p.2, c.1), funciona como antecedente del uso del término diletante que le permite al cronista delinear, por el reverso de esta figura, el tipo de escritor artista que se está comenzando a gestar en Buenos Aires.

#### **IV. Datación y vínculo**

Siguiendo a Richard Hibbitt, el primer uso registrado del sustantivo “diletanti” en italiano data de 1427, definido como “che procura diletto” (quien causa deleite”). Una referencia de 1535 muestra que el término desarrolla gradualmente un uso reflexivo: “che prova piacere in qualcosa” (quien se siente complacido por algo). En el siglo XVI el término “dilettanti” fue empleado para describir al actor amateur que actuaba en la *commedia erudita*, en contraste con los actores profesionales que actuaban en la *commedia dell'arte*.

Los primeros diletantes eran miembros de la nobleza que actuaban por placer delante de otros; mientras que los actores profesionales lo hacían por dinero. Más allá de muchas otras

diferencias entre ambos grupos, había una considerable interacción entre unos y otros: muchos de los personajes y escenarios utilizados para la improvisación en la comedia del arte se derivaron de la comedia erudita, y los mismos actores pudieron actuar en ambos tipos de teatro. Es significativo que la distinción original entre diletantes y actores profesionales no fuera, por lo tanto, mutuamente excluyente ni cualitativa.

Incorporo el origen del término, ya que el mismo se vincula con la simulación y el disfraz, cuestión central en “En la batalla de las flores”. El texto combina datos referenciales y cotidianos del Buenos Aires de la época con una formulación ficcional. A través de una trama dialogal, Des Esseintes, devenido cronista se encuentra con un caballero y descubre que debajo de ese disfraz se halla el dios Apolo, quien desciende de un elegante coche de caballos en la Buenos Aires de 1893. El dios griego de la poesía, el arte, la belleza y la música toma la figura de un elegante caballero que sigue la moda inglesa y fuma cigarrillos. En el inicio del diálogo que mantienen ambos personajes, asoma la referencia intertextual a Enrique Heine y se establece una analogía implícita entre su ensayo *Los dioses en el exilio* y las peripecias de Apolo en Buenos Aires. Así como las divinidades grecorromanas habían sufrido la transformación en demonios cuando el cristianismo dominó el mundo y soportaron el exilio en el ensayo de Heine, de la misma forma Apolo, desplazado ya no por la religión, sino por el materialismo y por una nueva división del trabajo, ha tenido que deambular en el siglo XIX por todo el mundo y dedicarse a distintas ocupaciones, una de ellas es la de “fámulo y mandadero de un bibliopola decadente”, (13 de noviembre de 1893) primer

indicio de la distancia de Apolo respecto del decadentismo. Se desplaza de Atenas a París, hasta recalar en Ensenada, en calidad de inmigrante, donde se transforma en un rico estanciero y decide abandonar la poesía. Disimula su dedicación a las letras y recorre la casa de Guido Spano, Rafael Obligado y Calixto Oyuela, a quien reprende "porque ha muchos días no labra el alabastro de sus versos" (p.1, c.7); visita las "miserables covachas" (p.1, c. 7) de los pobres artistas que nunca tendrán fama y les lleva consuelo, en una suerte de espejo de la reina Mab en "El velo de la reina Mab" de *Azul...*

Como expresamos, Apolo señala que ya no toca su lira; sin embargo, cada tanto se da el placer de acariciar sus cuerdas, tras lo cual sobreviene el siguiente diálogo:

- ¿Os habréis vuelto acaso diletante?

- Suelo, en mi calidad de sportman, recitar en los salones y aparentar que soy un elegante aficionado a la música; más de un álbum y más de dos abanicos conservan algunas rimas que he procurado hacer resonar de la manera más decadente que me ha sido posible; porque, según parece, ello está de moda. Ahora, con la fiesta de la primavera he sentido en mí la necesidad del canto, y me ha sido preciso andar con los ojos bajos para que la gente no se fije en la llama sagrada que debe iluminar mi faz. ¿No comprenderéis que si se supiese quien soy, vendría muy a menos? ("En la batalla de las flores", 13 de noviembre de 1893, p.1, c.7; p.2, c.1).

La figura de Apolo acude al disfraz y a la simulación, otro

concepto de época, que en este caso en Darío sirve para distinguir a los “verdaderos” artistas de aquellos que imitan la pose decadente para obtener algún prestigio. En su silueta del 8 de enero de 1894 referida a Max Nordau, más allá de las distancias que separan al poeta del crítico y médico austrohúngaro, advertimos una coincidencia con sus dichos. Al respecto, Darío señala: “Pláceme la dureza del clínico para con el grupo de falsos místicos que trastruecan con extravagantes parodias los vuelos de la fe y las obras de religión pura” (p. 248).

Encuadrado en la significación de la época, Apolo disfrazado de “diletante” aparenta ser un aficionado a la música. Hay algo más: recita de la manera más decadente posible para estar a la moda. En este punto, el diletante se cruza con algunos rasgos del snob. Como ha señalado Víctor Goldgel, “la identidad del esnob es siempre relacional: sólo se puede ser esnob a través de la mirada de los otros” (2014, p. 241). El esnob es aquel que pone en acción un capital simbólico con el objetivo de acrecentar su prestigio, de mejorar su lugar en el mercado o de conquistar algún tipo de victoria humana. En la narración, Apolo teme ser desenmascarado pues perdería la oportunidad del galanteo en la celebración de la fiesta de la primavera en Palermo a la que se dirigen ambos interlocutores.

Otro elemento de su identidad es su “calidad de sportman”, cuestión que lo habilita a recitar en los salones. Aquí encontramos otro rasgo de distinción: ser sportsman a fines del siglo XIX está asociado a la práctica del turf y es un signo de clase. Como señala Roy Hora, éste fue el principal espectáculo

deportivo de la Argentina entre la década de 1880 hasta los años de la Gran Depresión y entra en consonancia con el hecho de que la sección deportiva de *Tribuna* titulada “Ecos del sport” durante la corresponsalía de Darío en el periódico se refiera al turf. En la figura del “diletante”, Darío reconstruye una representación del escritor y la vincula de manera efectiva con una forma de sociabilidad: distinción, estatus, simulación, moda. Esta posición persigue un rédito social, cuestión que la acerca a la del *snob*. Para Sean Latham, retomado por Goldgel, es *snob* el individuo que utiliza su capital cultural en un esfuerzo por demostrar su superioridad en el universo del buen gusto (2014, p. 240).

Cuando Apolo y el cronista llegan a Palermo, el segundo registra en forma extensa una recitación que no sabe si proviene del Dios disfrazado de diletante. El recitado es una abigarrada comparación entre todo tipo de flores y el género femenino, expresada a través de enumeraciones regadas de adjetivos, en donde se hace evidente el galanteo del recitador y la escenificación, y en cuya forma se evidencia el tono irónico del narrador respecto de este tipo de práctica.

El poeta ha cantado el génesis de las flores. Cómo nació la gladiola, el laurel divino, el jacinto, el mirto amoroso, y semejante a la carne de mujer, la rosa cruel, Herodías en flor del claro jardín...; la blancura sollozante del lirio, que rodando sobre mares de suspiros, que ella despierta a través del incienso azul de los horizontes pálidos, sube, en un ensueño, hacia la luna que llora (p. 2). El tulipán se pavonea... Las violetas conventuales... La crisantema...

Los asfódelos... Las blancas bohemias... Las campánulas...  
El azahar... (“En la batalla de las flores”, 13 de noviembre  
de 1893, p.2, c.1).

Podemos aplicarle a Apolo recitador y diletante las palabras de Darío en la semblanza de Eduardo Dubus en *Los raros*: “y así podría seguir, violineando poema en prosa, para encanto de los snobs de nuestra América” (1994, p. 215).

Las diversas simulaciones de Apolo, estanciero, caballero, *snob*, diletante, parecen mostrar el socavamiento del fuego sagrado de la poesía y del poeta y su transformación en un imitador de lo nuevo para sacar rédito social. En esa línea, “En la batalla de las flores” devela con ironía las distancias entre los verdaderos poetas y aquellos que los imitan; imitación que será, según el narrador, un abigarrado, deformado y lejano eco de lo que trae lo nuevo. Lo nuevo concebirá, paradójicamente, otro tipo de concepciones y operaciones respecto de la noción de imitación.

## **V. El diletantismo y las polémicas en torno a su contexto de formulación**

Como señalamos, la noción de “diletante” permite indagar en las tensiones entre la autoridad del letrado tradicional y la aparición del escritor-artista, representada en la figura de Rubén Darío. En este sentido, a continuación, analizamos la presencia de ésta última y sus implicancias.

En sus “Palabras liminares” (1896), Darío identifica los tres componentes imprescindibles para la constitución de un sistema literario latinoamericano: la presencia de un grupo de

productores literarios, la conformación de un conjunto de receptores capaces de decodificar las obras y la necesidad de un código. Respecto de los primeros, los productores, el poeta denuncia que “los mejores talentos [están] en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran” (179). En otros términos, expresa que aún los poetas que lo rodean no tienen conciencia de las técnicas ni del estudio necesario para generar un arte nuevo; el peligro, entonces, es devenir diletante, *amateur*. Esta acusación va acompañada de una advertencia e involucra al tercer componente: el código literario. Siguiendo a Caresani, el riesgo ante la falta de conocimientos de la propia herramienta poética es la caída en el agotamiento de la lengua, es decir, en la amenaza de que la nueva práctica se hunda en la automatización (2010, p. 75). El conflicto sobre el que advierte Darío se refiere a la falta de autoconsciencia y profesionalismo de los compañeros de campaña. En ese marco, devenir diletante es un escollo para la conformación de la poesía como práctica discursiva autónoma, ya que solo aquellos concedores de las innovaciones en el artefacto poético y portadores de una sensibilidad particular podrán transformarse en poetas. Esta es la literatura culta que Darío defiende. Al respecto, son ilustrativos los dichos de Porfirio Barba Jacob retomados por Enrique Foffani (2007, p. 16) para describir la percepción de la operación poética dariana en el período porteño: se trata de “la aristocracia formal como una conquista democrática. Antes no eran aristocráticos sino unos cuantos señores; ahora lo queremos ser todos” (2007, p. 16). De esta manera, se conforma una aristocracia espiritual del artista que lo diferencia del burgués y que lo aleja del hombre común. Luego,

en el pasaje de *Prosas profanas* (1896) a *Cantos de vida y esperanza, el cisne y otros poemas...* (1905), Darío observa un peligro inminente en la ampliación de aquellos que manejan las técnicas y se inquieta ante el riesgo de la pérdida de terreno de la poesía como espacio autónomo. Coherente con esta percepción, en términos de Enrique Foffani, su protesta en el poemario de 1905 se escribe sobre las alas del cisne; esto significa que la poesía se vuelca a lo social, pero no renuncia al espacio autónomo defendido por Darío. En ese marco, la lección de *Cantos de vida y esperanza* consiste en revelar que el resguardo de la autonomía estética no implica una renuncia al rol de un intelectual integral.

Las ideas precedentes dialogan con la perspectiva de Cristina Fernández, para quien las polémicas en torno al diletantismo forman parte de las discusiones acerca del lugar del intelectual en una era de progresiva especialización y hunden sus raíces en torno al debate sobre las “dos culturas”: la científica y la humanista. En *José Ingenieros y los saberes modernos* (2012), la investigadora calibra las posiciones de José Ingenieros sobre el cuestionamiento del rol de la Universidad, de los intelectuales, de la educación artística, científica y ética en la conformación social a principios del siglo XX. Fernández señala que esta discusión asume una particular potencia a fines del siglo XIX, deteniéndose en los ecos de esta polémica en Latinoamérica y sus repercusiones en las producciones de intelectuales como José Martí, Andrés Bello y Ricardo Rojas. En la búsqueda de una formación integral, la autora destaca a José Ingenieros y José Enrique Rodó, quienes, más allá de las divergencias entre ambos, abogan por la complementariedad de los saberes y la crítica a la

especialización extrema de los estudios. En ese marco, Fernández lee el culto del arte por el arte, difundido por el modernismo, como un “entronizamiento de la especialización literaria” (2012, p. 47). Retoma las posiciones de Edward Said, Neiburg y Plotkin (en Fernández 2012, p.47), quienes sostienen que la especialización, privativa del experto, atenta contra la perspectiva verdaderamente intelectual. Ejemplifica con las quejas de Darío contra la invasión de opiniones no autorizadas, es decir, no especializadas, en el campo literario, en su semblanza de “Eugenio de Castro”, leída en el Ateneo de Buenos Aires, aunque luego Fernández matiza su posición al señalar que “la defensa de la autonomía no implicaba una renuncia a los deberes y derechos de un rol intelectual integral” (p. 48).

Desde nuestra perspectiva, consideramos que al señalar que “el arte por el arte” tiende a la creación de la figura del especialista - término cargado negativamente en el estudio de Fernández-, se deja en un cono de sombra la transformación dariana de la lírica castellana a partir de la experimentación con formas y técnicas literarias, -estudio que solamente un trabajo especializado, -en las antípodas del diletantismo, “joyero de piedras falsas” - (Darío 1994, p. 295)- podía promover.

En este trabajo nos interrogamos acerca de cómo surge aquello que se considera “nuevo” y con qué discursos sociales polemiza. Para responder a este interrogante, postulamos el montaje de dos polémicas sobre las transformaciones de la lengua, diferentes, aunque complementarias: la que postula una nueva propuesta poética en el ámbito de la poesía y aquella vinculada a la

concepción de la lengua cotidiana en el momento de la llegada de los inmigrantes a la Argentina a fines del siglo XIX y comienzos del XX. En ese marco, señalamos aliados y adversarios respecto de ambas polémicas e indagamos en sus derivas.

En relación con el punto anterior, estudiamos los modos en los que *Tribuna* reconoce en Darío a una figura central que permite establecer una apertura de la lengua castellana a otros universos culturales, en el marco de las disputas entre galicismo y casticismo y, para ello, apelamos a la categoría de *enlace* (Maíz y Fernández Bravo 2012) y *mapa de conexiones* (Goldchluk y Ennis, 2021). Asimismo, estudiamos el campo polémico en el que se inscribe la categoría reactiva del diletante en los albores de la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires y los modos de postular, por el envés de esta posición, la centralidad del escritor-artista. En esta zona, recurrir al archivo, o, en otros términos, analizar textos que no tuvieran una gran difusión y que fueran poco trabajados por la crítica académica como los “Mensajes de la Tarde” nos permitió hacer visibles estas posiciones de sujeto. Finalmente, articulamos una última zona donde formulamos las discusiones acerca de los alcances y valencias del diletantismo en el ámbito latinoamericano y el lugar de Rubén Darío en ese contexto.

Retomando y expandiendo los dichos del inicio de nuestro trabajo, la investigación de archivo acerca de las publicaciones de Rubén Darío entre 1893-1894, en sus inicios en la capital porteña, es un territorio poco explorado, a la espera de próximas pesquisas que aspiran a desmarcarse de “la mirada

canónica” que “encuentra lo que busca” (Calvente y Calvente, 2018, s/p).



## Capítulo 2

# La inmigración en el marco de las redes de sociabilidad del periodismo rioplatense a partir del Centenario: proliferación de la literatura lunfardesca en *Crítica*

Claudio Martínez

*Más de un millón de habitantes en una ciudad capital de un país de inmigración por excelencia, como es el nuestro, implica el aumento diario y considerable del ejército de los proletarios, y como consecuencia inmediata, los conflictos entre el capital y el trabajo, cuya solución no suele buscarse en las formas que la ciencia y la prudencia aconsejan, sino en los más descabellados excesos a que generalmente arriban una y otra parte litigante.*

(Gómez, 1908, p.34)

### I. Introducción

El Centenario en Buenos Aires volvió a inaugurar una pregunta que, de algún modo, no había perdido vigencia a lo largo del siglo XIX y se encontraba latente en el seno de la sociedad argentina: la pregunta por la “lengua nacional”<sup>13</sup>. Esta pregunta, que se

---

<sup>13</sup> Un panorama preciso de la querrela en torno a la cuestión de la “lengua nacional” puede leerse en el “Estudio liminar” de Alfón (2013). Para una exposición de la expresión de esta querrela en el ámbito de las políticas lingüísticas puede verse Di Tullio (2003).

enmarca en la construcción y reconstrucción de esta siempre frágil identidad nacional, fue un objeto de viva controversia a lo largo de aquellas primeras décadas del siglo XX. En este contexto, los diarios vespertinos *La Razón*, fundado en Buenos Aires el 1º de marzo de 1905 por Emilio B. Morales, *Última Hora. Diario Independiente de la Tarde*, nacido en marzo de 1908 por Adolfo Rothkoff y *Crítica*, inaugurado en 1913 por Natalio Botana, funcionaron como centros en los que se produjeron amplias redes asociativas vinculadas a la “cultura popular” (Cilento, 2009) entre periodistas, poetas e intelectuales que disertaron sobre estas problemáticas.

Algunas secciones de estos medios, como “Crónicas y comentarios de asuntos españoles”, “Notas de actualidad sobre la vida italiana” de *La Razón*, la “Gramática del chamuyo rantifuso” o el “Novísimo diccionario lunfardo” de *Crítica* se construyeron a partir de una toma de posición en la polémica por la “lengua nacional” que no puede ser pensada a partir de la figura del escritor individual. El general tono irreverente y coloquial, que incorporaba la sátira y el humor gráfico a la crónica política y diaria, presente en las noticias y crónicas policiales ficcionalizadas, de marcado sesgo humorístico de los diarios vespertinos fue construido a partir de las redes que, más adelante, devendrían en lo que dio en llamarse una “literatura lunfardesca”. Como primera aproximación general, creemos que la construcción de esta literatura lunfardesca está estrechamente vinculada con la vida asociativa que se gestó en el nuevo periodismo. Aquellas redes societarias no se habrían construido sólo en oposición a los sectores letrados, como se analizará más adelante, sino que parecen ser indisociables de la

enorme problematicidad que el impacto de las lenguas inmigratorias ocasionó en la renovación de esta polémica.

De este modo, se intentará analizar cómo las problemáticas mencionadas, esto es, la presencia de las lenguas inmigratorias y la pregunta por una lengua nacional, produjeron en figuras como Last Reason, Francisco Palermo o Felipe Fernández (Yacaré), una necesidad de organización, no siempre declarada explícitamente, que permitiera encontrar un lugar para el nuevo perfil periodístico nacido en la prensa de masas en oposición a otros grupos consolidados como *La Prensa* o *La Nación*. La construcción de este nuevo perfil, como objeto de estudio de este trabajo, resulta indisociable de las representaciones sobre el periodismo y las autorepresentaciones del grupo en cuestión en el marco de sociabilidad en el que estos se desarrollaron.

## **II. El Centenario: nuevas cartografías, nuevos periodismos**

Las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires parecen haber confluído, como si de algún tipo de fuerza centrífuga se tratara, alrededor del Centenario de la Revolución de Mayo. Este centésimo aniversario del primer gobierno patrio generó, al menos de forma explícita (lo que por cierto es solo la parte visible de un manojo de contradicciones) cierto clima de optimismo (Lois, 2010). Semejante clima, por supuesto, precisaba una narrativa<sup>14</sup>: el porvenir y el destino del ya consolidado Estado-

---

<sup>14</sup> Un recorrido histórico por las diferentes narrativas paralelas que, durante el Centenario, tuvieron como objeto la Revolución de Mayo puede encontrarse en Fradkin y Gelman, (2012).

nación estaban asegurados por un progreso irrefrenable, expresado tanto en la paisajística por figuras como Carlos Thays, como en los avances tecnológicos por el *Cable Argentino a Europa...* o en la arquitectura por el recientemente inaugurado Teatro Colón y las opulentas obras de culminación de los palacios del Congreso y Tribunales. En esta narrativa el país dejaba atrás con velocidad los viejos conflictos civiles y miraba hacia el futuro con la garantía de una creciente estabilidad institucional y económica, que hacía de la férrea defensa del Estado nacional y del modelo agroexportador un caballo de batalla invencible. La promulgación, en 1909, de la ley 6.286 daba comienzo a los preparativos de la celebración del Centenario, todo un suceso que nucleará a importantes figuras del ámbito político intelectual de Europa y América, pero que paradójicamente se desenvolverá en el poco feliz contexto del estado de sitio declarado por Figueroa Alcorta, ante lo que consideró una amenaza de los sectores anarquistas. La tensión fundamental parece ir a caballo entre un "optimismo oficial y progreso económico, [por un lado, desigualdad y movilidad social, crítica moral, renacimiento nacional y espiritualismo [por otro]" (Cicerchia, 2005, p.126). No obstante, todo esto no era más que la antesala de un escenario que, pocos años más tarde, vería proliferar una enorme multiplicidad de fenómenos culturales novedosos o, al menos, originales.

Por supuesto, debajo de la narrativa del orden y el progreso se removían violentamente no pocas problemáticas. Mientras en lo político los sectores dirigentes pugnaban por reforzar la unidad a través de una creciente identificación entre nación, estado e identidad cultural, simultáneamente, la riqueza de algunas

familias vinculadas al mundo agropecuario crecía escandalosamente, lo que les permitía adoptar modos de vida foráneos, fundamentalmente europeos, con Francia como modelo favorito, seguido de cerca por el estadounidense (Salas, 1998). Por otro lado, en tanto la garantía del orden debía acompañar la unidad nacional sin fisuras ni puntos ciegos, la inmigración provocaba fuertes alteraciones demográficas, que no tardaron en modificar los usos y costumbres locales. Aproximadamente un tercio de la población, para 1910, estaba compuesta por inmigrantes (Mondolo, 2016), que no solo se integraron a los sectores socioeconómicos medios a través del comercio y el trabajo asalariado, sino que comienzan a tomar fuerza en el marco de las ascendentes organizaciones sociales. Horacio Salas sostiene en relación con el lugar de los inmigrantes en la estructura social heredada que

la división vigente durante la Colonia entre vecinos principales (que podían participar en la vida de los municipios) y el pueblo llano, perduró en la práctica hasta la llegada del aluvión inmigratorio, que agregó al corte social del país un corte novedoso: el extranjero recién llegado al que se separaba en forma neta de los criollos de cualquier clase social que fueran (1996, p.22).

Esta amenaza al orden social pretendidamente legítimo trajo aparejada la necesidad de asfixiar huelgas y otras formas de expresión de estos movimientos (Suriano, 2000). Fueron reprimidos periódicos y otros medios sindicales como *La Batalla* y *La Protesta*, además de muchas demandas sociales. Probablemente, la expresión más extrema de este periodo sea la controversial Ley

de Residencia, que permitía al ejecutivo arrestar por tiempo indefinido a cualquier ciudadano. En este convulso contexto, en el que conviven la fachada del proyecto modernizador con las crecientes desigualdades y conflictos sociales, un nuevo periodismo de marcada raigambre popular, construido tras los pasos de la “yellow press” estadounidense, se desarrolla a pasos agigantados. Sus objetivos son plurales y heterogéneos, varían de dirección a dirección y dependen de los siempre cambiantes grupos de redactores que componen cada uno de estos nuevos medios. Aunque, por momentos, diarios vespertinos como *Crítica*, *Última Hora* o *La Razón* presentarán estrategias, modalidades de enunciación y estilos periodísticos distintos, un objetivo común parece traslucir en todos ellos: la fundación de una prensa argentina de masas.

### **III. Las primeras décadas del siglo XX y el periodismo de masas**

Sylvia Saítta describe muy precisamente las nuevas búsquedas estilísticas que caracterizan a los periódicos emergentes que moldean el tono de la nueva prensa de masas:

Diarios [...] populares como *Última Hora* y *Crítica* se caracterizan por el uso de un lenguaje coloquial, salpicado de palabras del lunfardo, la directa interpelación al lector, y una presentación gráfica que se caracteriza por la profusión desprolija de caricaturas, ilustraciones y titulares de alto impacto visual. Estos diarios adoptan la actitud típica del recién llegado que, si bien acepta las reglas de funcionamiento que rigen el campo al cual se incorpora, desarrolla ciertas estrategias de subversión que

alteran o redefinen los principios ya establecidos (2000, p.445).

A diferencia de medios como *La Razón* o *La Nación*, estos nuevos actores emergentes en la prensa bonaerense apelan no sólo a la ficcionalización de noticias, que se aleja de toda pretensión ingenua de objetividad, sino también a una fuerte presencia valorativa del enunciador, que no deja pasar oportunidad para realizar todo tipo de juicios y críticas. En este sentido, la viñeta costumbrista y la crónica pueblan las páginas de estos medios. Figuras como “Last Reason y Félix Lima en *Crítica*, Roberto Arlt en *El Mundo*, Ismael Bucich Escobar en *La Razón* [o] Sixto Pondal Ríos en *Noticias Gráficas*” (Saítta, 2000, p.453) imprimen una prosa preocupada por la observación directa no ya de los grandes sucesos, cuyo valor pudiera radicar en su carácter inusitado o novedoso, sino en los sujetos sociales que, de forma igualmente novedosa aunque menos atendida, modificaron la fisonomía de las ciudades del Río de la Plata. La vida urbana, de este modo, se transforma en un nuevo objeto privilegiado para el periodismo de masas. No obstante, como han señalado Altamirano y Sarlo,

si este fenómeno no hubiera sido acompañado de un movimiento vasto de reflexión acerca la propia actividad literaria, del surgimiento de nuevas formas de sociabilidad entre intelectuales, de la imposición de instancias de consagración y cooptación, de polémicas sobre la legitimidad cultural, no podría afirmarse que el cambio hubiera afectado tan profundamente como lo hizo las costumbres culturales de la Argentina (1980, p. 170).

Si bien el nuevo periodismo de masas comenzaba a moldear su *tono* alrededor de la observación directa de los nuevos sectores sociales, con énfasis en los estratos populares y en la representación de sus costumbres y modo de expresión, su constitución no puede explicarse como una mera sumatoria de esfuerzos individuales. Una nueva forma de vida societaria se estaba construyendo al margen de las relaciones tradicionales de los sectores letrados que, salvo algunas excepciones, giraban en torno de lazos de orden familiar y de afinidad política. Las primeras décadas del siglo XX ven aparecer “nuevas formas de iniciación cultural que conectan, a través de la universidad o el periodismo, a jóvenes, hijos de inmigrantes [...] con los intelectuales tradicionales” (Altamirano y Sarlo, 1980, p.173). No obstante, esto no debe llevarnos directamente a encasillar la vida asociativa de estos jóvenes nuevos periodistas como un opuesto de la de las élites intelectuales argentinas a riesgo de colocarlos en categorías estancas o que no den cuenta de estas interacciones, “dado que convivían en sociedades variopintas actores también ellos muy diferentes en lo que respecta a su pertenencia social” (Bruno, 2014, p. 9). Resultará fundamental, entonces, analizar algunos casos relevantes que ponen en juego la construcción de estas identidades colectivas y la forma en la que construyeron un particular posicionamiento en la querrela por la identidad lingüística nacional.

#### **IV. La representación de la voz inmigratoria en la literatura argentina: el caso del cocoliche literario**

Es relevante señalar una vez más, antes de continuar, que los procesos inmigratorios masivos que tuvieron lugar entre las

décadas finales del siglo XIX y las primeras del XX cambiaron radicalmente la fisonomía de Buenos Aires. El contacto del español rioplatense con las lenguas inmigratorias y, muy particularmente, como analizaremos, con las lenguas itálicas, dio lugar a

una variedad híbrida —el cocoliche— y un argot urbano —el lunfardo. La densidad del bilingüismo, establecido entre las múltiples formas de la selva dialectal italiana y el habla rioplatense, se pone de manifiesto en la formación de una variedad híbrida, objeto de estigmatización, el cocoliche, y de un argot, el lunfardo, definido como «un vocabulario de ascendencia inmigratoria» (Di Tullio, 2019, p.128).

No deja de resultar significativo que, tratándose de fenómenos lingüísticos que tuvieron su génesis en procesos inmigratorios, el cocoliche y el lunfardo fueran recepcionados por los autores literarios de las primeras décadas del siglo XX de formas tan dispares, que van desde las posiciones más burlescas por parte reconocidos escritores lunfardescos, como Alberto Vaccarezza o Armando Discépolo, hasta la reivindicación heroica del inmigrante en escritores alejados de dicha estética, como es el caso de *La piedra del escándalo* (1902) y *La chacra de Don Lorenzo* (1918), del poeta y dramaturgo Martín Coronado. Esta última problemática trae implicada una segunda, que será preciso delimitar: la caracterización del “cocoliche” y la “literatura cocolichesca” como dos fenómenos, vinculados mas no equivalentes, que en las últimas décadas han sido objeto de una gran profusión de estudios provenientes de diferentes áreas, como la gramática, la lexicografía, la historiografía literaria o los

estudios culturales. Los estudios sobre la representación de las voces inmigratorias en el sistema literario rioplatense a lo largo del siglo XIX parecen iluminar algunas zonas aún inexploradas de la cuestión.

El término “cocoliche literario” permite designar el conjunto de operaciones discursivas que se ponen en juego en los textos literarios a partir de las cuales se lleva a cabo la representación literaria o dramática de los sujetos de la inmigración. Esta expresión fue utilizada, preponderantemente, para designar, la representación del habla de los inmigrantes italianos en el sainete y en el grotesco criollo, géneros teatrales que habrían “traducido la tensión social y la polifonía conflictiva de una realidad multiétnica y multilingüística” (Cancelier, 2017, p.167) en el Río de la Plata. La relativa inestabilidad del habla híbrida de los inmigrantes, así como su poca pervivencia a través de las generaciones sucesivas, impidió que el cocoliche se transformara en el lenguaje cotidiano del grupo inmigratorio y deviniera en un elemento identitario. Aunque por varias décadas se mantuvo cierto acuerdo en considerar que el origen del término “cocoliche literario” estaría estrechamente vinculado al mundo del arte dramático, perspectivas más contemporáneas han puesto dicha hipótesis en cuestión. Tradicionalmente, el acuerdo radica en considerar que la voz “cocoliche” tuvo su origen en la puesta en escena que Gutiérrez había llevado a cabo junto con José J. Podestá de su obra *Juan Moreira*, en 1884. En el marco de la representación, Jerónimo Podestá habría intercambiado unas palabras con un trabajador del teatro llamado Antonio Cuccoliccio, cuya marcada interferencia italiano-español causó cierta sorpresa en el público.

Más adelante, el actor Celestino Petray utilizará el recurso de imitar y caricaturizar la voz del inmigrante con fines paródicos y burlescos. Petray llamó a su personaje Francisque Cocolicchio, dando lugar con esto a una tradición literaria que adoptaría dicho nombre para denominar empresas similares correspondientes a otros lenguajes artísticos. De este modo, al portugués de *El amor de la estanciera* (ca. 1780) o el “papolitano” de *El gaucho Martín Fierro* (1872), reconocidos hace tiempo por la crítica, se suman los estudios sobre el opúsculo “Ina Dansa” (1862), de Estanislao del Campo, recuperado por Barcia o los más recientes estudios sobre la “literatura Giacumina” llevados a cabo por Di Tullio (2020).

De acuerdo con ello, es importante recordar que el cocoliche literario designa un tipo particular de producción literaria, dramática o no, que no puede identificarse sin más con una transcripción de los fenómenos lingüísticos que pretende representar. Como señala Magnani, los escritores, entre los que nos interesan los periodistas de oficio, habrían tenido como condicionamiento “la existencia de un hiato entre la lengua madre del autor –el castellano–, su competencia relativa en un ámbito lingüístico recreado y su ignorancia del multifacético mundo de la dialectofonía itálica” (2018, p.83), lo que genera una disociación entre los ámbitos de producción y de recepción de dichas obras. En este sentido, el concepto “cocoliche literario” permite establecer líneas de continuidad entre obras y debates en los que el problema de la construcción de una lengua nacional puso en juego representaciones lingüísticas, imaginarios e ideales en los que la inmigración, y la consecuente heterogeneidad lingüística que aparejaba, tuvo un papel fundamental (Prieto, 1988; Quesada,

1983). Desde esta perspectiva, muchas obras que preceden por varias décadas a la creación del personaje teatral “Cocoliche” o que renuevan esta discusión en la segunda mitad del siglo XX pueden ser integradas al corpus resultante de este término. Pasaremos, entonces, a analizar el vínculo entre literatura lunfardesca e inmigración, esto es, el lugar del cocoliche literario en la nueva prensa del Centenario, en el caso de los *nuevos reporters* de *Crítica*.

### **V. Un diccionario, una gramática y una encuesta: *Crítica* se posiciona en la discusión**

El vespertino *Crítica* realiza el 11 de junio de 1927 una relevante encuesta que expresa la vigencia, promediando ya la segunda década del siglo XX, del problema de la lengua nacional. El título de esta encuesta fue “¿Llegaremos a tener un idioma propio?”. Si bien el gesto es significativo por sí mismo, más relevante resulta para nuestro propósito la nómina de entrevistados: “Enrique Larreta, José Antonio Saldías, Ricardo Rojas, Víctor Mercante, Last Reason, Roberto Payró, Félix Lima, Jorge Luis Borges, Manuel Gálvez, Enrique García Velloso, Arturo Costa Álvarez, Alberto Nin Frías, Arturo Cancela, Alberto Gerchunoff, José María Monner Sans [y] Florencio Garrigós (hijo)” (Sztrum, 1998, p.221). Es importante señalar que la necesidad de enunciar, aunque fuese en términos potenciales la posibilidad de una “lengua”, “idioma” o “variedad” nacionales —los términos no son, no obstante, sin más conmutables y obedecen a lógicas, épocas y discusiones diversas— no es una novedad entrado el siglo XX. Encontramos ya ecos de esta problemática vivamente representada en los principales exponentes de la Generación del 37 como Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Domingo

Faustino Sarmiento o José María Gutiérrez. El siglo XX, sin ir más lejos, se inaugurará con la polémica obra de Lucien Abeille *Idioma nacional de los argentinos* (1900), que encontrará décadas más tarde una dura contrapropuesta en *Eurindia* (1924), de Ricardo Rojas.

Si se compara esta encuesta con otras polémicas abiertas a finales del siglo XIX, no deja de ser llamativo encontrar en la misma lista a autores que, para entonces, ya se hallaban en el foco de los principales medios e instituciones que se presentaban como voces autorizadas en el panorama cultural argentino y, por ende, legitimadores de lecturas, como Enrique Larreta, Roberto Payró, Manuel Gálvez o Ricardo Rojas y, por otro lado, a escritores como Antonio Saldías, Félix Lima o Last Reason, que conforman una red societaria diferente, más vinculada al oficio del nuevo periodismo de masas y que para entonces ya habían configurado una escritura propia identificada en gran parte con el habla popular rioplatense —particularmente con el lunfardo— y muchas veces en abierta oposición a la propulsada por aquellos. Una tercera posición en esta entrevista, en la que no nos detendremos, la representa Jorge Luis Borges quien, distanciándose de Rojas, Gálvez o Larreta se presenta optimista en relación con la posibilidad de un idioma nacional, pero se aparta de la vía propuesta por Last Reason de fundamentarla en el lunfardo y de Arturo Cancela, que aparta la discusión del panorama bonaerense para señalar la fertilidad de las variantes regionales del español habladas en el interior del país.

Si bien la enorme mayoría de los consultados responde con mayor o menor vehemencia negativamente a la pregunta —esto es, no

existe algo así como una lengua nacional—, las tres respuestas afirmativas provienen, como es de esperarse, de los colaboradores de *Crítica*: Félix Lima, Alberto Nin Frías y Last Reason. Resulta relevante recordar que, dos años antes, en 1925, Máximo Teodoro Sáenz “Last Reason” había publicado su colección de artículos lunfardescos titulada *A rienda suelta*, que tuvo buena acogida en el público general. Resulta provechoso citar *in extenso* la respuesta de este último:

¿Si creo yo que se está formando un idioma nacional en Argentina? ¡Pero che, viejo, eso no se le puede preguntar a un tipo como el que suscribe! Que Rojas cierre en banda la suposición de que se incube un nuevo idioma en el huevo de Colon, eso se explica. Que Larreta dude de que las épocas sean propicias actualmente, se concibe. Pero que usted tenga la irreverencia de preguntarme a mí, si creo en la formación de una lengua que es chamuyada actualmente por una ciudad que cuenta dos millones de zabecas, eso es una cosa que entra en las catalogadas como gilerías (como se citó en Sztrum, 1998, p.219).

Oliveto ha señalado que “autores importantes de la década del veinte, que han abordado largamente la cuestión del idioma, menosprecian la influencia del lunfardo en relación con la “corrupción lingüística y con la posible formación de un nuevo idioma” (2010, p.7). En este sentido, es relevante la mención, por parte de varios de los entrevistados, del papel corruptor o efímero del lunfardo en la querrela por la lengua nacional. Ya se lo considere un elemento menor y pasajero o se lo reivindique como parte inseparable de la fisonomía del habla rioplatense,

[L]a encuesta también pone en evidencia que el lunfardo se constituye como un lenguaje propio para muchos de los autores recién llegados al campo letrado, el cual les permite entablar batallas en su seno y postular nuevas escrituras que no están sujetas, necesariamente, a la legitimación oficial (Oliveto, 2010, p.7).

La pregunta que instantáneamente surge luego de la observación de los resultados de la encuesta es ¿cómo logra constituirse un posicionamiento beligerante en relación con los sectores letrados por parte de los periodistas de *Crítica*? ¿Esta oposición manifiesta a los sectores letrados responde a intereses de autor o más bien a la confluencia de estos en redes societarias más amplias que encuentran en el creciente periodismo de masas un espacio para su desarrollo? Un fenómeno relevante puede aportar algún elemento para responder estos interrogantes. Más de una década antes de la publicación de la encuesta “¿Llegaremos a tener un idioma propio?” que, como hemos observado, daba por hecho en varias de sus respuestas no sólo la proliferación del lunfardo en el habla popular rioplatense, sino también la existencia de una literatura que se valiese de aquel y que podríamos hoy denominar “lunfardesca”, *Crítica* publicaba por entregas dos textos absolutamente rupturistas: el *Novísimo Diccionario Lunfardo* y la *Gramática del chamuyo rantifuso*.

El primero de ellos apareció en el periódico desde su N° 1, el lunes 15 de septiembre de 1913, hasta la edición del 17 de enero de 1915 en la página “Policía. Crónicas del bajo fondo: amantes y ladrones; maritornes y apaches; cancioneros y suicidas”. Formalmente tiene la pretensión de cumplimentar algunos de los rasgos

fundamentales del género discursivo “diccionario”, pero otros elementos parecen inclinar la balanza fuera de los paradigmas canónicos del género. En las décadas finales del siglo XIX el interés por estudiar el léxico lunfardo, asociado casi exclusivamente al ámbito delictivo, prolifera entre intelectuales y criminalistas. Es así que entre los primeros textos lexicográficos del lunfardo se encuentran los artículos publicados por Benigno Lugones en *La Nación* de 1879, *Los hombres de presa* de Luis María Drago de 1888 o *Memorias de un vigilante* de José Álvarez, publicado en 1897. Mención aparte, por su extensión y desarrollo, requiere el apéndice lexicográfico que, en 1894, acompaña la obra de Antonio Dellepiane *El idioma del delito*, que puede ser considerado el primer abordaje lexicográfico de gran aliento en esta materia. A diferencia de los trabajos lexicográficos que, con anterioridad, se habían ocupado del lunfardo, el *Novísimo* incluye lunfardismos y giros burlescos en las propias definiciones que, en ocasiones, son aún más oscuras que el propio término o locución a definir. Todos estos deslizamientos genéricos responden a finalidades y usos que distan de la evacuación de interrogantes lexicográficas y posicionan al texto en una delgada frontera con la literatura folletinesca. De este modo, el *Novísimo* no se coloca estrictamente en una línea lexicográfica sino que, al modo del folleto, polemiza, satiriza y expone elementos relativos a las “costumbres de la época y formas de entender la vida, a la naturalización de la explotación y la violencia ejercidas contra las mujeres, a la consideración negativa del inmigrante, a los modos de relacionarse y de actuar de malvivientes [y] marginales” (Conde, 2017, p.178). Si bien existe cierto acuerdo en atribuir la autoría del “Novísimo Diccionario Lunfardo” a José Antonio

Saldías, se ha discutido el carácter colectivo de la publicación, que pudo haber incluido también a Juan Francisco Palermo, de quien hablaremos más adelante, Silverio Manco (Gobello, 1964) y hasta el Vizconde de Lascano Tegui (Soler Cañas, 1963). De cualquier modo, el “Novísimo” inaugura un posicionamiento de los escritores lunfardos que los aparta decididamente de los sectores autodenominados cultos que, entonces, pretendían la hegemonía literaria y lingüística. La exposición de algunas de las entradas de este léxico permitirá ilustrar este punto:

AMARILLO. m. Canario. Paco de cien mugrientos. Cien unidades del sistema monetario argentino. Se llaman así porque los billetes de esa cantidad son de ese color [...]

BASUREAR. v. act. (Muy activo) Florearse en un laburo de fajar a un candidato y ligarle para rematar una buena puñaladita que lo prive de seguir compartiendo de la vida con todos nosotros [...]

DICCIONARIO. m. Colección ordenada de frases pertenecientes a un léxico cualquiera que sirve para catalogar el chamuyo y darle a cada uno de sus componentes el significado debido. Diccionario Lunfardo. Catálogo explicativo del mayor número posible de frases, aprobadas por la Rea Academia Lunfarda y que sirve para determinar el valor y la interpretación de cada una de ellas [...]

GOLDBERG. Tipo importado. Especie de hongo pequeño. Nacidos generalmente en Varsovia. Allí fue “reo”; pero el don hebreo de ubicarse en todas partes le abre las puertas del comercio: primero vende cordones:

hace platita: la presta al 100 % y en seguida pone cines para valeskos. No lo prontuarían porque Dios es grande (como se citó en Conde, 2017, pp. 184-186).

Las entradas citadas permiten dar cuenta de que el “Novísimo” no solamente se construyó a partir de un conjunto de entradas léxicas cuya finalidad pudiera reducirse a la determinación del significado de los términos consignados, sino que implica también un trabajo sobre una variedad de recursos retóricos y estilísticos que transforman a aquellas entradas en pequeñas obras literarias. De este modo, la entrada del término *amarillo* abunda en lunfardismos que oscurecen el significado mucho más de lo que lo esclarecen y producen un efecto de comicidad a partir del intercambio abrupto de registros, como sucede con la incorporación de la locución “sistema monetario argentino”. *Basurear* expone de forma completamente explícita cierto *modus operandi* de la violencia, que no sin sorna sintetiza el “*floreo*” con “la puñaladita”. La entrada *diccionario*, por su lado, es a todas luces una parodia de las Academias de la Lengua. Esta última, por otro lado, se construye casi sin apelaciones al lunfardo, con el claro fin de emular la formalidad y el estilo de la escritura de lexicógrafos y académicos profesionales que son, a su vez, su objeto de burla. *Goldberg* como entrada apela directamente a la tipificación del *valesko* o inmigrante de la Europa del este, pretendidamente judío.

La *Gramática del chamuyo rantifuso* fue publicada por Felipe Fernández (Yacaré) en la página policial de *Crítica* entre el 22 de mayo y el 19 de agosto de 1915, en 48 entregas. Este proyecto se declara a sí mismo desde su título como una “gramática” del “chamuyo rantifuso”, que, en principio, puede identificarse con el

habla lunfarda. Más allá de esto, es importante señalar que el texto de Yacaré no es, en sentido estricto, una gramática. No describe ni explica el funcionamiento de ninguna lengua, ni de ningún fenómeno lingüístico del que se tenga conocimiento. Como adelantamos, tampoco es ni podría serlo (aunque lo pretenda burlonamente) enteramente del lunfardo, en la medida en que, por más plurales e insólitos que pudieran ser los procesos a partir de los cuales se han formado las palabras y expresiones pertenecientes a aquel repertorio léxico, las leyes que los rigen son, finalmente, las del español de la Argentina. Teniendo en cuenta que la “Gramática” se publicó en un medio popular y vespertino como *Crítica*, tal y como ocurre con el “Novísimo”, está claro que el vocabulario lunfardo estaba por entonces muy difundido entre las clases humildes urbanas y suburbanas de las grandes ciudades de la región, como Buenos Aires, La Plata, Rosario y Montevideo. Prueba de ello es que no solo las noticias policiales sino también las producciones literarias de la página de “Policía” de *Crítica* utilizan el lunfardo profusamente y con naturalidad –algo inusual inclusive para el periodismo gráfico de hoy–, dándose así por sentado que sus lectores conocían este léxico de carácter popular. Es por eso que un proyecto literario de estas características, en el marco de un diario vespertino de extensión popular como *Crítica*, solo es posible a partir de un conocimiento general por parte de los lectores no solo de lo que es una gramática en tanto tipo textual, sino sobre todo y fundamentalmente, de lo que es y representa el lunfardo.

No obstante, que el texto no sea, en sentido estricto, una gramática no significa que, de algún modo, el texto no exprese

algunas consideraciones sobre qué es la gramática y su relación con los comportamientos lingüísticos de sus destinatarios en el contexto al que aludimos. Los modelos que Yacaré imita y el propio texto paródico que es la *Gramática del chamuyo rantifuso*, presentan mayoritariamente una concepción *prescriptivista*, esto es, que consideran que el objeto de la gramática no es el de concentrar un saber científico, objetivo y sistemático en torno al funcionamiento de una lengua determinada, sino el de prescribir o normar los usos “correctos”, separándolos de los incorrectos. No obstante, para ser justos, la primera exigencia es, en gran medida, excesiva para una época en la que los estudios gramaticales en torno a las “lenguas vivas” (los ejemplos en la lengua española abundan) privilegiaron ampliamente norma sobre descripción, como es el caso de la *Gramática castellana* (1857), de Andrés Bello y de la *Gramática castellana* (1893) de Ricardo Monner Sans. Muy particularmente en Argentina, la gramática adquiere una valoración especial ante los considerados peligros de desintegración de la unidad nacional, producidos, como hemos mencionado, por las variaciones en materia lingüística que la inmigración había comenzado a producir a finales del siglo XIX y que se enfatizaron a comienzos del XX. En este sentido, la *Gramática...* se permite parodiar la prescripción en materia de habla lunfarda:

Hay casos —peliagudos, casi siempre— en que no se le da corte a la preposición *a*, aun refiriéndose a endividados, como cuando sabemos batir: “busco mina”, “cacho giles”, “gano guita”, pero no hay caso de escusarse cuando sea un nombre propio el regido, ya de personaje o cosa. Quedaría fulero chamuyar “fajé rusos”, “no le doy corte Pancho”,

debiéndose parolar “fajé a los rusos”, “no le doy corte a Pancho” (Segunda Parte, cap. III, “El verbo rige al nombre”).

Dentro del marco ficcional en el que se encuentra inmersa, la *Gramática* presenta como autor individual a Yacaré, aunque lo supone miembro de la “Rea Academia Arrabalera”. En este sentido, el texto expresa una conciencia de que lo contrario de las formas cristalizadas, tal como las custodiaba desde su lema la Real Academia Española, que “limpia, brilla y da esplendor” es una “Academia”, esto es, una sociedad de hablantes reunidos bajo la estela del lunfardo, que “lampa, faja y da calor”. De este modo, la palabra “arrabalera” en el nombre de esta supuesta Rea Academia Arrabalera expresa una conciencia de que es en el habla popular, la del arrabal, pero también más allá, donde se manifiesta el verdadero desenvolvimiento de la lengua viva. En esto se revela una “ideología lingüística” (Swiggers, 2019), en la que la Academia española se construye como una autoridad a desconocer, básicamente porque se niega a darles entidad a los lunfardismos. Esta posición, por otra parte, parece suponerse o, al menos, incentivar en los lectores. Como sucede con expresiones como *chamuyo gilurdo* ‘habla propia de un no iniciado’, muchos de los adjetivos que significan ‘tonto’, ‘cándido’ o ‘fácil de embaucar’ se refieren a aquellos que no se encuentran iniciados en las actividades o el modo de vida del enunciador. Si los lectores son *piernas* “como somos nosotros”, tal y como versa la *Gramática del Chamuyo Rantifuso*, el lector, que *manya* (o no) el significado de lo expuesto, es cómplice y queda incluido en aquel grupo. No faltan en las descripciones o prescripciones de la *Gramática* menciones a

la población inmigratoria como ocurre en el fragmento anterior con “fajé a los rusos”, en donde *ruso* designa nuevamente a la población inmigratoria proveniente de la Europa del Este. En otros casos, tal y como expresa, por otra parte, el pensamiento oficial del poder, la inmigración y la militancia política de izquierda están vinculados estrechamente:

Esta preposición [a] de uso tan vario y frecuentemente baqueteada en materia de chamuyo bate: La acción contundente o de sondeo que sobre el apelativo de un endivido ejerce el sujeto del verbo (aquí, eso de verbo léase “trabajito”). Como: “Biaba al otario”, “Daselá al que raye” y “No pungueis al obrero...cuando no tenga ni medio” (*pensamiento de un charro italiano que se las quería dar de socialista*) (Primera Parte, Cap. IX, “De la preposición”).

Como es posible advertir, es significativa la aparición a lo largo de estos textos de fragmentos que remiten a actitudes despectivas y burlescas hacia la población inmigratoria, paralelas a tomas de posición fuertes en materia de identidad lingüística regional. Resulta notable, sobre todo, que la explícita valoración del inmigrante sea una constante durante la construcción de la literatura lunfardesca, que se presenta explícitamente opositora de las normativas académicas de entonces. De alguna manera, la querrela por la “lengua nacional” de cara al Centenario parece implicar para estos periodistas no sólo la necesidad de elucubrar recursos formales y estilísticos que les permitan separarse de las élites letradas que dominaban el panorama cultural, sino también de la cada vez más notoria presencia de las lenguas inmigratorias que, con el paso del tiempo, iban encontrando su lugar en el

español rioplatense. Resulta provechoso, entonces, observar cómo opera la visión del inmigrante en una obra gestada y publicada en el período que va desde la publicación del “Novísimo”, la “Gramática” y la “Encuesta” de *Crítica: El corazón del arrabal*, de Juan Francisco Palermo, publicada en 1920.

## **VI. Palermo y *El corazón del arrabal* (1920)**

*El corazón del arrabal*, de Francisco “Quico” Palermo, pese a tratarse de una obra publicada por un autor individual y, como tal, no un producto de un accionar colaborativo, no deja de resultar relevante como testimonio de la vida asociativa que tuvo lugar durante los primeros años del siglo XX en el nuevo periodismo de masas. En el breve prólogo de la obra titulado “Antes que nada...”, Palermo da cuenta de que los breves textos narrativos que componen el libro habían sido originalmente publicados en “un órgano inquieto y humanamente ironista, como lo es el diario *Crítica*” (Palermo, 1920, p.5). Palermo no dudará y mencionará extensamente a todos aquellos que trabajan cerca de su “mesa de trabajo”: José María Bosch, Juan Víctor Guillot, Heredero Clar, José González Castillo, Roberto Martínez Cuitiño, Martínez Paiva, Félix B. Basterra, Ángel Falco, Antonio de Monteavaro, Ernesto Herretita, Natalio Botana, Félix Alberto de Zabalía, Felipe H. Fernández (Yacaré), Ángel M. Méndez, Javier de Viana, Gregorio Moreira, Oscar Soldati, Edmundo E. Lacour, Ricardo Salvá, Teodoro Berro, Manuel Ramírez Peralta, Enrique Queirolo, los Ottone, Aguado de la Loma, Oliverta, Macaya, Julián Bernat, Ivo Pelay, Perico Rojas, Parra, Caba del Río, Alejandro Ballesteros, Suero, Baghino, La Rosa y Eduardo del Zar. Si bien no todas estas figuras resultan fácilmente identificables,

Palermo hace evidente que sus “acuarelas”, como él mismo las llama, no son producto de un trabajo autoral individual, sino que se enmarca en una amplísima vida asociativa que integra muchísimos actores de procedencias diferentes que componen en un proyecto como *Crítica*. No deja de ser llamativa la incorporación de dos noticias críticas al final de la obra, ambas fechadas en 1916 y escritas por colaboradores de aquel proyecto. La primera, de Félix Basterra, da cuenta de la forma en la que los periodistas de crítica observan el trabajo de Palermo que, al margen de las loas del comentarista, para 1920, no es el único escritor lunfardesco: “él venía a escribir con su vocabulario eminentemente suburbano que penetrara en la gran urbe hasta en sus entrañas. Pues que hablar en lenguaje *arrabalero*, hasta entonces, fuera no sólo cosa de mal gusto, sino que también verbo intolerable” (Palermo, 1920, p.155). En la segunda, de Román De Roclar, encontramos algunos elementos más:

Cuando yo entré en esta casa amiga, tan amoldada a mis maneras, de *Crítica*, hace ya de ello un año largo —y por otra parte lleno de amables recuerdos del vivir loco— llamó mi atención la figura de un muchacho recogido, modesto, que apartado silenciosamente en una de las mesas de nuestra sala de trabajo, laboraba constantemente, trazando sobre las carillas palabras que para mí resultaban absurdas — y digo para mí, pobre español, *gallego*, si ustedes quieren recién llegado y que lo único que sabía del *chamuyo* de por acá era que *coger* era *verbo inmoral* (Palermo, 1920, p.155).

Este breve fragmento permite observar la enorme heterogeneidad de actores que, como hemos mencionado al principio de este trabajo, constituyó la vida asociativa y operó como condición de posibilidad de lo que se manifestó como el nuevo periodismo de masas. De Roclar, inmigrante, incorpora el lunfardo a través de la escritura de Palermo que, no obstante, no se asume como un inventor absoluto del estilo, sino que se declara él mismo deudor del ya de por sí heterogéneo, pero sólidamente determinado equipo de *Crítica*. Resulta significativo, además, que las noticias críticas, que cumplen convencionalmente el papel de voces de autoridad que legitiman al autor o la obra desde lugares de pretendida objetividad, provienen en este caso del mismo espacio de producción de la obra. Podríamos afirmar que, ya en 1920, luego de la publicación de *Con los "Nueve"...*, en 1908, de Félix Lima o de *Versos Rantifusos*, en 1914 de Felipe Fernández (Yacaré) considerado por el propio Palermo como el más relevante sonetista lunfardo, *Crítica* opera ya como una autoridad en un campo que parece encontrarse consolidado.

Si asumimos en base a lo expuesto que *Crítica* opera como condición de posibilidad de un amplio "trabajo colaborativo", en los términos de Howard Becker (2008), de una red de periodistas que construyen a partir de estos vínculos una literatura y un tono particulares, es también preciso afirmar que el posicionamiento de Palermo en la querrela por la lengua nacional se desprende también de aquello. Los ejemplos que veremos a continuación, que dan cuenta de la presencia del cocoliche literario en la literatura lunfardesca de la década del 20 no pueden ser extendidos sin más a la totalidad de esta y ni siquiera a Palermo como autor

individual, sino que responden, fundamentalmente, a la forma en la que los autores de *Crítica* se posicionan frente a estas cuestiones. Recordemos que la postura general del diario frente a los socialistas, por ejemplo, incurre en caracterizaciones como “conglomerado de extranjeros” o “ignorantes de la esencia del país” (en Saítta, 1998, p.42). Esta caracterización parece echar algo de luz sobre el ya señalado problema de la presencia negativa del inmigrante en el “Novísimo” o la ausencia de las voces inmigratorias en la “Encuesta” y la reivindicación del lunfardo, que parece vincularse, al menos desde el punto de vista que se colige en los periodistas de *Crítica*, con los sectores populares criollos.

Abordaremos, ahora, algunos pasajes de *El corazón del arrabal*. En el relato “S’afita o acortame lu pilo?”, se produce un breve diálogo entre un peluquero italiano y un cliente criollo. Luego de varios intentos del primero de entablar un diálogo con este, no sin una cuota de cómica verborragia, el criollo reacciona:

— No me... jorobe más con su lata ¿quiere?

— M’estraña, cabayere, so condestazione no tande endespenduosa ca me gase osté.

— ¡Claro pó! Se vuelve puro chamuyo y ma chamuyo; ni que jueira Oyanarte po lo conversador al ñudo.

— ¡Eepa! ¡Eepa! Pará la rigadora, ché. Non saré Oyanarde, como osté riche, ma tampoco no peloquiere volgare re lo Pasio de Culio ¿m’entiende? Yo lai hablato co toda la

dehenchia ¿cumpriende? ¡qui sai credito osté ca qui está  
tratando co no anemale!

— Bueno, vasta [SIC]; cóbrese y chau.

— Non fardaría mase agora ca no cumbradite ranfañuse  
ma pesotía! A donde estame ¡pts! Caramba digue. Sone  
sesanda... Sérvase lo vuelve...

— Adiós, Garibaldi (Palermo, 1920, p.15)

La oposición lunfardo-cocoliche se patentiza en el encuentro entre dos personajes con fisonomías marcadamente diferentes. Resulta interesante la figura del radical Horacio Oyhanarte como término de comparación por parte del “compadrito”, que no sin sorna tilda de verborrágicos a ambos. Si bien en ningún momento del relato el peluquero maltrata o fastidia deliberadamente al cliente, la ininteligibilidad de su discurso lo elimina como interlocutor posible del criollo, que termina burlándose de él con todo tipo de apelativos. Como vemos, el uso del cocoliche literario, en este caso, no tiene una finalidad estrictamente mimética, ni siquiera crítica, sino meramente burlesca, exagerando las dificultades del inmigrante para comunicarse al punto de construir un personaje que, si bien parece ser el más plausible de empatía en el diálogo, termina siendo ridiculizado.

Un ejemplo más permite ilustrar este particular uso del cocoliche en nuestro autor. Se trata del relato “La honradez de los bascos [SIC]” que, por su brevedad, nos permitimos reproducir completo:

- Buen día, señorita. Estar ser frío hoy, sí, sí.
- Buenos. Qué tarde que viene hoy, lechero. ¿Qué le ha pasado?
- No poder venir más temprano, no no. Los caminos están ser barrocos, gran porquería, señorita.
- ¿Sí, eh?... Deme un litro no más.
- Hoy estar leche muy gorda... buena, como le estar gustar, patrona, sí, sí.
- ¡Gorda! Cáyese si es pura agua.
- ¡Recontra! Leche que basko Gorrecherrigoeteatechen vender nunca estar aguada., ¡qué esperanza, no, no!
- ¡Vaya a creerles una a ustedes!
- ¡Recontra! Leche qu'estás mirar con ojos tuyos, leche de vaca borrosa sacar. Jurar estoy por la grrran virgen puro, sí, sí.
- Déjese de macanas; cóbrese.
- Tener razón. Cliente como vos precisa dar leche diferente, sí, sí.
- Exagerado.
- Qué más quisiera. ¡Recontra!
- ¿Y por qué no se pone colorado, aura? De juro que ha pensao alguna porquería para mañana, ¿no?
- ¡Oh! No precisa makana, no, no. Si vasco querer hoy nomás, sí, sí.
- Hasta mañana, entonces.

— Salú.

Cinco minutos después lo encanaban al basco Martín Gorrecherrigoeteatechen por sorprenderse echando agua a los tarros de leche.

¡Estos vascos son una monada de honrados!

No hay vuelta. (Palermo, 1920, p.52)

En este caso, si bien la presencia del lunfardo no se manifiesta hasta la aparición de la voz narrativa, el perfil del personaje de Martín Gorrecherrigoeteatechen, cuyo apellido está construido a partir de una reconocible hipérbole de algunos de los formantes de los tradicionalmente atribuidos a los apellidos del pueblo vasco, es el de un embaucador. Si bien el personaje inmigrante parece entender perfectamente los parlamentos de la clienta, esta relación no parece ser reversible. La estafa se efectiviza, aunque más tarde el criminal es detenido en pleno “acto delictivo”. En ambos relatos la imagen del inmigrante se presenta, o bien como una molestia y objeto de burla, o bien como una amenaza de la que es preciso estar precavido. De cualquier modo, los relatos de Palermo señalan la forma en la que la población inmigratoria ya cubría algunos de los espacios laborales porteños e interactuaba con pretensiones de igualdad con la población criolla pasado el Centenario. El segundo relato, como ya podía preverse, cierra no con el “encarcelamiento” del personaje, sino con su “encane”. Este gesto adquiere una dimensión más amplia si se consideran estos relatos desde su publicación original en *Crítica* que, como hemos observado, ya demarcaba a lo largo de la década del 10, un declarado campo de batalla en la querrela por la lengua nacional.

## VII. Conclusiones

Como hemos observado, la relación entre la vida asociativa que tuvo lugar en el ámbito de la prensa de masas parece iluminar la particular forma en la que estos nuevos *reporters*, como en más de una oportunidad se autodenominaron, subvirtieron las convenciones del sistema literario rioplatense, en abierta oposición a figuras canónicas o hegemónicas de su época. La literatura lunfardesca, si bien quizás no tenga su origen estricto en el nuevo periodismo, resulta imposible de dimensionar en su masificación sin aquel fenómeno. Como ha señalado Furlan

El periodismo, pues, fue el medio primario para divulgar cómo el lunfardo estaba ingresando en la lengua oficial y general, como modalidad oral-gráfica surgida y articulada en el bajo fondo social. [...] Diálogos y relatos, análogos a los gauchescos, contribuyeron a popularizar una nueva modalidad literaria, la lunfardesca, diluyendo su carácter inicial críptico (2006, p.39).

Si bien la profesionalización del oficio periodístico parece ser, fundamentalmente, uno de los aglutinantes más importantes que dan lugar a estas sociedades entre escrituras, no puede descartarse fácilmente la necesidad de una generación de autores de tomar una posición clara en la identificación de la lengua nacional, que encuentra un terreno firme en el habla popular rioplatense y, más precisamente, en el lunfardo. Aún tratándose de un subproducto de la inmigración masiva que alteró significativamente la fisonomía porteña, los escritores lunfardescos, como hemos observado, se ocuparon también de remarcar las distancias entre una escritura que bien podría tildarse de criolla y las diferentes

variedades de contacto o directamente extranjeras que proliferaban en la ciudad.

Devés Valdés considera que, en su desarrollo, “el pensamiento latinoamericano ha oscilado entre la búsqueda de la modernización o el reforzamiento de la identidad” (2000, p.15). Esta oscilación se manifestaría en el discurrir de un ciclo conformado por oleadas de modernización y de identidad. El autor advierte, sin embargo, que las modalidades de las posturas, tanto de modernización como de identidad, acusan cambios a través del tiempo. Las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires, signadas por el Centenario, parecen de forma explícita, desde sus narrativas más consolidadas, dar la impresión de ser fuertemente modernizadoras. No obstante, tras este telón, el periodismo de masas, como hemos visto, no siempre puede reducirse a una mera expresión de esta tendencia o corriente modernizadora, sino que por momentos opera al modo de un nado *contracorriente*, que tolera las tensiones y oposiciones de las tendencias principales e intenta reafirmar la identidad lingüística y cultural argentina, aunque no lo haga con los mismos argumentos y recursos que los sectores más legitimados.

Al margen de lo expuesto, resultan aún más importantes los nuevos cuestionamientos que se abren a partir de aquí: siendo muchos de los periodistas hijos directos de inmigrantes, en su mayoría italianos, aunque también españoles o de otras procedencias, ¿cómo se explica un posicionamiento tan hostil en relación con la inmigración por parte de estos? ¿se trata de una estrategia discursiva propia del ámbito periodístico? ¿qué ocurre

con esta posición una vez que ya se encuentra desarrollada una segunda generación de descendientes de la población inmigratoria? ¿qué otros espacios y vínculos transitaron estos periodistas? ¿en todos ellos sostuvieron los mismos posicionamientos discursivos? Estas cuestiones —y no sólo para una historia del periodismo de masas o del lunfardo— merecerían una futura y particular atención.

# Capítulo 3

## La red visible de Medusario: conexiones analógicas para la emergencia de la Muestra

*Rom Freschi*

### **I. Introducción**

De acuerdo con Maíz y Fernández Bravo (2009), la categoría de red resulta de especial utilidad para pensar los fenómenos culturales en América Latina. La cultura latinoamericana se encuentra atravesada por situaciones y conflictos en torno a las identidades y las lenguas. A su vez, estos conflictos se encuentran fuertemente enlazados a circunstancias y eventos políticos, que terminan condicionando las modalidades del pasaje y difusión de las ideas. Maíz y Fernández Bravo resaltan el exilio, el viaje y los textos escritos como manifestaciones privilegiadas de enlace que terminan consolidando coaliciones (Ludmer, 1999) o formaciones (Williams, 1980) temporarias pero que dan cuenta de grupos de afinidad política y/o estética más allá de las instituciones (Maíz y Fernández Bravo, 2009, p.13).

En relación a la historia de la región en el siglo XX, singularizan el impacto de los estudios de área latinoamericana que, luego de la Guerra Fría, se extendieron desde las Universidades en Estados Unidos. La creación del área y sus departamentos de estudios dieron lugar a la formación de nuevos modos de agrupación institucional o que debieron bordear esa institucionalidad. Se suma el impacto de la Revolución Cubana, que exigió en diversas ocasiones un posicionamiento urgente y definitorio en los agrupamientos y reagrupamientos de escritores e intelectuales<sup>15</sup> (2009, pp.16-17). A estos condicionamientos, habría que agregar los diferentes golpes de Estado y dictaduras en la región, que acrecentaron, a partir de los años 70, su furia y sus efectos de censura y persecución, tanto sobre los textos como sobre los cuerpos, forzando tretas, tácticas y estrategias de supervivencia (Ludmer y de Certeau en Fumagalli, 2021).

Con su aparición en 1996, en la editorial *Fondo de Cultura Económica*, de amplia trayectoria y distribución, *Medusario, muestra de poesía latinoamericana* constituye una intervención que presenta una mirada particular sobre la región y su poesía. En relación a los planteos de Maíz y Fernández Bravo, el volumen, tanto en su

---

<sup>15</sup> Para una profundización de la cuestión, Maíz y Fernández Bravo proponen el libro de Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil* (2003) donde se abordan las complejas divisiones que la Revolución Cubana produce a lo largo de los años en el campo intelectual latinoamericano. Una de ellas es la distinción creciente entre intelectuales y escritores, que lleva al enfrentamiento entre intelectualidad crítica e intelectualidad revolucionaria. (Gilman, 2003, p.30).

perspectiva como en sus efectos, resulta ejemplar para dar cuenta del funcionamiento de las redes en América Latina.

Como toda compilación, interviene o dialoga con la historia y los estudios literarios. Por consiguiente, también con el canon, a través de una mirada propositiva de un orden (Reyes, 1997; Salazar Anglada, 2009). *Medusario* se pronuncia abiertamente contra la palabra “antología”, y de este modo, el orden que persigue instala primeramente un desorden, una pregunta. La respuesta es el concepto de “muestra”, que puede pensarse que opera en muchos casos como una antología, pero de hecho instala y sostiene un cuestionamiento al interior de la acción de compilar y sus efectos.

Esta interrogación es consistente con varias otras propuestas de la “muestra”, que se articulan en torno al debate y el corrimiento de las fronteras en los objetos culturales que aborda y transfiere. Concretamente, la muestra resulta en la imagen de un grupo de poetas que, en tanto tienen en común una serie de prácticas y lenguajes, forman comunidad y se presentan con un perfil propio que los reúne. Asimismo, tiene algo de la publicación periódica, en cuanto a que rechaza ser tomada por antología y se presenta como una tercera “entrega” en relación a otras anteriores, y susceptible de ser continuada. Si bien no es estrictamente una revista, sí intenta sostener un perfil o diferencia que tiende a lo colectivo y a lo periódico, y que liga a la muestra con la producción de enlaces entre los polos de las discusiones del momento y el futuro. Al tiempo que muestra la red, se constituye en nexo o nodo.

Por otra parte, los criterios de configuración, en *Medusario*, exceden los supuestos tradicionales de nacionalidad y continente, y van extendiendo los dominios más allá de los límites políticos y lingüísticos, en un entramado que religa lenguas con territorios e historias. Los enclaves resultan otros que los que dictan la geografía, las historias oficiales y las lenguas nacionales. Están atravesados por otras y múltiples historias y recorridos, migraciones, y no acaban tampoco con la *muestra* en sí, sino que son indicadores de procesos abiertos, en cambio y en discusión. Ya desde la producción de la compilación, nos encontramos con poetas-críticos de distintas nacionalidades que coinciden en un período de tiempo a finales de la década del 80 en la ciudad de Nueva York. Se hallan allí por diferentes motivos, y han entablado lazos con los poetas que muestran, a través de viajes, congresos, festivales y correspondencias<sup>16</sup>. En ese punto, la compilación

---

<sup>16</sup> Tanto Jacobo Sefamí (México) como Roberto Echavarren (Uruguay) trabajaban para NYU (New York University), como profesores del área de Literatura Latinoamericana. Echavarren ya desde los años 70 y Sefamí desde finales de los 80. José Kozer emigró a Estados Unidos luego de la Revolución Cubana. Perlongher sufrió la represión de la dictadura argentina y se trasladó a Brasil en 1980, donde se instaló definitivamente, aunque viajó varias veces a Buenos Aires, residió unos meses en París (1989-90) y antes de morir, muy cerca del armado de *Medusario*, realizó un viaje a Nueva York (abril, 1992), invitado por Echavarren, donde compartió una lectura con José Kozer y conoció a Jacobo Sefamí (Perlongher, 2017). Tamara Kamenszain, junto a su marido, Héctor Libertella, se exilió en México entre 1978 y 1985, cuando regresaron a Buenos Aires. Echavarren sale de Uruguay en los años 60, sigue su formación en Europa, donde conoce, entre otros, a Roberto Hinojosa y a Mirko Lauer. Regresa al Cono Sur en los años 90. El uruguayo ha declarado su salida de Uruguay como un exilio intelectual y sexual. También ha relatado la marginalidad de los intelectuales latinos en Nueva York y de los homosexuales en diferentes partes del mundo, pero en especial bajo el régimen

interviene en el contexto del llamado “neobarroco” latinoamericano, proponiendo nuevas posibilidades para su discusión.

Este perfil o diferencia se recorta, como ya expresamos, específicamente a través de una modalidad de la lengua poética, que se imbrica además con la práctica crítica, tanto en los textos poéticos como en otras tramas textuales, en su compaginación, anotación y ordenamiento, y que es realizada por diferentes escritores de un territorio que se amplifica a través de la conexión, es decir, un territorio que se consolida no previamente, sino a través de esos contactos o religaciones de variado tenor, o sea, no siempre homogéneos (Zanetti, 1994). La urdimbre se da, como en toda red, a través de las lecturas, los viajes y las correspondencias, pero también, en este caso particular, a partir de la noción de *sintaxis*, tomada en sentido estrecho como la conexión entre palabras e ideas en la unidad oracional, y en el verso, y también en sentido amplio de conexión, que figuradamente ofrece relaciones entre personas y poéticas, pero asimismo entre palabras y cosas, con el significado de orden u ordenamientos posibles del mundo en regímenes de sentido (Foucault, 1993). En esa conexión se produce un atravesamiento – una operación de lo *trans* – que resulta en una ampliación, un acrecentamiento y también, una resistencia (Echavarren, 2009, p.11).

---

cubano (Freschi, 2022). Estos recorridos son solo algunos de los desplazamientos entre los escritores del núcleo que da origen a *Medusario*.

Claudio Maíz (2011) propone la noción de enlace para pensar las redes culturales, tomándola de la experiencia contemporánea con las redes digitales. Observa que el modo del enlace es previo a las tecnologías de la información y comunicación actuales, y que pueden observarse modos de la transferencia cultural previos a las redes y teorías comunicacionales de nuestro presente. Nos parecen asimilables el enlace y la sintaxis como modos de pensar la conexión en las redes culturales. En tiempos previos a las TIC, como lo son ciertamente los de *Medusario*, concebir la conexión ligada a la sintaxis es un modo de entender la lengua y las relaciones al mismo tiempo.

A partir de una conexión sintáctica entonces, se señalará una experiencia creciente de la poesía latinoamericana, que involucra nuevas territorialidades a través de los contactos entre lenguas y migrantes. Si bien el punto de partida será la reflexión sobre el neobarroco, la muestra se caracteriza por incluir, y de esa manera, instalar modalidades fronterizas como lo denominado “neobarroso” o “transplatino”, que recoge las hablas rioplatenses, o el “portuñol salvaje”, en el que se observan incrustaciones del castellano, portugués y guaraní. A su vez, en esta extensión, da lugar a lo latinoamericano más allá de lo hispanoamericano, con la traducción de poetas de Brasil. Esa visión alcanza a la figura del poeta, que es además crítico, traductor, performer, y parte activa de la red que conforma y a su vez “muestra”.

En la demostración, los poetas seleccionadores no sólo se incluyen (a excepción de Jacobo Sefamí, quien no había publicado poesía en ese momento) sino que exponen además de sus poemas, sus

textos críticos, sus operaciones de lectura, sus registros editoriales previos, incluso sus traducciones, y de ese modo ofrecen más que una serie ordenada de obras poéticas: revelan la red en su pleno funcionamiento, es decir, en su movimiento, coincidencia, reciprocidad y transitoriedad. Dan cuenta de una serie de variadas “posiciones de mediación” (Maíz, Fernández Bravo, 2009, p.21) al interior de la red que conforman y los objetos que enlazan. En este punto, *Medusario* también resulta interesante para empezar a pensar las distancias y reenvíos entre redes textuales e intelectuales en el sentido en que las diferencia Liliana Weinberg (2021) y cómo se articulan las relaciones entre actores e instituciones que predisponen y sostienen las redes en general. Y que dan cuenta de una dinámica de debate.

En este último sentido, la muestra resulta un pronunciamiento en torno a la discusión de la que simultáneamente participa. Si el neobarroco puede definirse, como lo ha hecho Valentín Díaz (2021, pp.354-356) por una intención filosófica de intervenir y hacerse lugar en una discusión, que implica y conecta a críticos con artistas y a distintas figuras en una revisión histórica que, a su vez, en cada nueva interdicción produce conexiones con núcleos de la estética y la historia americana, entonces *Medusario* resulta ejemplar también como ilustración del neobarroco en su modo de operar. El neobarroco es “militante”, según Díaz, “supone una intervención en las historias de las artes, las literaturas y las culturas, e incluso una intervención en las historias nacionales y continentales (sobre todo latinoamericanas), porque en última instancia, afirmar el Neobarroco es un modo de comprender nuestras modernidades” (Díaz, 2021, p.355).

Las polémicas en torno al neobarroco no están uniformemente historiadas o periodizadas. No es el objetivo de este trabajo completar o totalizar esas discusiones, aunque sí ha sido necesario indagar en diferentes fuentes y compararlas para lograr alguna comprensión de lo que *Medusario* produce y dónde interviene. Jacobo Sefamí (2021, p.13-26) intenta ordenar algunas propuestas que se dieron en paralelo y en simultáneo. En esta investigación, privilegamos su punto de vista como protagonista del objeto y cruzamos su posición principalmente con la de Valentín Díaz, quien historizó recientemente el término (2021). Teniendo en cuenta las latitudes desde las que ambos críticos trabajan, estos ofrecen visiones complementarias para un estado de la cuestión.

Con respecto a José Lezama Lima, Sefamí lo menciona en primer lugar como “una de las fuentes” (2021, p.13). Otorga a Haroldo De Campos la acuñación del término “neobarroco” en su ensayo “La obra de arte abierta” publicado en *El diario* de San Pablo en 1955, pero si bien tiene continuidad en la obra de De Campos, éste no parece haber sido el origen del término para Severo Sarduy, quien lo utiliza en 1972, sin conocer las formulaciones anteriores del poeta concreto. Valentín Díaz repone una historia similar, pero incluye una aparición previa en lengua española: en 1914, Antonio Machado postula el término “neobarroquismo” en referencia a Rubén Darío (Díaz, 2021, p.356). Díaz entiende la importancia de este puente entre modernismo y generación del '27 que, para nosotros, resulta una conexión vital en *Medusario*, más allá de que se conociera o no esta apreciación de Machado.

En una primera instancia, entonces, en los años 70, para el mundo hispanohablante, el teórico del neobarroco es Severo Sarduy. Sefamí resalta que el trabajo de Sarduy retoma discusiones con Eugenio D Ors, Lezama Lima y Alejo Carpentier. En estos debates también se juegan las diferenciaciones entre neobarroco y realismo mágico, más ligado al boom como movimiento comercial. Por otra parte, Severo Sarduy, en su condición de cubano residente en Francia, es quien realiza reflexiones y conexiones con el grupo de la revista *Tel Quel* y las teorías estructuralistas y posestructuralistas de la escuela francesa, incluidas las reflexiones del psicoanalista Jacques Lacan. Ese mismo movimiento de internacionalización coloca a Sarduy en una posición controvertida. Sefamí cita en este punto a Gustavo Guerrero cuando afirma que las definiciones del barroco se tornan más restringidas. También asume un alejamiento de las referencias a la literatura latinoamericana y del género poesía. Díaz resume más crudamente esta cuestión y observa un doble movimiento en Sarduy: si, por un lado, todo el cosmos puede leerse en clave barroca/neobarroca, por otra parte, las referencias literarias se reducen a la inclusión de tres nombres: Góngora, Lezama Lima y el mismo Sarduy (Díaz, 2021, p.359). Esto implica una reducción extrema del canon neobarroco<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> La incomodidad de esta posición quedó reflejada en Argentina en los debates en torno al Objetivísimo- Neobarroco. Daniel García Helder deja entrever una tensión en torno a la figura de Sarduy, en especial en lo que hace a la selección y figuración de nombres, pero también en torno a lo amplio e intrincando de sus postulaciones (Helder, 1987, p.24). Sobre estas últimas, Ana Khab Ra y Ná Kar Elliff-ce intentan reconstruir, a través de un paneo por las lecturas de Perlongher, cómo se va dando un desprendimiento de

Es para este momento, los años 80, que tanto Sefamí (2021) como Guerrero (2012) comienzan a dar mayor importancia a las reflexiones de Haroldo De Campos en su ensayo “De la razón antropofágica”. De acuerdo con Guerrero, De Campos incorpora las reflexiones de Sarduy y a partir de ellas formula la noción de barroco transhistórico. En los años 80, también se observa una ampliación de lo barroco hacia el Río de la Plata, pasando por la conexión carioca a través de las lecturas y traducciones que Perlongher hace en su exilio en Brasil (Guerrero, 2012, p. 29). Sefamí sugiere estudios ulteriores para pensar las ramificaciones que en los años 80 extienden las reflexiones sobre el barroco a distintos territorios y problemas asociados a ellos. Principalmente, las resonancias que aparecen en el Río de la Plata, en conversación con distintos escritores en distintas latitudes como Eduardo Milán, Eduardo Espina, Raúl Zurita, y por supuesto, Haroldo De Campos (Sefamí, 2021, pp. 22-26). Valentín Díaz, por su parte, resume las derivas del neobarroco en los años 80 en una disputa entre Haroldo De Campos y Omar Calabrese, que se diluye con apariciones esporádicas en algunas discusiones entre críticos con una localización más estrecha en el Cono Sur (Díaz, 2021, pp.360-362). En este punto, la mirada de Díaz se circunscribe y deja de tomar en cuenta los debates entre escritores. No lee la aparición de *Medusario*, en los años 90, pero

---

la teorización del barroco que produce Sarduy, ligada a las operaciones del giro lingüístico que, al estructurar, uniforman. Este alejamiento de Sarduy se da en paralelo con una incorporación del pensamiento de Deleuze, más afín a lo informe, identificado con Lezama Lima - en relación a su ensayo *Corona de lo informe*, en *El reino de la imagen* (1981). Elliff-ce incluye específicamente a *Medusario* y sus efectos en la difusión de escritores ligados al canon del neobarroco (Perlongher, 2012:297, nota 65).

sí utiliza como fuente y lectura recomendada el texto “Caribe Transplatino” de Perlongher (Díaz, 2021, p.364), que es uno de los Prólogos de la muestra que nos ocupa. El texto en cuestión de Perlongher, que sigue varias prerrogativas de Sarduy en sus primeras ediciones, cambia algunos de sus efectos al ser publicado en *Medusario*, pero Díaz no menciona esta reedición, ni se dedica a las posibilidades que pudieran surgir de allí.

Así es que *Medusario* interviene para poner en circulación una serie de obras que toman en consideración el neobarroco como espacio crítico para los lenguajes, los cuerpos, la historia y las ramificaciones de la poesía latinoamericana entre los años 70 y 90. La muestra realiza una ampliación de sentidos que se concentra en la afirmación de un modo de la escritura poética que se encontraba vivo y que se extiende aún, más allá de la lengua española, de las identidades nacionales y de la prácticas poéticas y críticas pensadas como compartimentos estancos.

Estas conexiones entre crítica y poesía, entre obra literaria y pensamiento sobre poesía, se llevan a cabo en el propio modo de organización del libro. El entramado de las obras con los ensayos que ofician como prólogos y epílogo más las abundantes notas que propone el libro proporcionan varias vías de exploración a la vez que dan cuenta del funcionamiento de una red mucho más amplia de lo que se ofrece en la muestra. Como parte de nuestra hipótesis, consideramos que *Medusario* merece una lectura a la luz de las redes culturales, que comenzaremos a realizar a partir del análisis del armado del libro y del diálogo con sus protagonistas.

Esperamos contribuir a iluminar la red que la muestra despliega y algunas de las tensiones que la sostienen.

## II. Los paratextos a 25 años de *Medusario*

Parte del original efecto y perdurabilidad de *Medusario* tiene que ver con la cantidad de información y oportunidades de apreciación crítica que ofrece en el comentario, el ordenamiento, la sucesión y la indexación de los materiales<sup>18</sup>. A continuación, ofrecemos un análisis e interpretación de los elementos paratextuales en su primera edición de 1996 en la editorial *Fondo de Cultura Económica*<sup>19</sup>.

Ya desde la tapa, se nos ofrecen posibilidades de comentario. *Medusario* forma parte de la colección *Tierra Firme* de *Fondo de Cultura Económica*. La colección, desde sus inicios, está orientada a la problematización de América, y a la publicación y difusión de autores americanos con un radio continental. Su trayectoria

---

<sup>18</sup> Matías Ayala (2012 pp.42-43) observa también la cantidad de paratextos de *Medusario*, pero desde su perspectiva, estos resultan una limitación de la mirada. En ese punto, acordamos con Sefamí (Entrevista a Jacobo Sefamí [EJS] 25 años de *Medusario* [25M] pp.214-215 de la transcripción presente en este volumen) en que todo recorte es limitante, pero consideramos que los paratextos, además de encuadrar una mirada, la sitúan en medio de una discusión y proporcionan enlaces que dan cuenta de algo mucho mayor que aquello que se muestra, de acuerdo a nuestra perspectiva de redes culturales. Ayala mismo observa, por ejemplo, la ampliación del canon neobarroco que *Medusario* produce.

<sup>19</sup> La muestra fue reeditada en 2010 por la editorial argentina *Mansalva* y en 2016 por la chileno-española *RIL*. El gesto de la reedición en editoriales mayormente independientes y de poesía da cuenta del entusiasmo que el libro produce entre escritores, poetas y editores de la poesía.

acompaña el crecimiento de *Fondo de Cultura Económica* a nivel de la fundación y diálogo de las distintas sucursales latinoamericanas que van incorporando autores locales y difundiendo a través de la red que la editorial consolida<sup>20</sup> (Sorá Gustavo, 2007, p. 12).

En la contratapa, se lee un texto sin firma, que resulta asignable a la casa editorial<sup>21</sup>. Aquí quedan en claro algunas de las intervenciones más importantes que el libro realiza, y que resultan expuestas ya desde este espacio, cuya función es atraer a la lectura.

En primer lugar, la intervención sobre el barroco:

Esta colección, caracterizada por una cuidadosa y original aventura de análisis de materiales, pretende dar a conocer

---

<sup>20</sup> Como ha notado además Martín Sozzi en la entrevista realizada a Roberto Echavarrén (Entrevista a Roberto Echavarrén [ERE] 25M, p.191 de la transcripción presente en este volumen) *Medusario* es publicada a los 150 años de la *América poética*, de Juan María Gutiérrez. Esa colección de Gutiérrez, editada en fascículos entre 1846 y 1847 en Valparaíso, constituye el primer intento de mostrar la producción americana a nivel continental. De acuerdo con el análisis de Hernán Pas (2010), el afán de Gutiérrez excede el plan de la mera difusión y ejerce una selección evaluativa y anotada, que podría coincidir con el criterio de “muestra” de *Medusario*, al que nos referiremos en varias oportunidades. Más allá de esto, es muy probable que *Fondo de Cultura Económica* haya decidido promover en la colección *Tierra Firme*, dedicada a pensar a América, una muestra de poesía latinoamericana en el aniversario de la efeméride que corresponde al gesto de Gutiérrez.

<sup>21</sup> Sobre la autoría del texto de contraportada en FCE, tanto Adolfo Castañón como José Kozer la adjudican a la editorial. (Entrevista a José Kozer [EJK], 25M, p.187 de la transcripción presente en este volumen). Las editoriales que reeditaron la muestra reemplazaron el texto de contratapa. En el caso de la edición de Mansalva (2010) se extraen fragmentos de los textos de Perlongher y Echavarrén que ofician de prólogos. En la edición de RIL (2016) se reproducen los nombres de los 22 poetas incluidos en la muestra (Lezama Lima no se incluye).

el trabajo de poetas que no han podido ser abordados – véase esta afirmación atrevida entendiéndose como sentidos, descubiertos, asimilados – con real justicia, desde un punto de vista estricto en el llamado contexto del barroco contemporáneo (Echavarren, Kozer, Sefamí,1996, contratapa).

*Medusario* realizará una muestra de la escritura barroca que excede sus límites y apuesta por una ampliación continental. Se dan a conocer poetas para hacerles “justicia” dentro del barroco de la época. Por otro lado, la amplitud incluye a la figura del poeta, quien se presenta con una mirada crítica que lo posiciona para intercambiar roles en la configuración de la literatura: no sólo el poeta crítico literario, sino el poeta crítico a secas, “preocupado por emitir su juicio”. A lo largo de la contratapa, se reitera enfáticamente esta apuesta crítica. Finalmente se menciona: “Acompañan estas travesía opiniones críticas de Roberto Echavarren, José Kozer, Jacobo Sefamí, Néstor Perlongher y Tamara Kamenszain, y un testimonio clave de José Lezama Lima”. (Echavarren, Kozer, Sefamí,1996, contratapa). Como veremos más adelante, la inclusión de Lezama Lima resulta una demostración de la poética que el libro despliega.

El *pie de imprenta* aparece en la página 496, bajo el índice<sup>22</sup>. Resulta de interés por varios motivos: por un lado, remite a una

---

<sup>22</sup> El pie de imprenta registra: “Este libro se terminó de imprimir en junio de 1996 en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso S.A. de C.V. (IEPSA), Calz.de San Lorenzo 244; 09830, México, D.F. En su composición parada en el Taller de Composición del FCE, se utilizaron tipos Minion de 10:12 y 11:13 puntos. La edición

materialidad que es parte del interés de *Medusario*. El momento en el que emerge es inmediatamente anterior a nuestros dispositivos digitales. Tanto el trabajo de recolección y selección, a cargo de sus compiladores, como la diagramación, la impresión, y la posterior distribución del objeto libro fueron realizadas con tecnologías hoy en gran medida obsoletas o fuera de circulación. Por otra parte, como lo han mencionado también sus compiladores, *Medusario* no tiene otra pertenencia institucional más que la que llega a darle la editorial, al momento de concretar la impresión. El trabajo de compilación no ha sido encargado ni por *Fondo de Cultura* ni por ningún otro espacio institucional, sino que emerge de las propias conexiones entre los protagonistas<sup>23</sup>.

---

de 2.200 ejemplares estuvo al cuidado de Rubén Cortéz.” (Echavarren, Kozer, Sefamí, 1996, 496)

<sup>23</sup> En las entrevistas que realizáramos con motivo de los 25 años de *Medusario*, [25M] los tres compiladores coinciden en que la selección y el acopio de materiales llevaría años y décadas de tráfico de libros, revistas y fotocopias que cada cual atesorara y aportara para el proceso de selección final. Jacobo Sefamí, además, proporciona el dato de que las fotocopias y materiales reunidos por los compiladores entre los años 92 y 94 fueron preparados tipográficamente para imprenta en la sucursal argentina de *Fondo de Cultura Económica*, aunque finalmente terminaran siendo impresos y distribuidos desde la Casa Central en México (EJS, 25M pp.209-210 de este volumen).

En la *Correspondencia* de Perlongher (2016) aparecen múltiples referencias a la red que se integra en *Medusario* a través de las cartas directas con Tamara Kamenszain, Roberto Echavarren, Osvaldo Lamborghini, Wilson Bueno, o las menciones de José Kozer, Arturo Carrera, Severo Sarduy, Reynaldo Jiménez, Coral Bracho, y las editoriales *Último Reino*, *El Tucán de Virginia*, *Iluminuras*, *Monte Ávila*, entre otras. En relación a la preparación de las muestras, si bien no alude directamente a *Medusario*, sí menciona la preparación de *Transplatinos*, *Caribe Transplatino* y otros materiales que después integrarán *Medusario*, como las traducciones del portugués de Haroldo De Campos o Paulo Leminski de Roberto Echavarren, o el intercambio de libros o poemas que luego formarán parte de la muestra, como los de Coral Bracho o el de Wilson Bueno. Hacia

### III.I. Razón de obra

Los elementos mencionados constituyen el marco que le otorga al trabajo la casa editorial, y corren por cuenta de ella. Por su parte, los compiladores ofrecen una serie de paratextos que se irán reiterando en todas las sucesivas ediciones como parte integral<sup>24</sup>. La muestra ofrece en primer lugar, una “Razón de esta obra” (Echavarren, Kozzer, Sefamí, 1996, p.9), firmada por Roberto Echavarren, a través de sus iniciales (R.E.). En ella, *Medusario* se presenta como una “tercera entrega”, precedida por otras dos más reducidas: “*Caribe transplatino*, una selección bilingüe, español-portugués, que compuso Néstor Perlongher con traducciones de él y de Josely Viana Baptista” editada en San Pablo, Brasil, en 1991 y “*Transplatinos*, una muestra de poetas rioplatenses compaginada por Roberto Echavarren”, editada en México en 1990<sup>25</sup>.

---

1986 aparecen las primeras referencias, aunque Perlongher utiliza la palabra “antología”. Las cartas hacen alusión a una rutina de llamados telefónicos con Roberto Echavarren, así que es esperable que los detalles de las selecciones no aparezcan en la correspondencia, apenas la referencia a envíos, y oportunidades de mostrar los materiales, pero sí deja traslucir algo del tiempo que llevara concebir, organizar, corregir, tramitar las ediciones. La relación con *Fondo de Cultura* se da a partir de la participación de José Kozzer, quien relata un primer rechazo de parte de *Fondo*, y luego la sorpresa de la edición ya realizada (EJK, 25M pp. 179-180 de este volumen).

<sup>24</sup> La tercera edición de RIL en 2016 agrega un “Prefacio a la tercera edición” firmado por Roberto Echavarren.

<sup>25</sup> En la noción de “Entrega” hay, como expresamos, un rasgo propio de la publicación periódica. *Indios del Espíritu, muestra de poesía del Cono Sur* (2013), realizada de manera individual por Roberto Echavarren, repite el gesto de la “muestra” que Echavarren conecta con *Medusario*. (Freschi, 2022, p.72), (ERE, 25M, p.198 de este volumen).

En esta línea de trabajos previos, *Medusario* sella, por medio de una estética y una ampliación, una alianza. Por un lado, se trata de la ampliación contundente de esos trabajos anteriores. *Transplatinos* propone tres autores en 130 páginas; *Caribe transplatino*, nueve autores en un volumen de 60 páginas; *Medusario* ofrecerá veintidós (o veintitrés, ya retomaremos esa ambigüedad) a lo largo de 496 páginas. Pero, además, la ampliación resulta en lo geográfico. Si *Transplatinos* se ofrecía como una muestra de poesía del Río de la Plata, borrando la frontera política de las literaturas nacionales, para un público centroamericano, *Caribe transplatino* agrega a esa zona las literaturas caribeñas (cubanas) y las ofrece a los lectores brasileños, pues se trata de traducciones. Los lugares de publicación de estos precedentes (México y San Pablo) dan cuenta de un verdadero viaje de las obras: la edición de *Transplatinos* logra transportar un gran volumen de la obra de Néstor Perlongher, Marosa Di Giorgio y Osvaldo Lamborghini a un México en el que eran muy poco conocidas. Las traducciones de *Caribe Transplatino* eran en muchos casos las primeras vertidas al portugués y fueron realizadas por el mismo Perlongher y por la brasilera Josely Vianna Baptista.

Estas coordenadas geográficas trascienden los bordes de las literaturas nacionales y atentan contra ellos. El prefijo “*trans*” que nos es hoy tan cotidiano, corresponde a un lugar de inauguración para el tipo de poéticas que se estaban iluminando. Lo que efectivamente se “muestra” es una opción estética ligada a lo *trans*, definido en una primera instancia como travesía territorial. Echavarren toma el prefijo de la historia latinoamericana: cuando

el entonces Imperio de Brasil invade el actual Uruguay entre 1817 y 1828, se le dio al territorio el nombre de *Provincia Cisplatina*, con el sentido del lado brasilero del Plata. El uruguayo intenta proponer un atravesamiento del Río de la Plata, a través del prefijo *Trans* y el título *Transplatinos* (ERE, 25M, pp. 201-202 de este volumen)<sup>26</sup>.

En principio, entonces, *Medusario* no adhiere a poéticas nacionales, aunque sí se inserta en - al tiempo que la constituye - una “poesía latinoamericana” definida, en un primer gesto, a

---

<sup>26</sup> Hay en Echavarren y Perlongher una militancia en torno a la diversidad sexual y genérica declarada e innegable, aunque en *Medusario* se ofrece con la metáfora de lo territorial, casi como una treta (Ludmer, 1985). En este marco, el prefijo, que en un principio parece referido a los territorios nacionales, se amplía a diversas formas de lo “travieso”, “transversal” o “que atraviesa” para instalar entre los Estados, una política que finalmente también se halla trazada en los cuerpos. Esta definición de lo *trans*, que en un primer momento se constituye contra la división política internacional, excede esas territorialidades y propone una destrucción de la idea de identidad que descansa en el uso de la lengua como posibilidad de apertura, tal como explica Echavarren (ERE, 25M, pp. 201-202 de este volumen). Desde esta visión, existen en la lengua poética posibilidades de desborde que desorganizan justamente la noción de “territorio”, y con ella se superan asimismo identidades e historias.

Desde una perspectiva de género, *Medusario* y las militancias tanto de Echavarren como de Perlongher intervienen en un momento en el que se discute la división sexo-género desde los años 70, pero de un modo que hoy por hoy ha sumado posiciones en el debate y en las luchas concretas (Binetti, M. J., 2021). El rescate histórico y no biologicista de las categorías *Cis* y *Trans* desde lo territorial de todos modos apoya una visión de desborde, antisencialista que mantiene a *Medusario* en una posición de vigencia en torno a la disputa por las identidades sexuales. En su libro de poemas *Centralasia* (Bs. As. Tsé tsé, 2005), Echavarren vuelve a conectar, a la manera de *Austria- Hungría* de Perlongher, zonas de indeterminación o disputa política (China y Tibet), con zonas de indeterminación sexual e identitaria (personajes andróginos en situaciones de seducción y contacto sexual).

través de la variedad de lugares de origen. Los poetas tienen nacionalidades argentina, uruguaya, peruana, mexicana, cubana, brasileña y chilena, con independencia de sus lugares de residencia o publicación. Dentro de esas posibilidades, se suman como lugares de residencia – y encuentro – distintas ciudades de Estados Unidos. Se agrega la presencia de un poeta de nacionalidad española, con larga residencia en México: Gerardo Déniz. La migración resulta una posibilidad de enlace y producción de lenguas poéticas.

Una única restricción se impone: “Hemos preferido no incluir ejemplos de verso métrico tradicional como los llevados a cabo por Martín Adán, Carlos Germán Belli o Severo Sarduy” (Echavarren, Kozzer, Sefamí, 1996, p.9). Esta preferencia no se justifica en el *Medusario*. Se la deja como “preferencia”, mientras que en los sendos prólogos y epílogo se realizan declaraciones tanto estéticas como políticas<sup>27</sup>. La mención resulta de todos modos una herramienta: quedan los nombres de los poetas que usan verso medido, pero no sus obras.

Esta estrategia se aplica también a un corte alternativo para la selección, constituido por 30 nombres de poetas que escriben en la contemporaneidad, de los que no se ofrecen poemas, bajo la justificación “Decidimos limitar el número de autores incluidos para ofrecer una selección más amplia de cada uno.” (Echavarren, Kozzer, Sefamí, 1996, p.9) La mención es una inclusión y una

---

<sup>27</sup> Matías Ayala rastrea la postura de Severo Sarduy en relación al verso medido y ofrece algunas líneas para seguir esta discusión (Ayala, 2012, p.44).

exclusión a medias. Podrían haber estado, pero no están. Quedan ligados al *Medusario*, para un lector que quiera seguir indagando, o que se pregunte quizás, por qué esos nombres no han sido incluidos, como estela de una discusión<sup>28</sup>.

El barroco y sus variantes - el neobarroco y el neobarroso - resultan el eje por el cual se propone una posibilidad de armar un territorio más allá de la nacionalidad, pero en el límite de lo latinoamericano, y a través de la muestra, internarse en los lenguajes que componen esa zona como una insistencia. En esta tercera entrega, Echavarren consolida una alianza entre su obra y la de Perlongher, ya vivible en lo “transplatino” de las entregas anteriores. Con la colaboración de Kozer y Sefamí<sup>29</sup>, logra constituirse en una emergencia que aspira a una zona continental, Latinoamérica, a través de la ampliación de voces y zonas de convivencia de la lengua.

---

<sup>28</sup> La lista alternativa estuvo constituida por lxs uruguayxs: Roberto Appratto, Amanda Berenguer, Roberto Mascaró, Enrique Fierro, Marcelo Pareja y Elías Uriarte; lxs argentinxs: Emeterio Cerro, Edgardo Dobry (Dobny en la edición de FCE), Leónidas Lamborghini, Héctor Piccoli, Roberto Picciotto, Hugo Padeletti, Mirta Rosenberg, Edgardo Russo, Viel Temperley y Saúl Yurkievich; los chilenos: Carlos Basualdo, Diego Maquieira, Juan Luis Martínez y Leandro Morales; los mexicanos: Alberto Blanco, Alfonso D Aquino, Josué Ramírez, Jaime Reyes, José Luis Rivas y Armando Romero; los peruanos: Mario Montalbetti (que figura como Marco Antonio Montalbetti en las tres ediciones) y Enrique Verástegui; lxs brasileñxs: Horácio Costa y Josely Vianna Baptista (Viana en las tres ediciones); lxs puertorriqueñxs: Rosario Ferré y Pedro López Adorno; los cubanos: Reinaldo Arenas y Lorenzo García Vega; asimismo, de España, Javier Barreira.

<sup>29</sup> El impulso primero parece ser de Echavarren, con la compañía de Néstor Perlongher, quien también participó del entusiasmo mientras vivió. Echavarren a su vez, propone como modelo a Lezama Lima y su noción de grupo en la revista *Orígenes* (25M, ERE, pp.193-196 y 199, EJK, p.174 y 176 de este volumen).

## II.II. Tres prólogos y un epílogo

La profusión de paratextos críticos resulta una característica programática de *Medusario*, también en el sentido en el que impulsa un tipo de poesía asociada a la actividad crítica. Este doble estatus puede verse en los prólogos y el epílogo, realizados por los mismos poetas, extraídos de obras críticas y poéticas anteriores y adaptados para su reunión en *Medusario*. En otros términos, la muestra se presenta como fruto de una actividad crítica, que se asocia a la poesía de forma constante, previa a la existencia de *Medusario*, y que, dispuesta de esta manera, prefigura y reconfirma su emergencia. En primer lugar, se incluye el prólogo de Roberto Echavarren, escrito originalmente para *Transplatinos*. A continuación, el de Néstor Perlongher, anteriormente publicado en *Caribe Transplatino*<sup>30</sup>. Es necesario recordar que Perlongher había fallecido en 1992; los poetas-críticos que terminan compilando efectivamente *Medusario* son quienes reponen esta continuidad. La muestra entera exhibe la dedicatoria: “En memoria de Néstor Perlongher” (Echavarren, Kozer, Sefamí, 1996: p.7). Como tercer prólogo, o *Liminar*, se nos ofrecen tres poemas de José Lezama Lima, fallecido en 1976. El sentido de liminar es claramente el de umbral entre los prólogos y la muestra de poemas, un espacio de ambigüedad. Lezama Lima será quien se

---

<sup>30</sup> El prólogo de la edición de *Iluminuras* se publicó en portugués, pero una versión en castellano apareció prontamente en el número 1-septiembre/octubre 1992- de la revista *La Caja*, de acuerdo a lo que anotan Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria en *Prosa Plebeya*. (Perlongher, 1997, p. 93). A partir de 2024, *La Caja* forma parte del Archivo Histórico de Revistas de Argentina y el ejemplar puede descargarse en <https://ahira.com.ar/ejemplares/la-caja-n-1/> (fecha de consulta 15 de mayo de 2024).

coloca como faro de las poéticas neobarrocas. En esa inclusión se juega un posicionamiento también en relación a las discusiones centradas en la figura de Sarduy, quien como ya mencionamos, circunscribía el canon neobarroco que *Medusario* busca claramente expandir. Como epílogo, el texto de Tamara Kamenszain resulta un extracto de su libro *La Edad de la Poesía*, que se publicaría el mismo año de 1996 por la editorial argentina de Rosario, *Beatriz Viterbo*.

Es decir que la compilación, en su concepto de muestra, también redefine el objeto que brinda: poema y comentario crítico se encuentran al mismo nivel, prólogo, epílogo y poema se producen con la misma materia, igualdad propositiva de una “diferencia” que erige la obra total, colectiva y múltiple. A su vez, estos escritos previos alcanzan una difusión nueva que sus publicaciones de origen respaldan como una garantía geográfica de la red literaria que intentan mostrar: un grupo de poetas-críticos de Cuba, México, Argentina y Uruguay, con una trayectoria de publicaciones en esos espacios, se encuentra para mostrar a un grupo de cubanos, mexicanos, peruanos, brasileños, argentinos, uruguayos, chilenos, con publicaciones en Argentina, Cuba, México, España, Perú, Chile, Brasil, y residencias que incluyen esos lugares, pero también se amplían a Estados Unidos en un constante movimiento, a lo largo de un período significativo del siglo XX.

Este gesto se repite en la presentación de cada autor: una biobibliografía exhaustiva y una presentación crítica de la obra de cada cual. Los enlaces y reenvíos internos entre estos paratextos

también dan cuenta de los diálogos permanentes, a pesar de las circunstancias y las distancias.

### **II.II.I. Roberto Echavarren y el concepto de muestra**

El prólogo de Echavarren retoma los tres primeros apartados del prólogo de *Transplatinos*, que estaba fechado en esa edición en octubre de 1990: *Muestra, Poéticas y El Barroco*. El concepto de “muestra”, de Echavarren, fue y sigue siendo un punto de discusión y una insistencia en este escritor, pero que alcanza en *Medusario* su punto de difusión más amplio. Es una propuesta metodológica, cuya pretensión parece ser intervenir en los modos de hacer y leer literatura, y por supuesto, de seleccionarla y presentarla. En esa pretensión existe el gesto provocador de un cuestionamiento que se sostiene en el tiempo, con cierto índice de performance, pensando en acciones posteriores del poeta. El gesto crítico se vuelve sobre sí, puesto que lo que se define entra en clara discusión con el concepto – y el modus operandi – de la “antología”. Es, de hecho, lo primero que se dice: “muestra” se define por lo que NO es: una antología<sup>31</sup>. No obstante, opera

---

<sup>31</sup> Alfonso Reyes, en su célebre ensayo “Teoría de la antología” liga la antología al estudio histórico de la literatura y la relaciona de manera directa con los manuales de estudio literario. Más adelante, Reyes distingue dos criterios que pueden predominar para el armado de una antología, uno histórico objetivo y otro subjetivo del compilador. La parte final de su ensayo es una propuesta de una tercera variante, la antología “de creación” en donde desplegar un determinado tema. Al respecto propone: “A veces se entretiene uno en hacer escalas en su piano, en recorrer hacia atrás y hacia adelante temas familiares de una literatura.” (Reyes, 1997, p.140) Podríamos pensar que fragmentariamente *Medusario* responde a esos criterios al tiempo que los rechaza, también parcialmente. Se acerca sobre todo a la antología de creación. Echavarren despliega una idea similar en un ensayo en la revista *Confluencia*: “Una muestra, en

como una, en cuanto a que establece relaciones con el canon y la historia literaria (Salazar Anglada, 2009). Pero en el gesto de negarse a serlo, instala la pregunta sobre la antología y su función o poder. Es necesario aclarar además que, en *Medusario*, el concepto de “muestra” se concreta de un modo diferente al que lo hace en *Tranplatinos*, anterior, y posteriormente en *Indios del Espíritu*, editada en 2013, ambas firmadas solo por Echavarren. Si bien la injerencia del uruguayo sobre el proceso de selección del conjunto de *Medusario* es protagónica e indispensable, el volumen no lo presenta como único compilador, sino que ofrece una curaduría colectiva, consolidada no solo por la autoría compartida

---

cambio, nos convierte en curadores de un tema o problema, tal el curador de una exposición de pintura, que reúne un conglomerado singular de obras, o el discjockey, que samplea y combina ciertos temas.” (Echavarren, 2010, p.1)

De estudios más recientes como el de Salazar Anglada (2009), quien enfoca las antologías argentinas pero ofrece un paneo histórico y general, puede ser interesante recuperar las reflexiones sobre el canon de Susana Cella (1998), (Salazar Anglada, 2009, p.33) o las observaciones de Claudio Guillén (1986) sobre la normativa que el gesto de recopilación del pasado lanza al futuro (Salazar Anglada, 2009, p.34). Los trabajos de Cella y de Guillén son de finales del siglo XX, contemporáneos de *Medusario*, con lo cual podemos pensar que comparten la discusión. Por otra parte, Salazar Anglada retoma también a García Morales (2007), quien más cerca de nosotros, observa que algunos autores se niegan a catalogar sus trabajos como antologías porque entienden que ha de “mostrar un panorama cerrado y con cierta distancia crítica” (Salazar Anglada, 2009, p.38). Los autores de *Medusario*, si bien asumen una posición crítica, no dan lugar a la distancia, pues son, tanto Echavarren como Kozer, y también Perlongher y Kamenszain, poetas que se incluyen. Tampoco ofrecen un panorama cerrado, pues proponen relaciones con autores ausentes en el volumen. Es interesante, volviendo a Reyes, que Echavarren también toma la metáfora de la música (las escalas en el piano de Reyes parecen traducirse en las mezclas del discjockey) para pensar en la selección literaria. El uruguayo también admite una cierta conexión con *Los Raros*, de Rubén Darío, en cuanto a la labor de rescate de escritores, operación directamente ligada al canon. (ERE, 25M, p.203 de este volumen).

con Kozer y Sefamí, que le dan respaldo, sino por una mirada sostenida entre los textos críticos y poéticos que va más allá de los tres seleccionadores, y produce un efecto que escapa a lo meramente subjetivo, sin presentarse como institucional ni objetiva.

Adolfo Castañón, director de *Fondo de Cultura* y quien logra gestionar la publicación de *Medusario*, expresa:

*Medusario* -dicen sus compiladores- no es una antología sino muestra de poesía latinoamericana. Ya la cautela es crítica y recuerda aquello de “explicación no pedida: acusación manifiesta”. Los editores insisten: no sólo es muestra sino muestra provisional, primera entrega de una serie. La voz *Medusario* evoca un catálogo de medusas, un museo de animales marinos o un vivero de seres mitológicos. Pero muestra o cala, *Medusario* funciona como antología o, al menos, así la apellidó el lector para convencer a los editores de que la contrataran. [...]

Muestra o antología, nos encontramos ante una selección guiada -una idea militante y beligerante, crítica- por una cierta idea de la poesía, y no sería escandaloso afirmar que se trata de una antología manifiesto, una muestra con tesis, un museo poético que aspira a deslindar o postular en el seno del nuevo siglo de oro que vive la lengua española, una clave o un canal: el verso neobarraco o neobarroso (Castañón, 1999, p. 114).

Aquí, desde el punto de vista de la casa editorial, se exhibe el modo en que el trabajo debió ser expuesto para la industria: como

antología. Pero, sobre todo, como una obra con una militancia crítica que implica la inclusión de modalidades inéditas de lo barroco: lo translatino presente en la modulación neobarroca, y la imbricación entre poesía y crítica.

En el apartado *Poéticas*, Echavarren traza ya un recorrido estético del siglo XX que inicia con el “modernismo hispanoamericano del novecientos” y el “modernismo brasileño de los veinte” (Echavarren, Kozer, Sefamí, 1996, p. 11). El itinerario produce una conexión geográfica y estética novedosa para pensar el neobarroco. Del modernismo hispanoamericano se desprende una relación con el barroco histórico, pero también religa con la poesía francesa finisecular. Del modernismo brasileño se abre un vínculo directo con las prácticas de vanguardia, hasta el grupo *Noigandres*, de donde se observan también lazos con procesos modernistas en otras lenguas - como las experimentaciones visibles en las obras de Ezra Pound y James Joyce, en lengua inglesa - y se instala un ancestro común en la figura de Stéphane Mallarmé. De acuerdo a Echavarren, las vanguardias toman, principalmente, la yuxtaposición y la semantización del espacio inaugurada en *Un coup de dés*. Pero además, Echavarren propone que, tanto el modernismo como el neobarroco - y alguna parte de la vanguardia - pondrán el foco en la “sintaxis” de Mallarmé, de quien rescata la afirmación “Je suis un syntaxier”<sup>32</sup> (Echavarren, Kozer, Sefamí, 1996, p.12).

---

<sup>32</sup> La frase se encuentra consignada en el libro de Maurice Guillemot, (1898) *Villégiatures d'artistes*. Flammarion édit., de la siguiente manera: *je suis profondément et scrupuleusement syntaxier* (p. 216). Es reproducida parcialmente en la biografía de Mallarmé, de Henri

A estas vertientes, se opone “una poesía, más que del significante, del discurso de ideas que define un *compromiso* combatiente” (Echavarren, Kozler, Sefamí, 1996, p.12). Aquí se juega gran parte de la apuesta político-poética de *Medusario*, en cuanto a su posicionamiento en relación al debate sobre el rol de la poesía que se dio a partir de los años '60 y de la Revolución Cubana. Como mencionamos en la Introducción, la posición tomada en relación a este suceso resulta un problema ineludible del siglo para pensar las configuraciones y reconfiguraciones de las redes culturales en América Latina<sup>33</sup>.

---

Mondor (1941, pp. 506-507). La afirmación corresponde, según Mondor, a febrero de 1887 y aparece en el contexto del párrafo que traduzco desde la edición de Guillemot (con sus bastardillas):

En Versalles hay carpintería tallada, tan hermosa que te hace llorar; conchas, devanados, curvas, repeticiones de motivos - así me parece la frase que tiro sobre el papel, en un dibujo completo, que luego reviso, que afinó, que reduzco, que sintetizo. Si obedecemos la invitación de ese gran espacio en blanco dejado deliberadamente en la parte superior de la página *como para separarnos de todo lo que ya hemos leído en otra parte*, si llegamos con un alma virgen y nueva, entonces nos daremos cuenta de que soy profunda y escrupulosamente sintaxista, que mi escritura está libre de oscuridad, que mi frase es lo que debe ser - y para siempre, porque ha sido hecha para ser impresa, es decir, *para tomar una forma definitiva... sagrada*.

Echavarren refiere un encuentro con Haroldo de Campos en la Universidad de Texas en que le comentaría esta frase antes o durante la composición de *Galaxias*, libro en el que De Campos ejercita la sintaxis en primer plano, contrastando con sus obras anteriores. (ERE, 25M, p. 192 de este volumen).

<sup>33</sup> Valentín Díaz resume algunas cuestiones en relación a la centralidad de la Revolución Cubana en los debates intelectuales, y la tensión con el neobarroco: por un lado, la palabra “revolución” en los años 70, se torna un sinónimo inequívoco de la “Revolución Cubana”, por otro lado, Cuba es la cuna de resurgimiento del Barroco. Díaz propone los

*Medusario* no condiciona la poética al discurso u orientación políticos, es decir, no basa su selección de poetas en su pertenencia a un partido o a un bloque. Se opone a ese condicionamiento y propone criterios estéticos que posibiliten una discusión sobre la función de la poesía, que como ya dijimos, está unida a la crítica. Se menciona aquí a Neruda, Parra, Dalton y Cardenal, más que como representantes de esa poesía comunicacional, como excepciones brillantes a un modo de la escritura que aparece como limitante y puesto al servicio de la propaganda militante (valga el anagrama entre los dos términos). Es decir, se valora su poesía en tanto se apoya en un trabajo sobre la palabra poética, y que como tal adopta ideas políticas con una visión crítica. La “nueva poesía” o poesía neobarroca que pretende mostrar *Medusario* se define en ese posicionamiento, que implica elecciones estéticas, que no están alejadas de elecciones políticas en un sentido crítico:

la poesía neobarroca rechaza la noción, defendida expresa o implícitamente por los coloquialistas, de que hay una “vía media” de la comunicación poética. Los coloquialistas

---

recorridos “simétricos y opuestos” de Lezama y Sarduy como “prueba mayor” de la tensión entre barroco y revolución. “El Neobarroco, en este sentido, no deja de ser un producto de la Revolución, pero un producto deforme, inesperado, que intentó hacer otra cosa de esa experiencia histórica (Díaz, 2011, pp.69-70).

Tanto Echavarren, como Perlongher, identificarían la pulsión revolucionaria más con el pronunciamiento que el Mayo Francés realizaría sobre el socialismo. Las políticas en relación a la homosexualidad parecen ser definitorias para la oposición que manifiestan con respecto a la Revolución Cubana. También Kozer y Sefamí manifiestan puntos críticos en relación al género y a la estética. En *Medusario*, esto se resuelve en relación al uso del lenguaje poético y la inclusión de poetas homosexuales en una suerte de equilibrio de género (entre varones) (25M, ERE, pp.196-197, EJK, pp. 182-185, EJS, pp. 210-211 de este volumen).

operan según un modelo preconcebido de lo que puede ser dicho, y cómo, para hacerse entender y para adoctrinar a cierto público. Los poetas neobarrocos, al contrario, pasan de un nivel de referencia a otro, sin limitarse a una estrategia específica, o a cierto vocabulario, o a una distancia irónica fija. Puede decirse que no tienen estilo, ya que más bien se deslizan de un estilo a otro sin volverse los prisioneros de una posición o procedimiento (Echavarren, Kozer, Sefamí, 1996, pp. 15-16).

Multiplicidad de estilos y resistencia a la prisión, sea estética o política, serán los rasgos de un *devenir*<sup>34</sup> como transición que intenta expresar el neobarroco de *Medusario* en tanto “aire de época”. En el apartado *El barroco*, Echavarren traza líneas filosófico-críticas entre diferentes momentos de aparición e interés sobre el barroco, y describe las formas barrocas en su consistencia con la conflictividad social de esos momentos históricos.

La información es una lucha, entre otras, de grupos y minorías, de sujetos divididos no sólo por la barrera de clase sino por estilos de conducta y aspecto. El régimen de verdad se hace fluido, tiende a una calificación no moralista de los hechos. Cualquier ideología es

---

<sup>34</sup> Las referencias a conceptos como el *devenir* de Deleuze y Guattari (2002), son frecuentes en todos los paratextos de *Medusario*. Perlongher especialmente retrabaja los conceptos deleuzianos. Jacobo Sefamí referencia a todo el neobarroco con la escuela francesa de teoría, sobre todo a partir de *Tel Quel*. (EJS, 25M, p. 218-219 de este volumen) Sefamí también puntualiza la traducción de Coral Bracho de *Mil Mesetas*, hecho consignado en la muestra.

considerada como ficción. Si el origen del contrato social es mítico, renegociarlo es una lucha entre grupos de interés. La espontaneidad – la libertad- no es, según Kant, objeto de conocimiento, ni empírico-científico ni metafísico-dogmático. El interés por, y la modalidad contemporánea del barroco, neo o posmoderno, es consistente con esta fase de la cultura que da un nuevo sesgo a la lucha de los particulares y su pretensión libidinal errática<sup>35</sup> (Echavarren, Kozer, Sefamí,1996,14).

Libertad, subjetividad, lucha, clase son elementos clave de la economía política, y centro de las discusiones dentro y fuera del marxismo del siglo XX, incluyendo el feminismo y las derivas posteriores en torno a los estudios y militancias de género. El modo de producción de los sujetos y su capacidad de movimiento y pensamiento se juega en una disposición “micropolítica”. La interpretación que Echavarren realiza sobre Foucault y cómo sigue de cerca su pensamiento puede verse en la trayectoria posterior del poeta. En este Prólogo a *Medusario*, es base sustancial para proponer una “lucha de los particulares”, que además son “sujetos divididos no solo por la barrera de clase sino por estilos de conducta y aspecto.” La posibilidad de entender la diferencia a partir de una militancia estética es clave en el pensamiento de

---

<sup>35</sup> Sin entrar en detalles, es necesario notar que la lectura que Echavarren hace de la lucha de particulares parece estar tamizada por el texto homónimo al de Kant *¿Qué es la Ilustración?* que Foucault publicó en 1983 (Foucault, 1999). Si bien en la ilustración como ya la define Kant se encuentran las bases de nuestra autonomía humana y jurídica, en el texto de Foucault la cuestión se reactualiza en un *ethos* filosófico que autoriza a la revisión misma de la Ilustración, es decir, a su revisión- y renegociación - histórica constante como propuesta crítica.

Echavarren, y es visible, por ejemplo, en la dicotomía “estilo versus moda”<sup>36</sup>. Así: “El furor constructivo del barroco rompe el engaño de una hipótesis natural ´ de las palabras y las cosas” (Echavarren, Kozer, Sefamí,1996, p.15) y finalmente:

La poesía barroca y la neobarroca no comparten necesariamente los mismos procedimientos, aunque ciertos rasgos pueden ser considerados, por sus efectos, equivalentes. Lo que comparten es una tendencia al concepto singular, no general, la admisión de la duda y de una necesidad de ir más allá de las adecuaciones preconcebidas entre el lenguaje del poema y las expectativas supuestas del lector, el despliegue de las experiencias más allá de cualquier límite (Echavarren, Kozer, Sefamí,1996, p.14).

La cuestión procedimental se resuelve con la libertad de uso y mezcla de técnicas y figuras. El modelo barroco clásico es Góngora, y moderno, Mallarmé. En su conclusión, Echavarren realiza una lectura comparativa de los dos escritores y propone una escritura que “altera el sentido de un fin. No se trata de encontrar un remate cabal y necesario a una historia única. La escritura barroca obedece a la noción de proceso indefinido, si no infinito. [...] No es un final, sino el término provisorio de un despliegue.” (Echavarren, Kozer, Sefamí,1996, p.17). En esta concepción, no hay fijeza de ideas ni de técnica, es decir, ni de

---

<sup>36</sup> En *Arte Andrógino, estilo versus moda en un siglo corto*, Echavarren postula el estilo como manifestación de una mutación continua de la identidad pensada como “juegos e idiosincrasias”, a contrapelo de los órdenes de dominación (Echavarren, 1998, p.10).

contenido ni de forma. Se reitera de este modo, la pretensión de no ser “prisioneros” de una idea o un procedimiento.

### II.II.II. Néstor Perlongher y el neobarroso

A continuación del Prólogo de Echavarren, se incluye un segundo Prólogo de Néstor Perlongher. Sostienen juntos una serie de ideas que resultan el andamio de la muestra. Perlongher no llega a vivenciar gran parte del proceso y el lanzamiento de *Medusario*, ya que fallece cuatro años antes, el 26 de noviembre de 1992. El texto que se lee como Prólogo es extraído de la muestra anterior, *Caribe Transplatino*, en la que todos los poetas incluidos también están en *Medusario* – a excepción de Severo Sarduy. Los tres compiladores de *Medusario* relatan, no obstante, el empuje de Perlongher hacia el proyecto hasta el momento de su muerte. El título mismo es una idea del poeta argentino. Así lo declara Echavarren (ERE, 25M, p.194 de este volumen), pero además existe un trabajo previo y una familiaridad de Perlongher con el poema de Lezama Lima en el que se incluye la expresión, a través de su ensayo *Cuba, el sexo y el puente de Plata*<sup>37</sup>.

*Medusario* demuestra la continuidad que establece con el criterio de Perlongher a través de sostener las menciones que había hecho el autor en el último apartado de su texto, *Tajo/tatuaje*, en el que

---

<sup>37</sup> Este ensayo es una denuncia de las políticas sexuales de Cuba y resulta de gran utilidad, además, para pensar el posicionamiento de Perlongher en el debate por el socialismo cubano. Se publicó por primera vez en 1986 tanto en Brasil (julio, *Folha de San Paulo*, suplemento *Folhetim*) como en Argentina (agosto, *Tiempo Argentino*, suplemento *Cultura*), tal como queda consignado en la edición de *Prosa Plebeya* (Perlongher, 1997, p. 119).

coinciden autores que *Medusario* sí recopila – a excepción de Diamela Eltit (novelista), Diego Maquieira y Leónidas Lamborghini (que se encuentran entre los mencionados en la Razón de obra). Dicha continuidad se observa también en el hecho de que Perlongher sitúa tanto las cuestiones estéticas, a través del análisis material y formal de los procedimientos, como el análisis filosófico crítico, en el contexto de los debates del siglo XX.

Bajo el primer subtítulo, *Neobarroco y barroco*, Perlongher relaciona los modos barrocos con impulsos “excéntricos” en relación a las formas de saber y subjetivación occidentales. A través de elementos de la historia, el argentino procesa una posibilidad de resistencia y, en apoyo de estas ideas, retoma a Lezama Lima y a González Echevarría en sus ensayos sobre el barroco como un fenómeno específicamente americano:

El barroco – observa González Echevarría- es un arte furiosamente antioccidental, listo a aliarse, a entrar en mixturas “bastardas” con culturas no occidentales. Así se procesa, en la transposición americana del barroco áureo (siglos XVI-XVII), el encuentro e inmestión con elementos (aportes, reapropiaciones, usos) indígenas y africanos: hispano-incaico e hispano-negroide, sintetiza Lezama, fijo en las obras fenomenales del Aleijadinho y del indio Kondori.

[...]

Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al

sujetar, desubjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. Libera el florilegio líquido (siempre fluyente) de los versos de la sujeción al imperio romántico de un yo lírico. Se tiende a la inmanencia y, curiosamente, esa inmanencia es divina, alcanza, forma e integra (constituye) su propia divinidad y plano de trascendencia<sup>38</sup> (Echavarren, Kozer, Sefamí, 1996, p.20).

A su vez, pone en relieve la discusión sobre la Revolución Cubana, que se hallaba aludida en la posibilidad de la prisión que mencionaba Echavarren. Cita nuevamente a González Echevarría para contraponer el ímpetu revolucionario de la política cubana que produce una literatura que se aleja de lo revolucionario y obliga a sus escritores a vivir en el exilio. La condición de exiliado es lo que el mismo poeta argentino vivió en Brasil, y lo que atravesaron muchos de los escritores incluidos y referenciados en *Medusario*, sea por razones políticas, económicas o intelectuales<sup>39</sup>.

Si Echavarren se apoya más en el punto de vista de Foucault, sin evadir a Deleuze, Perlongher se revelará más deleuziano. El concepto de desterritorialización, de la dupla Deleuze- Guattari (1998) y la noción de inmanencia en relación a la naturaleza como sobrenaturalidad, que fluye en la noción de devenir (Deleuze- Guattari, 2010), son consistentes con una problematización de la

---

<sup>38</sup> Los textos a los que se refiere Perlongher son *Relecturas. Estudios sobre literatura cubana*, Monte Ávila, Caracas, 1976 de Raúl González Echevarría y *La expresión americana*, Ed. Universitaria de Chile, Santiago, 1969, de José Lezama Lima.

<sup>39</sup> Ver nota 16.

subjetividad, y una colectivización del trabajo, que ya habíamos visto en el prólogo de Echavarren por vía también de una división interna del sujeto y una resistencia particularizada - o micropolítica en sentido de Foucault - a la prisión de los discursos y los procedimientos<sup>40</sup>. No obstante las diferencias, tanto en el texto de Echavarren como en el del Perlongher, se nota una presencia y una asimilación de ambos filósofos franceses, a través de la discusión entre los poetas-críticos rioplatenses, discusión en la que podemos incluir a Tamara Kamenzain y a los autores en torno a la revista *Literal*, que el mismo Perlongher toma en cuenta en su texto: Osvaldo Lamborghini, como vector de partida del neobarroco en el Río de la Plata, pero también Héctor Libertella y Germán García. Osvaldo Lamborghini es además uno de los tres protagonistas de *Transplatinos*, la muestra anterior de Echavarren también<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Echavarren, en una entrevista con Felipe Cussen resume en 2006 cómo sus lecturas de Deleuze y Foucault fueron conformando su perspectiva sobre la poesía, en especial la noción de resistencia interactiva como propuesta micropolítica de una nueva izquierda. (Cussen, 2022, p.6)

<sup>41</sup> El concepto de “ficción crítica” y la recuperación del barroco recorren las discusiones de la revista *Literal*. Con respecto a esta categoría, véanse los aportes de Mendoza, (2010, 2023) y Mercadal (2023). En el prólogo a la edición de *Caribe Transplatino* y de *Medusario*, Perlongher centra gran parte de la reflexión en torno a la obra de Osvaldo Lamborghini pero además, menciona a Germán García y cita de manera directa a Hector Libertella en su libro *Nueva novela en Latinoamérica* (1977) estableciendo una relación clara con el modo de leer que allí se propone. Echavarren admite también la filiación y la admiración por el trabajo de Libertella, (ERE, 25M p. 204 de este volumen). También en el epílogo de Kamenzain se realizan enlaces directos a *Literal* y por supuesto, en la entrada de Lamborghini (Echavarren, Kozzer, Sefamí, 1996, pp. 260-261) que reproduce mayormente lo que ya se había publicado en *Transplatinos* (Echavarren, 1990, pp.16-18).

Perlongher opondrá a la subjetividad una máquina barroca, que se enfrenta a los fines comunicativos del lenguaje y a los sentidos “oficiales” (Echavarren, Kozer, Sefamí, 1996, p.23). En cuestión de tradición, resaltaré igualmente la figura de Mallarmé, pero en conjunción con la reflexión sobre el barroco americano, incluiré los estertores del modernismo, el pasaje por el surrealismo, ciertos elementos de la vanguardia, y la incorporación del *lacanismo* que impulsaron también los autores de *Literal*. Todas estas tradiciones y perspectivas son consideradas como aportes al neobarroco. Tanto Mallarmé como Lacan se encuentran también tamizados por la lectura de Deleuze (*La lógica del sentido*, 1994), con la que Perlongher termina de suturar su apuesta neobarrosa. Estamos ya en el segundo apartado de su texto, cuyo título se diferencia del primero tan solo por el reemplazo de la conjunción “y” por la barra de yuxtaposición “/”, *Neobarroco/Neobarroso*.

Propone como punto de partida del impulso neobarroco en Argentina los textos de Osvaldo Lamborghini, “El fiord” y de Arturo Carrera, “La partera canta”, aprovechando las distintas alusiones y representaciones que los textos realizan sobre el concepto de “parto”. Para cerrar esta diferencia entre neobarroco y neobarroso, incluye una cita de Libertella y concluye el apartado de la siguiente manera:

Cómo entender esto que no es una vanguardia, y ni siquiera un movimiento, sino sólo la huella deletérea de un flujo literal que envuelve, en las palabras de Libertella,

*Aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el Caribe (musicalidad, gracia, alambique, artificio, picaresca, que convierten al barroco en una propuesta – “todo*

*para convencer”, dice Severo Sarduy-) y que tiene sus diferentes matices en el Río de la Plata (;racionalismo, ironía, ingenio, escepticismo, psicologismo?)<sup>42</sup>*

(Echavarren, Kozer, Sefamí,1996, p.28)

En esta diferenciación entre neobarroco y neobarroso, se juega también una discusión, o una diferencia con Sarduy. *Medusario*, en la Razón de obra, excluye a Sarduy por trabajar en poesía en verso medido, pero a lo largo de los prólogos se van estableciendo mayores diferencias con su trabajo y con su pensamiento. En el apartado *Tajo/Tatuaje*, Perlongher escribe sobre Sarduy, la “contribución más importante para las letras son sus novelas” (Echavarren, Kozer, Sefamí,1996, p. 29) y esto lo deja fuera de la poesía y del ensayo. La noción de *neobarroso* se desprende, pero también se aleja del neobarroco que Severo Sarduy se encontraba practicando y teorizando. Perlongher compara: “El autor es, para Sarduy, un tatuador; la literatura, el arte del tatuaje. En cambio, para Osvaldo Lamborghini, más que un tatuaje, se trata de un tajo, que corta la carne, rasura el hueso.” (Echavarren, Kozer, Sefamí,1996,29) Este texto de Perlongher, que en *Caribe Transplatino* había resultado en la inclusión de la obra de Sarduy, en el contexto de *Medusario* resulta en su exclusión. El mismo punto de vista termina operando una diferencia que realza el nuevo eslabón del neobarroco, el *neobarroso*. Este alejamiento implica una relación con el cuerpo, en estas metáforas del tajo y el

---

<sup>42</sup> Perlongher extrae la cita de *Nueva escritura en Latinoamérica*, Monte Ávila, Caracas, 1975. Como se puede ver en la nota anterior, hay una visión crítica asociada al proyecto *Literal*.

tatuaje, que además podrían relacionarse con un tratamiento del cuerpo textual que busca alejarse de las formas fijas (tanto métricas como estructuralistas). En este contexto, el neobarroso, o el neobarroco rioplatense, se nutre de otras discusiones. Y tanto para Echavarren, como para Perlongher, se trata de instalar lo “transplatino” como zona literaria en el arco del barroco, pero con sus inflexiones propias. El argentino termina definiendo de la siguiente manera:

En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo de *neobarroso* para denominar esta nueva emergencia.

Barroco: perla irregular, nódulo de barro (Echavarren, Kozer, Sefamí, 1996, 30)

Es claro que de las posibles definiciones de barroco, Perlongher reafirma una de sus modulaciones: lo nodular y el ser de barro<sup>43</sup>.

Es necesario recalcar que este texto de Perlongher había sido previamente escrito para *Caribe Transplatino*, que incluye la obra de Severo Sarduy. Las mismas afirmaciones cambian su sentido

---

<sup>43</sup> Sarduy, en *El barroco y el neobarroco*, publicado por primera vez en 1972, define de esta manera, entre otras, el barroco: “Nódulo geológico, construcción móvil, de *barro*, pauta de la deducción o perla, de esa aglutinación, de esa proliferación incontrolada de significantes...” (Sarduy, 2011, p.6) Perlongher parece retomar y reformar esta definición al sintetizar “Nódulo de barro”.

cuando resultan en la exclusión de la misma obra, que es el gesto de *Medusario*. Si en uno se trata de la descripción de dos intensidades que conviven, en el último permite presuponer una gradación de esa intensidad que termina en la exclusión del polo del tatuaje en pos de la instalación del polo del tajo.

### **II.II.III. José Lezama Lima y la medusa**

El liminar de José Lezama Lima resulta también un gesto particular dentro del objeto *Medusario*. Figura como tal en el índice de las páginas 491-496, pero no se lo menciona en la portadilla de la página 7. Es una sorpresa para el lector que no hubiere consultado el índice final. Tampoco queda incluido en la muestra, cuyo inicio se señala claramente en la página 39. Dentro de la muestra como tal, se ofrecen los poemas de veintidós poetas, cuestión que se reafirma en el epílogo, cuando Tamara Kamenszain concluye toda la muestra con la frase: “en una obra única, la diferencia que se fuga en veintidós maneras de decir” (Echavarren, Kozzer, Sefamí, 1996, 489). José Kozzer, en la entrevista que realizamos por los 25 años de *Medusario*, pone el dedo en la llaga y señala la ambigüedad de la posición de Lezama Lima al preguntar si son veintidós o veintitrés poetas: “yo cuento veintitrés” (EJK, 25M, p.173 de este volumen). Esta parece ser otra tensión en *Medusario*: si la muestra afirma que se trata de críticos poetas, José Kozzer, al menos posteriormente, se corre de ese lugar crítico para adjudicárselo a Echavarren<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Kozzer refiere dos momentos durante la entrevista, uno al inicio del proceso, cuando se le pide labor de selección y crítica y él tarda en aceptar (EJK, 25M, p.176 de este

No obstante, esa tensión es parte del espacio liminar, que resulta una bisagra entre las secciones críticas y poéticas, proveniente además de un escritor con una extensa obra ensayística. Esa misma obra apuntaló la visión del barroco en América que la muestra intenta poner una vez más en discusión. Vuelvo a hacer notar que *Medusario* no recopila obra de Severo Sarduy. Si bien tampoco se compila estrictamente obra de Lezama Lima, sí resulta incluido en esta posición liminar. Tres poemas la conforman: *Llamado del deseoso* (extraído de *Aventuras sigilosas*, 1945), *Un puente, un gran puente* (extraído de *Enemigo rumor*, 1941, y en el que se lee la expresión “medusario”) y *El pabellón del vacío* (de *Fragmentos a su imán, libro póstumo*, 1977). Sefamí llama a esta sección “el aura de esta muestra” (EJS, 25M, p.214 de este volumen).

No cabe aquí un análisis de la obra de José Lezama Lima, ni del alcance de los tres poemas del Liminar. Sí creo necesario ofrecer una interpretación sobre la imagen del “medusario”, su construcción y funcionamiento dentro de la muestra. El verso en el que aparece es el siguiente: “que se apoya sobre el cemento aguado, casi medusario” (Echavarren, Kozler, Sefamí, 1996, p.34).

La palabra “medusario” en sí no tiene registro en diccionarios: se compone de la palabra “medusa” y del sufijo “ario”, de origen latino, en cuyo significado se halla una oscilación. En posición adjetiva, como aparentemente aparece en el poema, implica una

---

volumen), y luego, en su escritura crítica, cuando acepta la colaboración y revisión de Echavarren sobre su prosa (EJK, 25M, p.178 de este volumen).

relación o pertenencia. Si fuese así, tenemos una relación con el cemento, al que el adjetivo modifica, y un contraste – no una oposición necesariamente- con el adjetivo “aguado”. El cemento tendría esta cualidad medusaria, que resulta una precisión de “aguado”. Por otra parte, puede actuar como sustantivo, que es una interpretación que cabe para el poema – aunque es más lejana – pero que sobre todo nos interesa porque termina siendo el título de la muestra. El “Medusario” resulta un objeto en sí mismo, se torna sustantivo, y aquí el sufijo nos ofrece la posibilidad de una colección o un colector de medusas. Yendo a la medusa en sí, tenemos también movimiento y ambigüedad sobre sus posibilidades de significación. No hay unidireccionalidad. Por un lado, la referencia a las “aguavivas”, organismos marinos, que podrían aparecer en un “cemento aguado” y, por otro lado, la figura mitológica de Medusa, cuya visión directa torna en piedra -podríamos pensar, en cemento- a quien la mira. El movimiento de estos sentidos en el poema es constante, el puente se constituye con toda solidez y opacidad a medida que se torna más acuoso y transparente en un peregrinaje que resulta una pontificación (un hacer puente) y un atravesar: “En medio de las aguas congeladas o hirvientes / un puente, un gran puente que no se le ve” (Echavarren, Kozer, Sefamí, 1996, 32) En ese punto, el puente resulta un objeto a pasar, y el mismo sujeto que pasa. Ese movimiento se traslada a la muestra, que descansa sobre el modo de la imagen de Lezama Lima, cuya poesía se ofrece como Liminar, entrecruzamiento entre prólogo y poema, en un objeto que pretende ser las dos cosas a la vez, tal cual nos confirmará el epílogo: poetas y críticos, objetos y sujetos, puentes y pontífices,

en el sentido literal de hacedores de puentes, o de religiosos, donde juega también el sentido etimológico de reunir o religar<sup>45</sup>.

#### **II.II.IV. La muestra- presentar a los poetas-críticos**

A continuación, se nos ofrece la muestra, cuyo orden de sucesión se nos oculta. Aquí tenemos probablemente el mayor argumento posible en la tenue diferenciación entre muestra y antología. No hay criterio objetivo visible para el ordenamiento de los participantes. Hay seguramente un ordenamiento colectivo, llevado a cabo y discutido por los compiladores, pero no se nos ofrecen aquí ni líneas alfabéticas, ni cronológicas, ni generacionales, ni genéricas, ni formales, ni nacionales o zonales; hay una invitación a la experiencia de transcurso de la muestra, cuyo criterio parece ser múltiple. No hay modo de conocer esos criterios más que atravesar la experiencia misma de la lectura<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Sefamí resume el modo de la imagen en Lezama Lima de la siguiente manera:

Lezama practica la proliferación de la imagen, “la metáfora que avanza creando infinitas conexiones” (según él mismo), el collage dialogizante de innumerables vetas culturales, el frenesí de los sentidos en sus detalladas descripciones de colores y sabores (banquetes del barroco) (Sefamí, 2021, p.13).

<sup>46</sup> Sefamí se refiere al ordenamiento como “rizomático” (EJS, 25M, p. 213 de este volumen). En relación a los posibles criterios conversamos con Echavarrén la idea de que ser compilador y compilado otorga a la selección un carácter subjetivo a la vez que gregario, en el sentido en el que no se ofrece distancia con lo seleccionado, sino que hay una implicancia que resulta de una “confraternidad”, cercana al trabajo de Lezama en *Orígenes*, resultado de un grupo, que también ofrece una publicación periódica. (ERE, 25M, p.199 de este volumen). Los tres compiladores distinguen estas relaciones de confraternidad de la pura amistad como criterio de selección.

De cada autor se nos ofrece una presentación teórica de su obra, en donde podemos reconocer al menos uno, algunos o todos los elementos anticipados en los prólogos, y luego una biobibliografía en la que se puede rastrear el recorrido intelectual de estos escritores, pero que también deja huella de los circuitos independientes, institucionales y transnacionales en los que los textos podían circular en el período que termina consolidando la muestra: se trata de obras que comienzan a realizarse en los años cincuenta- sesenta y tienen su época de consolidación en los setenta, ochenta, y noventa del siglo XX.

La red de circulación, distribución y consagración es la que deja ver la biobibliografía, así como esta duplicidad de poetas-críticos, puesto que se incluyen los libros de ensayo y otras obras interdisciplinarias de cada poeta. Es así como trascienden los recorridos diferenciales de cada autor; algunos con publicaciones en diferentes países, en relación a sus situaciones de exilio, migración o marginalidad; también quedan a la vista los distintos niveles de consagración a través de premios, obras reunidas, ediciones institucionales<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Las editoriales que publican estas obras son: de México, Joaquín Mortiz, Fondo de Cultura Económica, Vuelta, El tucán de Virginia, Universidad Autónoma Metropolitana, Secretaría de Educación Pública, El equilibrista, Mester, Era, Letras Mexicanas, La Máquina de Escribir, Multiarte, Toledo, Galería López Quiroga, Graffiti, Cuadernos de la Orquesta, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. De Cuba, El Puente, Casa de las Américas. De Perú, Desco, Fondo de Cultura Popular, Mosca Azul, Instituto Nacional de Cultura, Ediciones de la rama florida, Instituto Nacional de Lima, Hueso húmero. De España, Barral, Tusquets, Planeta, Llibres del Mall, Torre de las Palomas, del Serbal, Newman, Nuestro Arte, Ámbito Literario, Provincia, La laguna,

En las presentaciones críticas, se establece una red de significaciones y procedimientos, que justifica la inclusión a la vez que se da lugar al estilo personal, aspectos que se fundamentan de manera teórico-crítica. La figura de Mallarmé vuelve a repetirse, pero surgen otros referentes ya latinoamericanos: además de Lezama Lima y Severo Sarduy, Oliverio Girondo, Jules Laforgue, Octavio Paz, Martín Adán, Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Macedonio Fernández, Guimarães Rosa, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, se ofrecen como contrapuntos de un diálogo que estos escritores establecen, tanto por adscripción como por oposición. También se reiteran las alusiones al modernismo al citar a Lugones, Herrera y Reissig, Julián del Casal. Se menciona a Freud, Lacan, Deleuze, Foucault y Nietzsche como lecturas y referencias frecuentes entre los poetas.

A nivel geográfico, la muestra consolida con cada autor, en cada una de sus presentaciones, biografías y obras seleccionadas, una ampliación del neobarroco. Si su origen y propagación estaban a cargo de los cubanos José Lezama Lima y Severo Sarduy como figuras faro del movimiento<sup>48</sup>, *Medusario* lo extiende a varios

---

Carrer Ausias. De Argentina, Sudamericana, de la Flor, Losada, Último Reino, Noé, Chinatown, Tierra Baldía, Mickey Mickeranno, Trocadero. De Chile, Editorial Universitaria, Editores Asociados, Montt Palumbo, Maitén, Archivo, F.Zegers editor. De Venezuela, Oxígeno, Línea Hispana, Pequeña Venecia, Árbol de fuego, Monte Ávila. De Uruguay, Aquí Poesía, Arca, Calicante, de la Banda Oriental, Alfa. De Brasil, Invenção, Brasiliense, Petrópolis Vozes, Illuminuras, Casa Jorge Amado, Ex libris, Ouro Preto, Criar, Noa noa, Sulina. De Estados Unidos, Villamiseria, Bayu Menorah, Cross Cultural Communication. De República Dominicana, Luna Cabeza Caliente.

<sup>48</sup> En ese punto, tanto Sefamí como Echavarren, coinciden en que los libros de Gerardo Déniz, *Adrede*, y de Rodolfo Hinostroza, *Contra-natura*, publicados en los años 1970 y

otros nombres provenientes de varios puntos del continente e incluye la lengua brasileña y los deslices latinoamericanos entre lenguas, poniendo un foco especial en el español rioplatense, con invención del neobarroso. Las derivas del portugués, el porteño y el portuñol tienen una porción importante de la muestra, con los nombres señeros de Haroldo De Campos y Wilson Bueno. La figura de Haroldo De Campos en Brasil, quien es además el poeta con la trayectoria más amplia de los seleccionados (comienza a publicar en los años cincuenta) se impone como prefiguración del neobarroco, otra vez debilitando la influencia de Severo Sarduy. La presentación de *Galaxias*, el poemario del brasilero, resulta el evento en el que Roberto Echavarren y Néstor Perlongher se conocen (Freschi, 2022, p.68). En el polo neobarroso, la presencia

---

1971 respectivamente serían los iniciadores de la nueva poesía plasmada en *Medusario*. He aquí un indicio del orden de la muestra, puesto que las obras de Déniz e Hinostrroza encabezan la compilación, en primero y segundo lugar. El criterio no es cronológico, sin embargo, pues quien sigue, el mexicano José Carlos Becerra, produce mayormente su obra en los años 60, es decir, antes de los libros de Hinostrroza y Deniz. Sefamí concede un lugar muy importante como prefiguración de *Medusario* a las reseñas realizadas por Eduardo Milán en el periódico *Vuelta* para la difusión de los poetas que luego serían seleccionados para *Medusario* (EKS, 25M, p. 216). Milán mismo declara haberse propuesto instalar el Neobarroso pensado vía Perlongher en las páginas de *Vuelta* (Cussen, 2022, pp.22-23). Es en *Vuelta* además donde años anteriores había tenido lugar la polémica entre Emir Rodríguez Monegal y Héctor Libertella en torno a, entre otras cosas, si se debía hablar de Latinoamérica o Hispanoamérica en los estudios sobre novela que ambos encaraban. Monegal le reprocha a Libertella incluir apenas un brasileño en su selección (Pardo, 2012). *Medusario*, como entrega posterior a *Caribe Transplatino*, parece hacerse eco de esa discusión y profundizar la relación con Brasil a través de la selección y traducción de Haroldo de Campos, Paulo Leminski y Wilson Bueno.

de Osvaldo Lamborghini y la revista *Literal* resultan indispensables para pensar en una escritura nueva.

*Medusario* realiza además otros gestos que la distinguen en la red neobarroca. En primer lugar, se circunscribe a la poesía, poniéndola en primer plano en lo que hace al pensamiento sobre el barroco. Por más que muchos de los escritores incluidos escribieran narrativa de ficción (el propio Echavarren), y aún cuando se eligieron fragmentos de textos narrativos (como *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno), *Medusario* pone el foco en la poesía como género preponderante.

En segundo lugar, de la mano de la poesía, religa a nivel estético con las redes modernistas y con la vanguardia latinoamericanas, más allá del barroco clásico. Estas conexiones no se dan únicamente a nivel de lo teórico, sino que quedan a la vista tanto en los poemas y sus procedimientos como en las citas y referencias que los mismos poetas realizan en los poemas. Nuevamente los paratextos se revelan como una herramienta central que guía la lectura y establece relaciones en red no solo en la muestra, sino a nivel de cada obra. En los títulos, epígrafes, dedicatorias y citas que incluyen los mismos poemas tienen lugar estos envíos que religan con estas otras tradiciones, además de a los propios poetas compilados, entre sí<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Sefamí (2021, pp. 27-50) realiza una invitación a seguir estos rastros que dejan los poetas neobarrocos de diferentes modulaciones del modernismo y las vanguardias, exhibiéndose en varios casos y sobre todo teniendo en cuenta los poetas de *Medusario*. Más allá de posibles estudios posteriores, es necesario remarcar que estas relaciones

En tercer lugar, si bien puede verse de manera incipiente, la performance adquiere importancia a la hora de pensar la poesía. Es un pliegue más en el hacer poético. Es mayoritariamente notorio en las presentaciones de las figuras de Raúl Zurita, Marosa Di Giorgio, Osvaldo Lamborghini y Marco Antonio Ettegui. Pensando en los trabajos posteriores de Echavarren, podría proponerse la hipótesis, que ya sugerimos, de que *Medusario* contiene en la noción de muestra un gesto provocador que la acerca a la performance<sup>50</sup>.

Por último, es notable que ni las presentaciones críticas, ni las biobibliográficas tienen firma. En este gesto, además de una voluntad de uniformar o de evitar cuestionamientos personales, podría pensarse una nueva relación con la revista *Literal*, cuyas participaciones no estaban firmadas, o presentaban firmas apócrifas, generando un efecto de bloque, una perspectiva colectiva, consistente con una disolución de las identidades y así, coincidiendo con el efecto colectivo que también persigue *Medusario*.

---

están ya previstas en *Medusario*, tanto en los distintos niveles de paratextos que ofrece la muestra, como en los paratextos de cada obra, y por supuesto, como señala pormenorizadamente Sefamí, en los procedimientos y tradiciones con las que se nutren las poéticas particulares.

<sup>50</sup> Sefamí (2021, p.26) reconoce esta variante en las poéticas de *Medusario* y en el neobarroco en general como relacionada con “el teatro, la representación, la performance; es decir, la multiplicación del objeto y el análisis de sus reflexiones. Hay una eliminación y/o crítica del yo, para pasar, en ocasiones, a una fórmula esquizofrénica o un travestimo singular”. Irina Garbatzky ha indagado en la trayectoria de Echavarren por la performance (Garbatzky, 2010, 2011, 2012).

## II.II.V. Epílogo – Kamenzsain y el testimonio crítico

Como arte y parte de la muestra, el texto de Kamenzsain ayuda a cerrar y posicionar muchas de las intenciones que se van configurando y realizando en su recorrido. Es Kamenzsain quien termina de validar la vertiente neobarrosa rioplatense al instalar a Oliverio Girondo, poeta de nacionalidad argentina y de tendencia vanguardista, en el inicio de una indagación que, basada en el cansancio y desgaste de las palabras y las metáforas, da impulso y diálogo a un espacio crítico necesario para la poesía. Ese espacio coincide en la figura del poeta-crítico, posición en la enunciación que resiste al agobio del mundo en la instalación de una verdad de la diferencia. En su versión de la poesía y de *Medusario*, Kamenzsain rescata, a través de la misma pulverización que lo destruye, una posibilidad de yo lírico que es garantía de verdad, o huella de testimonio que posibilita un lugar de enunciación que es liminar a la filosofía. La diferencia, lo singular del hecho poético, aún en el agotamiento de los recursos, y justamente por la búsqueda motorizada por el cansancio, es lo que resulta una garantía de verdad en la visión de cada poeta. En esa indagación se sella entonces la figura del poeta-crítico: sea cual sea el procedimiento, el desgaste del lenguaje no desalienta la búsqueda de la verdad y el ejercicio del pensamiento a través de la visión testimonial de la poesía.

Con el Modernismo de fondo, más la vanguardia y también los bajofondos del tango y la payada, para Kamenzsain hay una “lengua materna” que aún, es decir, hay una comunidad de la lengua poética. No obstante, dicha lengua no es para la igualación o la uniformidad, sino para la enunciación de las multiplicidades

y devenires. Kamenzain pone a Lamborghini, Echavarren, Milán y Perlongher, cerca de Lezama, y como punteros de esta nueva dirección crítica de *resistencia*. Es esa postura, que de acuerdo a Lezama se da en el hecho poético, la que constituye su -valga la repetición de sonidos – consistencia y consustancialidad que redundan en una verdad. (Echavarren, Kozer, Sefamí, 1996, pp.488- 489) Vale decir que no se trata de “la” verdad, sino de “una” verdad, no perdurable, sino transitoria. El desgaste mismo de las metáforas es aquello que produce el movimiento constante que tanto crítico como poeta observan y persiguen en el lenguaje. Kamenzain no se incluye a sí misma en el Epílogo, pero claramente no es necesario pues “está incluida” ya desde la contratapa. Es una de las tres mujeres cuya poesía es parte de la muestra y su texto crítico resulta el epílogo, el cierre, que consolida un “hacer” resistencia como verdad en *Medusario*.

### **III. A partir de *Medusario***

*Medusario* sigue siendo un libro de amplia consulta hoy por hoy. Sus sucesivas reediciones así lo confirman. Su aparición desplegó y difundió una amplia red de conexiones que, al hacerse visible, produjo una nueva serie de preguntas, cuestionamientos, posicionamientos y comunicaciones. En palabras de Eduardo Milán, el impacto de *Medusario* puede sintetizarse de la siguiente manera:

Creo que *Medusario*, aunque la nombren sus autores “muestra”, es la mejor antología de poesía latinoamericana del siglo XX, por lo que conozco. O mejor dicho: *Medusario* es una muestra de antología. Es un trabajo como

los que hay que hacer al respecto: una propuesta teórica, unos fundamentos a veces explícitos, a veces implícitos, una selección de textos creativos de calidad. En aquel momento -la edición del Fondo es de 1996- había la necesidad de una antología así. Nadie dividía las aguas (“nadie encendía las lámparas”, diría Felisberto). Se trata de una intervención histórica (Cussen, 2022: p. 21).

Sirvan las palabras de Milán como cierre y propuesta de continuidad de este artículo. Si como intervención en el canon, la muestra produjo una divisoria de aguas, queda pendiente pensar las múltiples religaciones que se derivaron no sólo del armado de la primera edición, sino de su efectiva aparición y distribución a lo largo de los años, y luego de las sucesivas reediciones. Es decir, lo que produjo en su futuro y en nuestro presente.

Hasta aquí, hemos intentado contribuir a la lectura de *Medusario*, desde el propio objeto editorial como testimonio de las redes que sostienen su emergencia. La muestra resulta una intervención que consolida, por una parte, y reconfigura, por la otra, las redes literarias en torno - y frente - al llamado “neobarroco” latinoamericano. Queda claro que, a partir de la revelación, conexión y religación que el volumen realiza con diferentes tradiciones literarias y críticas, por un lado, y agentes en posiciones de mediación, por el otro, estos enlaces se ponen al descubierto en su pleno funcionamiento y su capacidad de transformación. Son los poetas los que compilan, pero también los que editan, los que traducen, los que reseñan, los que vinculan, los que reflexionan, resisten y operan en el núcleo del entorno latinoamericano: sus lenguajes, su historia y sus debates.

*Medusario* religa esas posiciones en una red comunitaria que resulta ampliada a nuevos enclaves geográfico-culturales, a otras lenguas – nativas y poéticas - y a una experiencia mayor de lo latinoamericano. La constitución de una lengua literaria que opera en el nivel de la sintaxis es el distintivo comunitario que *Medusario* instala como índice de las poéticas neobarrocas, pero también como conector con otras tradiciones no solo poéticas sino también filosóficas. La obra de Stéphane Mallarmé, a la que se atribuye un centro en la sintaxis, resulta el terreno común para esos múltiples contactos. Así, las reflexiones de la filosofía francesa contemporánea, el trabajo de las vanguardias, incluida la poesía concreta brasileña, y el Modernismo hispanoamericano tienen, en la sintaxis proclamada por el poeta francés, un mecanismo que las vincula y las religa en una nueva posibilidad de urdimbre para la cultura latinoamericana. La sintaxis constituye un mecanismo propio del lenguaje, pero que se amplía a las conexiones entre poesía y crítica, y entre poetas como enlaces en una red creciente. *Medusario* emerge, de este modo, como un objeto ejemplar para el estudio de las redes culturales en América Latina.



## Capítulo 4

# Algunas peripecias acerca la categoría de red

*Cecilia Perna*

### I. Introducción

En los últimos años, el concepto de redes ha sido central para distintas investigaciones en torno a formaciones culturales o episodios relevantes en la vida artística e intelectual latinoamericana (Weinberg, 2021). Este entramado de vínculos que configuran las redes ha servido, entre otras cosas, para visitar el problema siempre abierto de la identidad de Latinoamérica (Fernández Bravo, 2021) y encuentra dos antecedentes inmediatos dentro del campo de la crítica. Por un lado, en lo que Ángel Rama define como “sistema literario latinoamericano” cuya instauración ubica a fines del siglo XIX, cuando

surgen [tanto] las primeras historias de las literaturas nacionales, vinculando el pasado colonial con los años de la independencia y fijando fronteras frecuentemente artificiales con las literaturas de los países vecinos, [como]

la intercomunicación y la interacción en el marco literario occidental... (Rama, 1983, p.9).

El otro antecedente es el concepto de religación que ha utilizado Susana Zanetti, para encontrar definiciones a la “amalgama” que llamamos literatura latinoamericana. En sus palabras:

Entre los posibles hilos conductores para definir la literatura latinoamericana, perfilándola en el marco de otras experiencias literarias y culturales, el examen de los fenómenos de religación es uno de los más productivos: analizar los lazos efectivos condensados de muy diversos modos a lo largo de la historia, más allá de las fronteras nacionales y de sus propios centros, atendiendo a un entramado que privilegia ciertas metrópolis, determinados textos y figuras, que operan como parámetros globalizantes, como agentes de integración. Anudando detalles y vertebrando encuentros, lecturas, correspondencia - múltiples vínculos, en fin - el estudio de la religación intenta contribuir a la respuesta de cómo se fue constituyendo y fortaleciendo esa amalgama que subyace en la construcción del objeto que denominamos literatura latinoamericana (1994, p.489).

Como podemos ver, tanto el concepto de sistema literario latinoamericano como el de religación, privilegia un enfoque móvil que, si bien no evita las definiciones, posibilita un campo amplio y abierto de indagación, de ahí que sean los antecedentes más claros para la categoría que aquí nos interesa: la red. Además, la red parece ser una categoría articuladora, entre la unicidad que implica la idea de sistema y el carácter episódico que presenta la

religación como entramado de fenómenos diversos, en palabras de la misma Zanetti.

Pero, ¿cómo se caracteriza una red? ¿qué implicancias históricas y políticas tiene como modelo relacional? ¿desde qué posicionamiento ético-ontológico es posible aproximarse a esta categoría? Formulamos estas preguntas guía, para indagar entre los pliegues del concepto de red y sus usos, específicamente al abordar lo latinoamericano, considerando la red como inseparable de los procesos de modernización. Estos procesos afectaron cuerpos y territorios durante y después de la conquista y colonización de América y habilitaron sólidas categorías territorializantes, tales como nación o centro metropolitano y periferia. La relación entre estas categorías y la red no pueden aislarse de la experiencia de una modernidad emergente.

Esperamos demostrar a lo largo de este artículo que no existe un concepto de red único y que, al decir red, podemos estar refiriendo a modelos diversos. Estos modelos parten de posicionamientos ontológicos distintos y, por lo tanto, limitan diversamente los objetos de estudio, a la hora de utilizarlos como instrumento de análisis. En otras palabras, la idea de red con la que abordamos los materiales imprime ya sobre el recorte a analizar una serie de presupuestos que habilitan u obturan determinadas lecturas.

Para revisar algunas de estas cuestiones, nos centraremos en el desarrollo del concepto de redes que Maíz y Fernández Bravo introducen en “Introducción. Los sistemas de religación en literatura” (2009) dada la prolífica caracterización que allí desarrollan. Esto nos permitirá indagar el asunto en detalle,

articulándolo con propuestas de otros autores de nuestro interés, en este caso, el ensayista Silvano Santiago y el antropólogo Tim Ingold.

## **II. Entre redes y mallas**

En el texto mencionado, Maíz y Fernández Bravo plantean, en principio, el concepto de red como un instrumento efectivo para superar la categoría de lo nacional en el análisis de diversos episodios culturales latinoamericanos. Según los autores, la idea de lo nacional fue perdiendo productividad a lo largo del siglo XX y, hoy en día, resulta evidentemente limitante, frente a otras nuevas categorías de análisis surgidas de diversos campos de estudio, que tienden a abolir las divisiones rígidas y pensar campos expandidos de investigación, en los que primen, en palabras de los autores, “objetos híbridos trans” (Maíz y Fernández Bravo, 2009, p.10).

Así caracterizan la red Maíz y Fernández Bravo:

La red tiene una naturaleza dinámica e inestable que conecta puntos distantes entre sí y articula un territorio cultural de fronteras menos estables y tangibles que la nación. Las redes son por naturaleza elásticas y porosas (2009, p.13).

Esta elasticidad y porosidad también lleva a preguntarse por los límites: ¿hasta dónde llega una red? ¿Cuándo o cómo cambia de naturaleza? ¿En qué punto deviene otra red distinta? O en todo

caso, ¿hay redes distintas o se trata siempre de una única red?<sup>51</sup> Y también, ¿cuál es el modo en que la red se vincula con un territorio y con su pasado? ¿Qué permite que nombremos una red específicamente como latinoamericana, si justamente lo que está en juego en este concepto es una flexibilidad y porosidad que dan lugar a lo inespecífico? Esta relación entre red y territorio es uno de los puntos al que volveremos.

Otra cuestión que nos interesa es el modo en que Maíz y Fernández Bravo entienden la red como un dispositivo de mediación. Los autores presentan las redes como dispositivos de articulación que “median” (Maíz y Fernández Bravo, 2009, p.23) en diferentes instancias: en el mercado de bienes simbólicos, traficando modas y lecturas; entre el lado exterior e interior de las fronteras nacionales o dentro de marcos regionales, transportando capital simbólico en ámbitos desiguales, y entre las elites y las clases medias emergentes, acercándose “a un discurso antiimperialista porque [las redes] son recursos de supervivencia para escritores marginales y subalternos”. (Maíz y Fernández Bravo, 2009, p.23) Estas redes, en tanto mediadoras, se presentan como corredores por los cuales se “transportan”, se “trafican” y se “intercambian” sentidos y capitales simbólicos. Estos corredores desterritorializados -los autores, de hecho, refieren a una “experiencia modernista abiertamente desterritorializada” (Maíz y Fernández Bravo, 2009, p.34) para América Latina- aparecen

---

<sup>51</sup> Otro modo de formular la pregunta podría ser: ¿abarca la red el sistema literario latinoamericano con un afán de totalidad o está en constante conformación a partir de la diversidad de los episodios que religa?

como desanclados del pasado y de las violencias políticas que implicaron para el continente los procesos de modernización. Según ellos, si bien quienes participan de una red parten de una asimetría, para incorporarse a ésta deben tener la voluntad de disminuirla, buscando la fraternidad, dentro de “políticas de la amistad” (Maíz y Fernández Bravo, 2009, p.21). La red, entonces, puede actuar como un espacio de negociación entre nodos asimétricos o articularse configurando un enemigo externo a ella (es el caso en que asumen discursos antiimperialistas) pero, en todo caso, el ingreso mismo a la red implica una “despolitización negociada” (Maíz y Fernández Bravo, 2009, p.21) de sus participantes<sup>52</sup>.

Es inevitable preguntarse, ¿cómo llegaron allí estas redes, en tanto instancias religadoras extraterritoriales, que exigen a los sujetos para ingresar en su circuito una suerte de capitulación frente a su poder comunicante, una especie de amansamiento despolitizador? Pero aún más: tal como estos autores la conciben, ¿es la red una categoría de análisis dispuesta *a posteriori* sobre el recorte de un

---

<sup>52</sup> También dicen los autores: “La red opera bajo un *régimen de intercambio* que para generar plusvalor simbólico precisa de la diferencia entre los que participan de ella. Para que el *capital cultural* tenga un *valor elevado* debe *proveer* de algo nuevo, es decir, estar articulado entre sujetos ubicados en posiciones diferentes entre sí, por una distancia geográfica, social o cultural, que la participación en la red permite *negociar*. *Alguien debe ganar* en el *tráfico* para que haya un estímulo de participar en la red. De este modo las redes no sólo *operan en un comercio* transnacional de ideas, sino también en un marco extracontinental” (Maíz y Fernández Bravo, 2009, p.43 el subrayado es nuestro). Es destacable la selección léxica que este párrafo presenta, que parece caracterizar directamente la red como un tendido para el intercambio comercial. Esta cuestión la retomaremos en breve, al introducir la noción de red de Tim Ingold.

objeto de estudio -lo que implicaría ignorar en la construcción de ese objeto las aristas disonantes, asimétricas, “salvajes” del material a tratar-? ¿o son las redes instancias operativas históricas que posibilitaron determinados eventos, la aparición de nuevas configuraciones materiales? Si es así, ¿las redes son previas a esas configuraciones, a esos dispositivos materiales que posibilitan y hacen circular? ¿son previas a los miembros que participan en ellas? ¿o bien todos -red, eventos y participantes- se constituyen a un mismo tiempo? Y si se constituyen todos a un mismo tiempo, ¿cómo es posible que la participación en una red reclame una “despolitización negociada” a quienes la integran? ¿En qué instancia se demanda esa renuncia? ¿En una instancia exterior a la red, previa al ingreso de sus miembros en ella? ¿Hay una violencia, una confrontación, que se deja fuera de la red, como un par de zapatos embarrados antes de entrar a una habitación? ¿Dónde se dejan? ¿Qué es ese afuera barroso? ¿Es el territorio con sus instituciones -incluso las estatales y por tanto nacionales- que se intenta desterrar del concepto de red? ¿Qué guardián vigila los zapatos en la entrada a la red desterritorializada, para asegurarse de que la “despolitización negociada” sea un hecho y la red no se embarre de territorio?

La amplia caracterización que Maíz y Fernández Bravo hacen de la red deja algunos interrogantes en cuanto a su naturaleza como dispositivo y sus usos como categoría de análisis, especialmente cuando se trata de su relación material con los territorios:

la red establece el perímetro, marca límites, incluye y excluye dentro de un territorio que se recorta a partir de su misma conformación. La red no es un efecto de condiciones materiales anteriores a ella (desarrollo

tecnológico, organización geopolítica) sino más bien al revés: el territorio es efecto de las redes culturales que lo determinan<sup>53</sup> (Maíz y Fernández Bravo, 2009, pp.16-17).

Aunque luego aclaran que sí hay cuestiones materiales que afectan las particularidades de cada red a lo largo del tiempo y las geografías, no deja de notarse en este fragmento el valor predeterminante de la red cultural sobre el territorio, como si la cultura fuera una fuerza ajena a las relaciones materiales de los cuerpos sobre el terreno.

Si pensamos la cultura latinoamericana en el largo plazo [...] estuvo en rigor *desde siempre* atravesada por el

---

<sup>53</sup> En buena parte de la argumentación de Maíz y Fernández Bravo resuenan los conceptos que Deleuze y Guattari desarrollan en *El antiedipo* y *Mil Mesetas* de territorio, territorialización y desterritorialización. Incluso estas palabras son utilizadas reiteradas veces. En esta cita, la definición de territorio como efecto de las redes culturales que lo determinan parece, en la manera de formularse, una versión de la definición de territorio que los autores franceses hacen en el capítulo "Del Ritornelo" de *Mil Mesetas*: "el territorio es un acto, que afecta a los medios y los ritmos, que los 'territorializa'. El territorio es el producto de una territorialización de los medios y los ritmos". (Deleuze y Guattari, 2002, p.321). A pesar de la similitud en la formulación, hay diferencias cruciales de concepto. Si para Maíz y Fernández Bravo el territorio es el efecto determinado por una red cultural, para los autores franceses la marca del territorio proviene de un acto rítmico que, lejos de crear una determinación externa, posibilita desde su interior el pasaje entre dos medios heterogéneos: "Hay ritmo desde el momento en que hay paso transcodificado de un medio a otro, comunicación de medios, coordinación de espacios-tiempos heterogéneos" (2002, p.320). Para que el acto rítmico de territorialización, de marca de territorio sea posible, es preciso considerar en pie de igualdad dos medios diversos y singulares. La concepción de territorio de Deleuze y Guattari es, a pesar de usarse los mismos términos, muy diferente de la que presentan Maíz y Fernández Bravo, en la que se invierte una relación de determinación entre condiciones materiales y red cultural, pero una sigue prevaleciendo sobre la otra.

problema de las redes, las identidades impuras y las lenguas mestizas (Maíz y Fernández Bravo, 2009, p.13).

Vale preguntarse qué significa aquí “desde siempre”: ¿hay acaso un desde siempre de la cultura latinoamericana? ¿o existe un momento histórico nodal en que estas cuestiones se cruzan para configurar eso que se ha llamado América Latina? El momento existe: es el momento constitutivo de la modernidad, asociado a los procesos de conquista y colonización. Así lo expone Silviano Santiago en su ensayo “El entre-lugar del discurso latinoamericano”: la conquista y colonización de América implicó “gracias a la intransigencia, la astucia y la fuerza de los blancos” (Santiago, 2012, p.61) la posible unificación de lengua, religión y, por eso, del Estado sobre los cuerpos y las culturas que habitaban ese territorio que hoy llamamos América Latina. Las variadas lenguas y concepciones de lo sagrado que tenían los pueblos indígenas son, durante la conquista, sustituidos por el signo unificado de Europa. Escribe Santiago:

América se transforma en copia, simulacro que desea asemejarse cada vez más al original, incluso cuando su originalidad no puede ser encontrada en la copia del modelo original, sino en un origen que fue completamente borrado por los conquistadores. Mediante el exterminio constante de trazos originales y el olvido del origen, el fenómeno de la duplicación se establece como la única regla válida de civilización” (2012, p.62).

Es este exterminio -de cuerpos, de lengua, de ideas sagradas, de maneras de vivir- lo que marca el inicio de aquel “problema de las redes, las identidades impuras y las lenguas mestizas” (Maíz y Fernández Bravo, 2009, p.13) al que refieren Maíz y Fernández

Bravo: un inicio históricamente y territorialmente localizable, un inicio de “lo latinoamericano”. No hay ningún “desde siempre”, más que como efecto del mismo proceso de borramiento del origen. Lo que hay, en todo caso, es un “desde el comienzo”. Este comienzo: el intento europeo de volver América tabula rasa, campo neutro, superficie plana<sup>54</sup> sobre la cual (re)construir(se) a su semejanza, extendiéndose en esa mancha autorreplicante y devoradora que se llamó “modernidad”. Pensar el territorio como efecto de las redes culturales que lo determinan, tal como Maíz y Fernández Bravo parecen hacerlo, implicaría reproducir ese momento fundador de modernidad, en que la red, en tanto cultural, es portadora de pureza unificadora: una cultura, la cultura europea, sobre un territorio que es superficie homogénea, con un pasado borrado a la fuerza. Es por este trabajo violento de borramiento del origen y la memoria, de “exterminio constante de los trazos originales” que el territorio puede ser pensado como efecto de una red que lo precede y lo determina y el problema de la red puede plantearse “desde siempre” en el corazón de lo latinoamericano.

---

<sup>54</sup> Así lo expresa también Ángel Rama: “[el impulso de ordenamiento racional de la cultura europea barroca] dispuso de una oportunidad única en las tierras vírgenes de un enorme continente, cuyos valores propios fueron ignorados con antropológica ceguera, aplicado el principio de ‘tabula rasa’. Tal comportamiento permitía negar ingentes culturas -aunque ellas habrían de pervivir e infiltrarse de solapadas maneras en la cultura impuesta- y comenzar *ex-nihilo* el edificio de lo que se pensó era mera transposición del pasado, cuando en verdad fue la realización del sueño que comenzaba a soñar una nueva época del mundo. América fue la primera realización material de ese sueño y, su puesto, central en la edificación de la era capitalista” (2024, pp. 60-61).

Tal como Santiago señala, el mestizaje cumple una función crucial en este proceso de constitución de América Latina y es necesario ubicarlo en relación al concepto de red:

El renacimiento colonialista engendra, a su vez, una nueva sociedad, la de los mestizos, cuya principal característica es el hecho de que la noción de unidad sufre una voltereta, contaminándose a favor de una mixtura sutil y compleja entre el elemento europeo y el elemento autóctono –una especie de infiltración progresiva realizada por el pensamiento salvaje, es decir, la abertura del único camino posible que podría llevar a la descolonización (2012, p.64).

Volvamos a la cita de Maíz y Fernández Bravo: “Si pensamos la cultura latinoamericana en el largo plazo [...] estuvo en rigor *desde siempre* atravesada por el problema de las redes, las identidades impuras y las lenguas mestizas.” (2009, p.13) Tomando el planteo de Santiago, podemos cuestionar este “desde siempre” para América Latina, para pensar un “desde el comienzo”, ese comienzo marcado por la conquista y la colonización y, sobre todo, por el movimiento de modernización que estas fundan.

La estrecha relación entre redes y modernidad queda claramente planteada, si seguimos otro modelo de red con un enfoque distinto al de Maíz y Fernández Bravo, el modelo que el antropólogo Tim Ingold presenta en sus libros *Líneas. Una breve historia* (2015) y *La vida de las líneas* (2018)<sup>55</sup>. Según Ingold, las redes son una

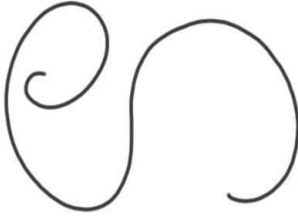
---

<sup>55</sup> Existe otra elaboración del concepto de red, la de Bruno Latour, que en este trabajo no desarrollaremos. Dada la centralidad de la noción a lo largo de toda su obra y la complejidad que implica su abordaje, retomaremos sus ideas en profundidad en trabajos venideros. Sin embargo, queremos destacar que, al igual que Ingold, -y al igual que Rama

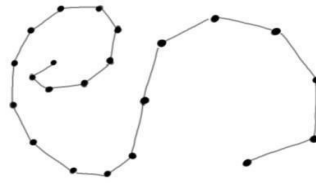
formación propia de la cultura moderna y homogeneizadora de la Europa mercante e imperial, mientras que el mestizaje -usando los términos de Santiago- correspondería a elementos persistentes, renuentes a ser borrados, que provienen de las relaciones móviles y sensoperceptivas de los cuerpos deambulando sobre un territorio, imbricándose entre sí y con la red moderna. Estas dos instancias son diversas, aunque no necesariamente opuestas ni excluyentes. Se implican, se solapan y entretajan, pero eso no quita que difieran en su status histórico y político. Señalando esa diversidad, en el capítulo “Sobre, a través y a lo largo” de su libro *Líneas. Una breve historia*, el antropólogo inglés hace una distinción entre dos modos posibles de entramado, distinguiendo el modelo de la red, del modelo de la malla.

---

y Zanetti, con sus categorías de sistema literario latinoamericano y religación- Latour ubica la aparición de la red en el momento inaugural de la modernidad, presentando una serie de paradojas constitutivas complejas. En 1991, en uno de sus más tempranos ensayos, *Nunca fuimos modernos*, Latour plantea lo siguiente: “... la palabra ‘moderno’ designa dos conjuntos de prácticas totalmente diferentes [...]. El primer conjunto de prácticas crea, por “traducción”, mezclas entre géneros de seres totalmente nuevos, híbridos de naturaleza y de cultura. El segundo, por “purificación”, crea dos zonas ontológicas por completo distintas, la de los humanos, por un lado, la de los no humanos, por el otro. [...] El primer conjunto corresponde a lo que llamé *redes*, el segundo corresponde a lo que llamé *crítica*.” (2007, p.28 el subrayado es nuestro). Creemos que la asociación que Maíz y Fernández Bravo hacen de la red con la formación de “objetos híbridos trans” puede ser vinculada a esta hipótesis latouriana, pero omitiendo la dimensión de la crítica, que en el planteo del investigador francés es fundamental.



Línea de floritura



Línea de ensamblaje punto a punto

Fuente de los gráficos: elaboración propia.

Desde el planteo de Ingold, para comprender la diferencia entre red y malla, primero es necesario diferenciar entre la “línea que sale a dar un paseo” (Ingold, 2015, p.108), como la define Klee y la línea de ensamblaje punto a punto. La primera se corresponde con la *floritura*: una línea que comprende una duración y un recorrido, lo que la hace intrínsecamente dinámica y temporal<sup>56</sup>. En cambio, la línea de ensamblaje se define como una cadena que conecta puntos fijos, a través de un patrón predeterminado. Es decir, en esta línea no hay continuo, sino ensamblaje de *conectores* punto a punto. Que el gesto continuo del trazo devenga ensamblaje de puntos sucesivos tiene su momento histórico: es el efecto de los procesos de modernización. Según el antropólogo, la fragmentación por puntos de las líneas se da en el terreno del viaje mercantil moderno, en el que el deambular de los cuerpos es reemplazado por el transporte de mercancías a destinos

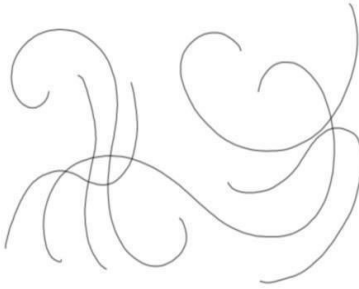
---

<sup>56</sup> Podríamos decir también de esta línea que es rítmica, capaz de marcar un territorio en el sentido expresivo que señalan Deleuze y Guattari: “[un elemento deviene expresivo] cuando adquiere una constancia temporal y un alcance espacial que lo convierte en una marca territorial, o más bien territorializante: una firma” (2002, p.321).

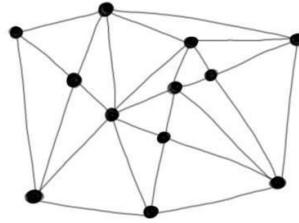
prefijados. Esto genera transformaciones en la concepción del *lugar* que, de ser nudo donde confluyen hebras o líneas de paseo, pasa a ser un nódulo prefijado y estático dentro de una red de conectores. De aquí la diferencia entre la *malla*, que es la confluencia de líneas deambuladoras en un nudo y la *red*, que implica la conexión de nódulos fijos preexistentes, a través de líneas de transporte que los ensamblan. Las líneas de transporte junto a la red formada por ellas constituyen, para el autor, un artefacto colonial, que se superpone a las mallas creadas por las líneas deambuladoras de los pobladores de los territorios. Escribe Ingold:

he diferenciado dos modalidades de viaje, a las que he llamado deambular y transportar. Como la línea que sale a dar un paseo, el sendero del deambulador se mueve de acá para allá [...] Mientras está en una senda, el deambulador está en alguna parte, sin embargo, todo “alguna parte”, está en camino hacia otro “alguna parte”. El mundo poblado es *una malla* reticular de sendas de un tipo tal que se tejen continuamente al tiempo que pasa por ellas la vida. El transporte, sin embargo, está atado a localizaciones específicas. Todo movimiento sirve al propósito de reubicar personas y sus efectos, y se orienta hacia un destino concreto. El viajero que sale de una localización y llega a otra, entremedias, no está en ninguna parte. En su conjunto, las líneas de transporte forman *una red* de conexiones punto a punto. *En el proyecto colonial de ocupación, tal red, otrora corriente de vida limitada únicamente por sus mismos caminos, se vuelve ahora ascendente y se dispersa por todo el territorio invadiendo la*

*maraña de sendas de sus pobladores* (2015, pp.121,123. El subrayado es nuestro).



Modelo de malla



Modelo de red

Fuente de los gráficos: elaboración propia

Sin duda, como Maíz y Fernández Bravo señalan, los viajes han sido cruciales en la formación de redes latinoamericanas. Y esto es así porque el concepto moderno de viaje, mercante e imperial, acarrea consigo un modo de conexión: el ensamblaje punto por punto de los nódulos de la red, propio del transporte planificado de bienes y personas, que no puede desconectarse de uno de los momentos constitutivos de la modernidad: la conquista territorial y la expansión capitalista. La red precisa para expandirse un territorio puro y unificado -tal como lo describe Santiago-, un terreno homogéneo, una superficie de tabla arrasada sobre la cual planificar nodos de conexión y comercio. Nodos para -en palabras de Maíz y Fernández Bravo- “traficar”, “transportar”, “intercambiar” no sólo bienes simbólicos y sentidos, sino también cuerpos y materiales de producción. La expansión de la red implica un proceso previo de destrucción de la diferencia: arrasa con cuerpos, voces, lenguas, bosques, montañas, especies animales, maneras de estar en el mundo. Si en América Latina las

redes están mestizadas, es porque el proceso de alisamiento, de unificación que la modernidad europea<sup>57</sup> requiere para lanzar sus redes, ha sido contaminado desde adentro, tal como Santiago señala. La malla compuesta por los surcos de los habitantes deambuladores es resistente y se pliega sobre la red moderna. La contamina, la mestiza, la corporiza y la puebla, creando zonas intersticiales de coexistencia, resistencia y persistencia, zonas en la que es posible pensar otros tipos de desplazamiento, que no toman el viaje mercantil como modelo: migraciones, peregrinaciones, exilios, diversas formas de la trashumancia rural. Estas formas de desplazamiento han sido asimiladas al concepto europeo de viaje, aun cuando difieren en su carácter, de tal manera

---

<sup>57</sup> Para pensar este proceso de unificación, seguimos también las definiciones de Aníbal Quijano: “las experiencias del colonialismo y de la colonialidad [fundidas] con las necesidades del capitalismo, se fueron configurando como un nuevo universo de relaciones intersubjetivas de dominación bajo la hegemonía eurocentrada. Ese específico universo es el que será después denominado *modernidad*. [...] desde ese universo intersubjetivo fue elaborado y formalizado un modo de producir conocimiento que daba cuenta de las necesidades cognitivas del capitalismo: la medición, la cuantificación, la externalización (objetivación) de lo cognoscible respecto del conocedor, para el control de las relaciones de las gentes con la *naturaleza*, y entre aquellas respecto de ésta, en especial de la propiedad de los recursos de producción. Dentro de esa misma orientación fueron, también, ya formalmente *naturalizadas* las experiencias, identidades y relaciones históricas de la colonialidad y de la distribución geocultural del poder capitalista mundial. Ese modo de conocimiento fue, por su carácter y por su origen eurocéntrico, denominado *racional*; fue impuesto y admitido en el conjunto del mundo capitalista como la única racionalidad válida y como emblema de la modernidad. Las líneas matrices de esa perspectiva cognitiva se han mantenido, no obstante los cambios de sus contenidos específicos, y las críticas y los debates, a lo largo de la duración del poder mundial del capitalismo colonial y moderno. Esa es la modernidad/racionalidad que ahora está, finalmente, en crisis.” (2007, p.94 el subrayado es del autor).

que el concepto ha quedado preñado de múltiples significaciones (Colombi, 2010), las cuales conviene, no sólo distinguir, sino también seguir en sus mixturas e imbricaciones, en sus modos de marcar, rítmicamente, nuevos territorios existenciales (Guattari,1996).

En conclusión, creemos que esta diferenciación entre red y malla que sugiere Ingold es particularmente productiva para pensar qué es y qué implica una red cultural latinoamericana, porque permite reflexionar acerca de los intercambios, no sólo en el marco de una “despolitización negociada”, en palabras de Maíz y Fenández Bravo, sino también considerando todas las zonas de conflicto, corte, desvío o disenso que pueden darse, incluso sin salirse de las “políticas de la amistad” (Maíz y Fernández Bravo, 2009, p.21) que estos intercambios asuman. La malla es un modelo propicio para la indagación de las zonas intersticiales de la cultura. Este tipo de indagaciones serán posibles siempre que consideremos que América Latina se funda en ese paso-doble de purificación y mestizaje, señalado por Santiago. La valoración de la malla como instancia dinámica y rítmica de marca territorial, haría posible la recuperación de aquellos trazos originales, del exterminio y olvido al que han sido sometidos, como gesto político y restitutivo de una memoria viviente.



## **Conexión abierta**

### **A modo de conclusión**

En las páginas que anteceden hemos intentado ofrecer algunos de los resultados de nuestras investigaciones en años previos que sirvan de apoyo para la continuidad de nuestras pesquisas y las de nuestros lectores.

Si bien tres episodios pudieran parecer ejemplos limitados, creemos que el desarrollo que ofrecen en sus coincidencias y diferencias en torno al funcionamiento de las redes culturales, permite comprobar la elasticidad y la eficacia de la herramienta teórica a la hora de pensar agrupamientos puntuales en distintos tiempos, espacios y en la conjunción de diferentes idiosincrasias y ordenamientos del poder.

Entre las categorías de red y de archivo - y la de malla, cuya interrogación comenzamos en el último capítulo - encontramos la posibilidad de ahondar en múltiples direcciones sobre las urdimbres de la cultura y los lazos que conforman la intelectualidad de modo específico en América Latina, aun cuando las mismas condiciones históricas los mantienen en algunos casos ocultos o fuera de disponibilidad. Esas ausencias o sombreados afectan la construcción y legibilidad de determinados objetos culturales.

Desde ese punto de vista, la categoría de red habilita traer a colación diferentes tipos de relaciones entre los agentes y los productos culturales, a raíz de lo cual se produce la ampliación, profundización y el señalamiento de nuevos materiales y configuraciones de archivo. Siguiendo la metáfora analógico-digital del enlace que utilizan Maíz y Fernández Bravo (2009), podemos pensar en el estudio de redes como una herramienta de ampliación de una imagen, lupa que permite estudiar las relaciones con mayor definición y acceder a materiales que originalmente no componían el acervo en torno a un tema, pero que ahora se observan con una nueva nitidez. Estos materiales, a su vez, enriquecen la red y producen un aumento de lo que somos capaces de percibir.

En este caso, por ejemplo, observamos detalles de la construcción del artista moderno en Rubén Darío y el Modernismo, tema que, revisitado desde las nuevas posibilidades de archivo, ofrece hallazgos valiosos en la construcción de modelos de artista e intelectual tanto en la red en la que se urde e imbrica, como en sus posteriores usos.

A esto se alude en la cartografía que *Medusario* realiza al interior del llamado neobarroco, iluminando una red en la que su funcionamiento se contrasta con, entre otras formaciones, la importancia que el Modernismo adquirió en las diferentes tradiciones a lo largo de América Latina como constructo comunitario. En este caso particular, la investigación deja entrever lazos que pueden ser retomados en futuras indagaciones. A las conexiones que parten desde el neobarroco, se pueden sumar

no solo reenvíos al Modernismo, sino a diferentes tradiciones de Vanguardia, y a la labor de revistas como *Tel Quel*, *Literal*, y *Vuelta*. En ese punto, si *Tel Quel* resulta, desde Francia, la canonización de un pensamiento sobre el barroco que proviene de Latinoamérica a través de Severo Sarduy, la digestión de esos trabajos en la revista *Literal* parece fundamental para la formación de una flexión neobarrosa en el Cono Sur a través de los ensayos y traducciones de Néstor Perlongher, Tamara Kamenszain y Roberto Echavarren. Desde México, el trabajo del también rioplatense Eduardo Milán en *Vuelta* ofrece apoyo al neobarroso, a la vez que proporciona un señalamiento de autores de distintas procedencias y da cuerpo a la discusión neobarroca como un arco latinoamericano más allá de Cuba, sin excluirla.

Estas religaciones suponen una ampliación de las figuras de artista a otras modulaciones del hacer que implican distintos roles y posiciones de mediación para la configuración de una red, además de poner el acento en la conformación de lenguas o características lingüísticas que consolidan la pertenencia a una comunidad más allá de las fronteras nacionales y las condiciones políticas locales de enunciación.

En ese sentido, observamos que la conformación de una lengua particular ofrece no solo posibilidades para trascender las fronteras y distancias geográfico políticas de lo nacional, sino también para oponer pliegues que dejen al descubierto las tensiones dentro de un mismo enclave. Así, el trabajo de Claudio Martínez resulta un aliado para nuestras reflexiones en cuanto a que propone la creación y utilización del lunfardo como una

lengua de oposición y, en ese sentido, una táctica o treta para la conformación de un lugar propio en una red de escritores de un punto geográfico limitado.

Esto nos permite pensar en las diferencias que pueden aportar los distintos nodos conectados en una red, al interior de sí mismos, ya que no se trata de compartimentos estancos, sino que actúan de acuerdo a dinámicas y tensiones particulares, cuyo estudio, abordado con esta metodología, permite amplificar.

Tanto el trabajo sobre los “Mensajes de la Tarde” de Darío en *Tribuna* como el que analiza el influjo del lunfardo en *Crítica* estudian la impronta de la red en la prensa periódica. Esta coincidencia nos permite pensar en formas de sociabilidad particulares del ámbito latinoamericano. En ese marco, la reflexión de Hanno Ehrlicher (2014, p. 39-40) sobre las diferencias entre la conformación de la literatura simbolista europea y la modernista americana hacen visible esa particularidad. Para ese investigador, en América Latina, los escritores vinculados al Modernismo tuvieron que recurrir a otro tipo de sociabilidad, consolidado no en los salones, sino en las revistas literarias, que implicaron una red de contactos en un espacio de legitimación transnacional que no poseían aún a nivel local.

A los contactos entablados en las revistas, sumamos los lazos articulados por los escritores en la prensa periódica, medio que en nuestro continente ocupa un espacio central en el marco de las discusiones sobre el rol del escritor y la función de la lengua. A diferencia de otros objetos y medios culturales, la prensa periódica

implica una localización mucho mayor, que también produce una tensión sobre la definición de las territorialidades.

De ninguna manera se trata para nosotros de retornar a un enfoque nacional, sino de volver a tensionar los encuadres nacionales ya sea en su ampliación hacia otras naciones o regiones, como en su disolución o repliegue dentro de un mismo territorio. Tanto hacia afuera como hacia adentro, lo nacional se cuestiona- y hasta se reinventa de modo que resulta un punto de oposición para iluminar otras posibilidades comunitarias de producción cultural. También se trata de ampliar las posibilidades del archivo, en cuanto a que ponemos a funcionar en redes más amplias objetos muy localizados y tomados en cuenta mayoritariamente a la hora de pensar literaturas nacionales. Estas tensiones entre individuos y grupos, naciones y territorios, lenguas y tradiciones serán profundizadas en el futuro de nuestras investigaciones.

Como parte de un equipo de investigación que sigue adelante, queremos dejar nuestros planteos a disposición de nuevas posibilidades de ampliación a través de la perspectiva de las redes culturales. Por eso es que, a modo de conclusión, esperamos confluir con nuestros lectores en una conexión abierta.



## Anexo

**un gran puente que no se le ve,  
pero que anda sobre su propia obra manuscrita**

**25 años de Medusario, entrevistas a José Kozer, Roberto Echavarren y Jacobo Sefamí**

*Transcripción y adaptación por Rom Freschi*

En el inicio del proyecto, nos propusimos realizar una serie de reportajes con el objetivo de pensar la reconfiguración del neobarroco que propusieron tanto Néstor Perlongher como Roberto Echavarren en sus distintos trabajos poético-críticos. Dada la contemporaneidad de varios de los protagonistas, la idea de realizar encuentros se presentó como una posibilidad metodológica al tiempo que un enlace con la red, y con la comunidad universitaria.

A medida que la investigación fue avanzando, se hizo evidente que la reconfiguración que estábamos analizando tenía un punto de consolidación muy fuerte en la emergencia de *Medusario, muestra de poesía latinoamericana* (1996) y que los vínculos que la edición ponía en circulación merecían un detenimiento mucho mayor del previsto.

Walter Benjamin, en *El libro de los pasajes* (2005), comienza el apartado “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” de la siguiente manera: “En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno

que después retumba” (p.459) Con sus 496 páginas, *Medusario* pone en circulación, de un solo movimiento, una serie de poéticas y posiciones críticas, y lo hace a escala latinoamericana. Su efecto inicial puede asimilarse a la iluminación abarcadora pero transitoria del relámpago, que remite a la posibilidad de avizoramiento y exploración a través de una imagen del paisaje que apenas avistada, sabemos que cambia, pero aun así posibilita el avance sobre un terreno y su conocimiento. Creemos que el largo trueno *Medusario* no ha dejado de retumbar.

Estando en diálogo con los escritores, observamos el cumplimiento de 25 años de la primera edición en 2021, y decidimos realizar un ciclo de entrevistas, que oficiara a la vez de celebración y fuente para nuestro trabajo. No llegamos a incluir a Tamara Kamenszain, porque lamentablemente falleció ese mismo año. Agradecemos profundamente la presencia de los protagonistas, entre los que se sumó además Mirko Lauer, desde Perú. Por otra parte, valoramos también muy especialmente la colaboración de Martín Sozzi y a Adriana Juárez, quienes sumaron recursos personales para que las entrevistas se realizaran de la mejor manera.

Los encuentros tuvieron lugar en noviembre de 2021 por videoconferencia, ya que se trató de un evento internacional, y pueden verse en forma completa en el canal del Programa de Estudios Latinoamericanos de la UNAJ<sup>58</sup>. Para esta edición, se

---

<sup>58</sup> [https://www.youtube.com/@PEL\\_UNAJ](https://www.youtube.com/@PEL_UNAJ) Las entrevistas estuvieron realizadas por Rom Freschi, con la moderación de Ariela Schnirmajer y bajo la coordinación del Programa de Estudios Latinoamericanos. Tanto Martín Sozzi, como Carolina Bartalini,

efectuaron transcripciones que fueron adaptadas para sintetizar y focalizar los temas que se abordan en el artículo de Rom Freschi “La red visible de Medusario: conexiones analógicas para la emergencia de la Muestra”, es decir, que presentan cortes en varias secciones que no están relacionadas con la muestra. Incluso, en varios tramos, se suprimen o resumen las preguntas, con el efecto de una presentación continuada de cada autor, sin las interrupciones propias de la conversación. Con todo, las transcripciones respetan mayormente los modos de la oralidad de los protagonistas y dan cuenta de los tiempos que corresponden a los registros audiovisuales, para poder poner en contexto las expresiones que se tornen dudosas por la adaptación o la mera transcripción. Creemos que este material puede facilitar el trabajo de investigadores de la muestra, así como han facilitado la nuestra. Si quedaran dudas o se deseara ahondar en otros aspectos, quedan las versiones audiovisuales como testimonio integral. Las entrevistas, en su totalidad, resultan además de gran valor para pensar las obras y trayectorias de cada uno de estos escritores.

Jugando con esta diferencia entre los audiovisuales, y las versiones escritas, robamos uno de los gestos de *Medusario* y adoptamos dos versos del poema *Un puente, una gran puente*, de Lezama Lima, para titular este anexo, y sumar a la iluminación de la poesía

---

del PEL participaron de la producción general y técnica antes, durante y después de las entrevistas.

latinoamericana como “*un gran puente que no se le ve/ pero que anda sobre su propia obra manuscrita*”<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> El poema pertenece al libro *Enemigo rumor* (Lezama Lima, 1941) y se incluye como uno de los tres poemas que forman el “Liminar” de *Medusario* (Echavarren, Kozer, Sefami, 1996, pp.31-36)

## Entrevista a José Kozer<sup>60</sup>

Martes 16 de noviembre de 2021, 12hs

23:03 **José Kozer:** sin caer en retóricas excesivas, el agradecimiento es mío y nuestro hacia ustedes, por el interés, por una especie de emoción compartida desde la poesía, desde el estudio que como bien sabemos en este momento está de capa caída. Es tan necesario que esto continúe, que haya una continuidad, como resistencia a la porquería de mundo que nos está haciendo trizas y que hay que contrarrestar. Y ahí tenemos una función. Lo segundo que diría, probablemente yo esté equivocado, pero yo cuento veintitrés poetas y Romina dijo veintidós. Yo recuerdo que veintidós era siempre el número pero por lo de hoy, de nuevo hice el recorrido y me pareció que había veintitrés. Puede ser que yo haya contado a Lezama y no se cuente realmente como poeta del *Medusario*, ya que la propuesta original era “poetas jóvenes”. Eso me lleva a la siguiente consideración: cuando se hizo *Medusario*... hay muchas sorpresas en el proceso, para nosotros los que hicimos *Medusario*, la mayor y la más alentadora y gratificante es la reacción de los poetas jóvenes de América Latina. Poco de esto ocurre en España pero en América Latina, el impacto fue tremendo, realmente tremendo. Hasta el punto de que yo creo que nosotros tres nos escondimos un poco ante aquello, porque oíamos, nos llegaba el chismorreo literario

---

<sup>60</sup> La entrevista completa a José Kozer está disponible en el siguiente enlace:

[https://youtu.be/MXy\\_Mo9OUIg?si=XxCd5DzhrQbSxsf1](https://youtu.be/MXy_Mo9OUIg?si=XxCd5DzhrQbSxsf1)

En el artículo de Freschi incluido en este volumen, la entrevista es referida mayormente como EJK,25M

de que “todo cambiaba a partir de *Medusario*”, lo cual es heavy para los hombros frágiles de cualquier ciudadano. [...]...a medida que iba pasando el tiempo, me daba cuenta que, efectivamente, el efecto *Medusario* había sido algo tremendo [...]... en distintos países, fuese Argentina, fuese Perú, fuese México, con invitaciones, la gente se me acercaba literalmente a dar las gracias y decir “qué bueno que esto sucedió porque a mí me orientó en mi poesía y yo estaba tratando de salir de una teoría unívoca y que no lleva a nada”, y que ya estaba bastante saturada. Y que ni siquiera viene de la tradición española, del barroco español, que es algo extraordinario, sino del mundo norteamericano conversacional, que es fabuloso, pero que no es ni único ni central, o por lo menos, olvida o desconoce por completo el mundo del Siglo de Oro español, con todo lo que eso implica dentro nuestra cultura y nuestro lenguaje, que es un lenguaje fascinante y barroco. [...]...el español es un idioma espeso. Yo creo que he seguido escribiendo poesía simplemente por seguir viviendo en idioma español y alejarme de ese curioso enemigo que tengo que es el inglés y que claro, me asedia día a día, día y noche en mi vida cotidiana desde hace 60 años.

27:23 [...]... ahora quiero señalar - y esto me parece muy importante- que la idea de *Medusario* surge con Roberto Echavarren. Roberto es el padre-madre-creador del concepto *Medusario*. Incluso recuerdo que la primera vez que él me llama por teléfono- hemos sido siempre muy buenos amigos amigos, ... yo he sido un paño de lágrimas para él, una especie de confesor judío para este irreverente católico que es Roberto. Y en esa amistad, lo primero que me dice él es “quiero tu participación en

el siguiente concepto” y me lo explica. Y me dice que le quiere llamar, en combinación amistosa con Perlongher, que ya estaba muy enfermo de sida, tristemente muriendo [...]..Entonces me dijo “y me gustaría llamarlo *Medusario*”. [...].. hay connotaciones tan hermosas y tan complejas en esa especie de pecera donde las medusas están. Incluso, hay un problema para mí. La medusa, que es una cosa como de nombre muy alto, en Cuba nunca se le llamó medusa, que es muy refinado, sino simplemente “agua mala”. Ahí había una especie de dificultad para mí como cubano. En esta llamada primera, él me dice: “baja al Village- pues yo ya estaba viviendo en Queens, [...].. Vamos a hablar de este asunto y yo he invitado a Jacobo Sefamí para que también participe”. Fui a su casa, que él vivía en el Village, en unos edificios de Nueva York, de la New York University, en unos departamentos que les daban a los profesores, unos departamentos buenísimos a un precio muy noble, entonces eso era una maravilla. Recuerdo de ese día una anécdota muy hermosa y muy conmovedora, y si me permiten, la cuento brevemente. Cuando llegué, me dice el portero que Roberto ha ido a comprar unos panes para el desayuno y que por favor yo lo esperara. Entonces lo veo venir, un poco de lejos y camino hacia él y cuando llega a este sitio amplio donde hay una estatua fabulosa de Picasso, le doy un fuerte abrazo, así, rato que no lo veía. Y luego él me confiesa, “a mí me conmovió tanto tu abrazo, porque yo como homosexual y además militante nunca he recibido un abrazo público de una persona como tú, que eres heterosexual y me conmovió muchísimo que me abrazaras en público sin ninguna especie de problemas ni ninguna especie de asunto interior”. Yo quedé un poco consternado porque esa es mi naturaleza, no veía muy claro aquello, pero con el tiempo

comprendí, yo tengo una hija gay, entonces, he vivido en carne propia estos asuntos de género que son siempre una dificultad. ...

31:13 [...]... Subí, desayunamos y entonces me explicó todo el concepto, que él había, evidentemente – aunque nunca me lo dijo - conversado mucho con Néstor, con Perlongher. Recuerdo la última lectura que hicimos con Néstor, también en NYU un día memorable en el que leíamos Roberto, Néstor y yo y a mí me dejaron para el final porque soy el más viejito, creo. ... Néstor, que hizo una lectura conmovedora y que era una despedida porque todos sabíamos que se moría,... [...]... Cuando Roberto me habló de este proyecto y me dijo “claro, quiero hacerlo contigo” yo le dije “No, no me gusta participar en estos asuntos. Ponme como poeta y hagan ustedes esto porque ni soy teórico...” y puse unos pretextos. Me miró, con esa mirada que puede tener Roberto, que es muy recta y al mismo tiempo, difícil y me dijo: “Claro, tú como siempre la eminencia gris”. Ante lo cual le dije: “Participo.” Y empecé a participar, entonces la próxima reunión - que siempre eran en su casa porque Jacobo vivía en el mismo edificio y yo era el que venía de fuera – tuvo que ver con el tema de quiénes y empezamos como quien juega póker, a barajar nombres. Y coincidimos, yo creo que en todos menos en dos, que no voy a decir aquí quiénes dos que venían como rechazo de mí, ni de Roberto, ni de Jacobo. Y yo hice mi discurso de por qué no, y hasta el día de hoy yo creo que no deberían haber estado ahí, hay más información al respecto pero mejor callo porque tampoco hay que revelarlo todo. Entonces decidimos, como eran veintidós o veintitrés autores, que cada uno haría siete autores. Ahora viene el problema, que es esencial, la memoria...

33:48 Te estoy hablando de dos años antes de que se publique *Medusario*, te estoy hablando de hace 27 años de todo esto que empiezo a contar, te estoy hablando de lo traicionera que es toda memoria de todo asunto ... De manera que pido disculpas si los recuerdos tal vez sean, no falsos y mucho menos intencionalmente falsos, sino un poco retorcidos, un poco barrocos[...]...Yo recuerdo que entre lo que yo pedía y lo que se me concedía, yo creo haber trabajado a Zurita, a Tamara Kamenszain, que en paz descanse, a Eduardo Milán, a Wilson Bueno, el brasileño con quien yo tenía mucha amistad y creo que era el único con el que en aquel entonces la tenía, con el propio Roberto, con Reynaldo Jiménez y con Eduardo Espina. Y consistía el asunto en que cada cual escogía los poemas. Después de la escogida, la selección, los presentábamos y mayormente aprobamos lo que había hecho el otro porque el otro era ahora el experto entre comillas en tal poeta. A mí, en la lectura que hago hoy en día de mis elegidos, es estupenda, es decir, qué suerte tuve que pude trabajar a Eduardo Espina, a Reynaldo, qué es para mí casi como un hermano gemelo, a Tamara, a Raúl Zurita, etcétera. Muchas cosas han sucedido, muchos se han desapuntado de *Medusario*, ellos mismos. Y con Eduardo siempre hemos preferido, en lugar de decir poesía neobarroca, que tiene su historia y comienza con Haroldo de Campos, utilizar el término “poesía de la dificultad”, que a mí me satisface mucho más que poesía neobarroca, aunque ambos términos están bien.

36:03 [...]...Pues yo hice mi selección, presenté los poemas escogidos e hice ese escrito que Jacobo hizo por su cuenta mayormente con poetas mexicanos y Roberto hizo eso por su

cuenta mayormente con poetas del cono Sur. En ese punto nos reunimos para finalizar este primer proyecto y hubo una dificultad. Roberto - y creo que con toda razón- tenía muy claro que cada selección de cada poeta tenía que crear una atmósfera seria pero de uniformidad en esa escritura, uniformidad en el sentido en que, aunque éramos tres personas distintas y tres personalidades distintas y todas muy complejas, lo que se escribía tendría que estar dentro un formato. Entonces cuando yo presenté lo mío recuerdo claramente que Roberto comentó, dijo “claro, tú, el poeta”. Es decir, mis comentarios eran muy poéticos. Me dijo Roberto - y me lo dijo muy correctamente - “permíteme trabajar lo tuyo para que haya una uniformidad en todo el libro”. Le dije “Adelante, hazlo, líbrame de esta situación”, lo hizo maravillosamente bien, pero, de alguna manera debo decir que mis contribuciones - de ser estas, porque tampoco recuerdo que estos siete individuos fueron los que yo trabajé, no estoy seguro porque además decidimos no firmar nuestras selecciones - debo decir que lo que a mí me correspondió está de alguna manera asociado también a Roberto porque él hizo parte del trabajo, aunque todo surgía de mí y él respetó todo aquello.

37:54[...]... hay un punto en que yo le digo, “pero por qué tú, sabiendo que yo no soy un teórico, que mi rollo es la poesía y leer y la familia y qué sé yo, ¿por qué está insistencia?” Y fue muy honesto, me dijo “porque tú eres el único que tiene contactos editoriales” y yo dije “bien, es una cosa práctica, por qué no” y le dije “y tú ¿qué estás buscando?”, “Lo mejor posible porque yo creo que esto es muy importante.” ... En ese punto, le digo a Roberto “Déjalo en mis manos, yo voy a ver qué pasa”. Llamé a Adolfo

Castañón, con quien yo tengo una amistad, hoy, de más de cuarenta años, una auténtica y profunda amistad y Adolfo durante veinte años, y quizás más, llevó literalmente *Fondo de Cultura*, ... Lo llamo por teléfono, reímos, conversamos, qué se yo... Y le digo, “mira, Adolfo, hay este proyecto...” y le cuento. Me escucha, es un buen oído, y me dice, de inmediato, “No, es imposible, José”. Le digo “¿por qué?”. Me dice “Aquí hay una tremenda crisis. No se está publicando mucho en el *Fondo*, hay que tener mucho cuidado con lo que se publica y, siento decírtelo, pero esto es imposible que venda y entonces, en este momento, lo único que existe, para sobrevivir, y porque esto está subvencionado por el gobierno, es que los libros vendan, o sea libros que tienen esa posibilidad.” [...].

42:40 En ese punto, termina la conversación llamo a Roberto, “Por el Fondo, creo que no va a haber nada”. Cuál no sería mi sorpresa que a la semana llama Adolfo, qué pasa, y dice “Lo vamos a publicar, mándalo.” Dice “Lo he releído y yo creo que esto va a ser un documento histórico”, dicho por él, eh, que es un lector, bueno, es el traductor de Steiner [...]...Y a Jacobo se le ocurrió cuando yo me jubilé de la Universidad, tenía 57 años hacer un homenaje en su Universidad, en California [...]...Invitó a mucha gente, de México vino gente, de América Latina, gente que vivía en Nueva York, fue un homenaje muy lindo, [...]...Y se apareció de México, Adolfo, con una caja enorme, pero enorme, que casi Adolfo se ladeaba y se caía y la pone sobre una mesa y yo digo “¿Qué es eso?”; “*Medusario*, me cachas, la porquería esta que no va a vender ni tres ejemplares” Estaba como muy arrecho... Y eran ejemplares para nosotros (muestra su ejemplar) de este libro. Y lo

mirábamos y digo “qué bien, que esto que lo otro”. ... realmente Fondo tenía unas portadas horribles pero ésta estaba bien hasta el punto que cuando yo iba a México muchísimo, y entrabas a Fondo y había tres carteles enormes: Uno era Octavio Paz, no sé qué, en el centro esto, *Medusario* y a la derecha, ya no recuerdo qué... Pero era entrar en Fondo de Cultura Económica y era lo primero y ahí estuvo años. Y yo, agarro a Rodolfo del brazo en una parte y le digo “¿qué pasa con esto? ¿Por qué?” y dice “Bueno, no te voy a mentir pero salió hace 2 meses, ahora es que lo traigo y se está acabando la edición”, “¿Cómo?”, “No me preguntes, porque yo soy el primero que no lo entiende, esto es difícilísimo, extrañísimo”, “Y bueno ¿la reimprimen?” y me dice “Imposible, va a haber solo una edición” y me explica por qué, que tiene que ver con el funcionamiento de Fondo y nos quedamos todos consternados. El libro pegó hasta tal extremo que hasta el día de hoy mucha gente me dice “José, tú debes tener ejemplares, te pago lo que me pidas...”[...]... Y se vendieron ¡todos! Todos, en cuatro meses. Y yo le decía a las personas, “yo solo tengo uno” (y lo muestra) Y es la verdad, regalé todos a los amigos, a gente que pasaba por casa, sin darme cuenta la verdad y luego empezó la gente a buscarlo. Lo encontrabas de muchas maneras, por aquí, por allá, el libro físico, sobre todo nosotros que amamos la escritura, la literatura, siempre queremos el libro, yo no quiero internet y quemarme las pestañas ahí leyendo un sitio, y claro, esto es lo que la gente buscaba. En Brasil, se volvieron locos por esto. Y más adelante, porque ya vimos que no se iba a reimprimir, se aceptó lo de Mansalva y luego lo de Chile, que también estuvo muy bien. Pero eso también va a parar a ningún sitio. Las ediciones se venden, no te pagan un duro, y bueno, qué más

da... tienen un efecto que siempre es muy alentador, muy positivo. Algunos editores nos han pedido añadir con lo cual dejaría de ser muestra y sería antología, pero siempre nos negamos ... primero por vagancia, porque ya basta, uno llega a una cierta edad, no tiene ganas de trabajar y también porque nuestra consideración era, si el libro tiene esa importancia de la que se habla - yo personalmente creo que la tiene, y ellos también- pues que los jóvenes hagan su muestra o su antología a partir de y alejándose de... No ha sucedido nada de eso porque, yo creo que porque nos hemos ido fragmentando cada vez, porque la vida se ha vuelto más difícil cada vez más y cada uno de ustedes tiene su mundo ...

51:43 **RF:** *Me interesa enfocar, el momento anterior, cómo fue el contacto con esos poetas, cómo te ibas haciendo de los libros... que es diferente a cómo lo hacemos hoy...*

53:05 **JK:** Claro, era más lento, la carta que yo te enviaba a Buenos Aires o a la Argentina, tomaba tres semanas, si llegaba y la respuesta con material otras tres, cuatro semanas si llegaba... El correo con México era atroz, el correo con Perú era magnífico, con Chile era magnífico, o sea dependía de cada país y de cada caso... De mi selección yo a todos los conocía personalmente, tenía obra... la última vez que vi a Milán en México, que nos peleamos y luego nos reconciamos, me regaló *Errar*, que para mí es un libro muy importante y está muy en el *Medusario*, en la zona de Eduardo Milán, entonces, mucho era, claro ya material acumulado... Néstor servía un poco de camello para traer y llevar libros. Estaba la cuestión de *Último Reino* que para mí sigue siendo fundamental.

54:36 [...]...Como toda editorial, publicó cosas de compromiso, menos interesantes, pero publicó unos cientos de libros de los cuales tú puedes rescatar un montonazo de ellos. Entonces esa era una fuente de libros publicados que a mí me los enviaban sistemáticamente. Yo iba mucho a México, me traía toneladas [...]... E íbamos leyendo, como es la vida, Belli venía mucho a mi casa, me traía libros suyos, libros de Perú. Yo he tenido cuatro bibliotecas: la primera en Cuba, que la perdí toda, me llevé de Cuba 20 libros; la segunda que fue la de la casa de Forrest Hills en que llegué a tener 12,000 libros... cuando me jubilé, vendí la mayor parte de esos libros, y el resto me lo llevé a España, que fue mi tercera biblioteca y luego la que tuve aquí, en Hallandale, que ha pasado – pues hoy me han comprado mi patrimonio literario, ya buena parte de esa biblioteca se vendió a Texas. Es muy bonito porque también tengo la buena suerte de que todo lo que yo he escrito está en las mejores manos y en las mejores condiciones climatológicas que te puedas imaginar. [...]...Y una obra como la mía, que puede ser una porquería pero que yo estoy escribiendo desde el año 64 hasta esta mañana... Pues claro ahí está cuando conocí a García Márquez y nos peleamos por la cosa de Cuba y él era comunista y yo que no. Todo aquello está medio que recogido, o cosas muy personales, hay de todo, de todo...

1:03:24[...]... Roberto, por ejemplo, está muy en contra de Cuba, por lo que le pasó a Reynaldo Arenas. Hasta mi generación el componente homosexual en la poesía es extrañamente tan amplio que rara vez te encuentras un poeta heterosexual, es una cosa curiosísima, en el país ¿no? Hasta el extremo de que mi padre cuando se entera por primera vez que yo escribo poemas, me

llama y cierra el cuarto y me dice “¿tu escribes poesía?”, y yo, sí, “¿tú eres pájaro?” - “pájaro” en Cuba quiere decir homosexual. “No, que yo sepa, no, pero ¿a qué viene esto?”, “Pues tú sabes que todos los poetas son maricones”, pero dicho así. Y yo “Pues quítate esa basura de la cabeza porque estás totalmente equivocado”. [...]... Roberto es muy anti revolución cubana. Yo me fui con veinte años. [...]... estaba estudiando en Nueva York, haciendo una vida bohemia, estaba encantado de la vida. Pero volví y me encuentro con una Revolución que es muy atractiva. Yo siempre he sido un utopista, un hombre de ideales, desprecio el dinero, prefiero la buena distribución y que haya mucha más felicidad y menos pobreza... Y yo soñé con eso, porque parecía que iba por ese camino. Yo conocí a Fidel Castro en La Habana, durante 10 minutos, y cuando salí de esa conversación y las cosas que él dijo, me dije a mí mismo “Me voy de este país”. Aparte de que yo era un tipo muy inquieto, y que, de todas maneras, me largaba. El gobierno cubano me había dado una beca por dos años a París. La devolví, y me fui, de pobretón con 50 pesos en el bolsillo a Nueva York, que es una ciudad que se las trae. [...]... yo te aseguro, les aseguro a todos, que, en el momento de la selección, no hubo la más mínima participación de esta problemática social, socialista, política, etcétera, en ninguno de nosotros. Ni en Jacobo, ni en Roberto, ni en mí. La única persona de este grupo que yo tengo aquí adelante en las narices, que yo podría decir que es de izquierdas sería Raúl Zurita, que es miembro del Partido Comunista Chileno, y que tiene una trayectoria que lo va a llevar probablemente algún día al premio Nobel... Y con Raúl yo tengo y he tenido siempre una enorme amistad, pero con esta diferencia, a él la vida se le suaviza mucho por ser chileno, por ser “víctima”,

yo soy no una víctima sino todo lo contrario, parezco el victimario, porque soy el gusano, soy el que se fue, soy el traidor... Y, sin embargo, en Cuba, me aman. Yo he sido el primer cubano en el exilio que se publicó en Cuba ¿por qué? Hasta el día de hoy me piden libros en Cuba...

1:07:56 Sí debo decir, y Roberto se podría molestar conmigo pero no creo, que hay una tendencia en *Medusario* a incluir homosexuales y parte de la problemática con que yo encaré a dos casos, no voy a decir cuáles, fue que yo decía “Roberto, los estás metiendo ahí porque son de los tuyos y no es lo que nosotros estamos haciendo.” “No, José, tú no sé qué, no sé cuánto, fíjate es muy bueno por tal razón, es una cosa novedosa en tal país donde no hay esto.” “Sí, tienes razón pero por favor a mí no me tomes el pelo.” Y ya. Eso quedó así y yo busco nombres aquí y la proporción de homosexualidad y la proporción de hetero es casi once y once. Roberto hizo un libro sobre poesía rusa donde hay un solo heterosexual. “Roberto ¿qué es esto?” Lo justifica, y tiene razón, es decir, ser gay, o ser negro aquí en Estados Unidos, o ser un emigrante es una cosa muy difícil y muy vapuleada y muy maltratada y eso es un problema que sigue en pie

1:09:26 **RF:** *¿y en cuanto a la proporción de mujeres?*

1:09:31 **JK:** ¡otro tema! Pero es que era una época en la que estas cosas no se planteaban

[...]... está bien, mis respetos, ahora, aquí está Coral Bracho, está Tamara, que está como poeta y como... está Marosa, y yo sé que sí, que la desproporción es grande... está José [...]...hay una frase

de Ezra Pound, que para mí es muy bonita, que dice, “a man’s good nature is his paradise” y claro, él usa “man” como siempre se usó, en el sentido amplio, que incluye a todo el mundo pero tú no decías “a man or a woman”, eso no se decía, se sobre entendía que al decir “a man”, tal, y si por algún motivo decías “a woman” era porque era exclusivamente eso. Entonces, yo no estoy en contra de este asunto, pero se llega a tales extremos que ya es una pesadez, te ponen una x para incluir... Y también es un oportunismo... [...].Entonces, bueno, que su pan se lo coman...

1:13:26 **RF:** *dijiste antes que no te considerabas del todo barroco y hablaste sobre una poesía de la dificultad*

1:14:11 **JK:** a mí me gusta una cosa muchísimo de lo que es *Medusario* y es lo que se llama *primun inter pares*, es decir, nunca, nunca - y a partir de la muerte de Octavio Paz es cuando viene este cambio- entre todos nosotros, cualesquiera -sea Reynaldo, sea Wilson Bueno, que en paz descanse, sea Roberto, sea yo - nunca ha habido esto de “José, yo creo que soy mejor que tú”, lo que ha habido es un interés y un respeto mutuo en la obra de los demás, interés que claro, como todos los intereses es creciente o decreciente. Yo, de ahí, hay poetas que los sigo admirando como los admiré el primer día, Reynaldo es uno de ellos y en Reynaldo hay grandes cambios, momentos, en los que yo no estoy tan interesado, pero para mí es un poeta fundamental. O lo es Eduardo (Espina), que vive en una dificultad personal y como poeta, tremenda. Es un tipo que sigue haciendo una obra, la más difícil de todas las obras que están en *Medusario*, en este momento histórico. Desde “Valores personales” hasta lo último. Yo he escrito muy poca crítica, reseñas, y sobre Eduardo escribí, porque

es una obra que hay que apoyar ya que tiene un componente de dificultad que madre mía. También la dificultad es tan engañosa... Cuando yo llego, digamos a Góngora, muy joven, a través de la Universidad, o sea estudio, y se me dice “No, ni te metas en esto, porque esto no hay dios que lo entienda”. Ok, yo empiezo a leer a Góngora y al principio, es como cuando oyes por primera vez a Bach, una cantata de Bach, incluso la quinta de Beethoven, uno dice, ay, no me interesa, ay, yo no entiendo, pero ¿Qué hay que entender? Y más en música, pero el caso del neobarroco y de esa poesía, lo primero que yo voy viendo en Góngora es que esto es perfectamente inteligible, y lo que no, pues te encoges de hombros, no hay que entender... el oído, la música, es la que te guía y la que te lleva. Yo leo la Primera Soledad de Góngora, el comienzo que va por la estación florida y termina con campos de topacio y la figura de Europa y la violación de Zeus con Europa, tan preciso, tan conciso, tan bello... [...]...para mí desde el principio, te repito, tras la muerte de Paz, me interesó muchísimo que nuestras relaciones eran de igualdad...

1:19:27 **RF:** *Vos hablás de un “nosotros”*

1:19:48 **JK:** de entrada, me estoy refiriendo a nosotros tres como amigos. Luego, a los escogidos. Luego, muy respetuosamente a mucha gente que, por ejemplo, yo decía que Lorenzo García Vega – yo soy su albacea literario- debe estar. Y Roberto me decía, con toda la razón, “es que no es poeta”. Y me hizo reflexionar, es verdad que Lorenzo es lo que yo llamo ahora un “textualizador”, es un tipo de “textos”, escribió poesía, pero eran textos más que

poesía y es un caso aparte en Cuba, entre muchas otras cosas, y no se les escogió por esto...

1:35:17[...]...cuando le preguntaste a Adolfo lo de la contraportada, como Adolfo explicó, seguro que él no la hizo, estoy convencido de que él no la hizo. Pero claro, en Fondo es una serie de gente, normalmente hay jóvenes que se están ganando la vida y le consignaron “Mirá, va a salir esto, léetelo y haz la contraportada” Eso es un trabajo. Y normalmente lo hacen muy bien. Está muy bien esta contraportada. Y estoy seguro de que pasó por muchas manos antes de hacerse realidad esa contraportada. [...]

1:42:17 **RF:** *esta cuestión de la diferencia entre muestra y antología ¿cuál es tu perspectiva? Yo sé que es una cosa más de Roberto... ¿vos cómo la ves?*

1:42:28 **JK:** No no no no no ... Yo creo que todos coincidimos, los tres, la diferencia no es esencial. En una muestra hay un límite menor, la antología se supone que sea realmente abarcadora. Es una cuestión de cantidad. Tú no puedes hacer una antología de poesía cubana de la segunda mitad del siglo 20 sin incluir a tal, tal, tal, tal... y añadir a tal, tal, tal, tal... porque te parece que pertenece. En la muestra, y por eso se tuvo la cordial inteligencia de, en el prefacio poner: aquí están los seleccionados pero también deberían estar o podrían estar y se hubiera convertido entonces en antología, por ejemplo Juan Luis Martínez, que es extraordinario, ¿por qué no está? Porque no calza en el tópico neobarroco o Roberto Mascaró, Montalbetti. Josué Ramirez, José Luis Rivas, Mirta Rosenberg, que es una poeta extraordinaria, que

en paz descanse, Verástegui, que acaba de morir, por ejemplo, Josely Vianna Baptista, la traductora de Lezama, esa es una poeta neobarroca, mujer – nos hubiera convenido ... también a veces en estos procesos uno no piensa en alguien y estaba ahí, todo es imperfecto y es muy difícil de coordinar... Entonces la base de la respuesta a tu pregunta es que es una cuestión de cantidad y de que en la muestra dejas abierto ese mundo para que otros la continúen o uno mismo la continúe, vamos a aumentar esta muestra de digamos veintidós, veintitrés autores a treinta y cinco. [...]... En la antología se supone que sea la totalidad, inalienable, ya está, en este espacio esto es lo que hay, se pueden quedar dos o tres que se incluirían, pero el espacio ya realmente hecho y cerrado, mientras que en la muestra todo queda abierto ... esa es la visión que tuvimos

1:45:30 **AS:** *Más allá de mantener a esos veintidós o veintitrés poetas¿qué implicaron las distintas reediciones, la de 2010 y la de 2016?*

1:45:45 **JK:** Lo ideal para nosotros tres hubiera sido que *Fondo* reimprimiera, a mí se me explicó por qué era imposible y son decisiones editoriales. La de *Mansalva* fue una cosa que organizó Roberto con Francisco Garamona. Yo sé que vendió, pero ni a Roberto ni a mí ni a Jacobo se nos mandó un ejemplar, lo cual es bastante injusto. El mío, que lo tengo aquí, me lo trajo de la Argentina algún amigo. Y el de RIL, que tuvo que ver con un cervantista español que es muy amigo mío que habló con ellos y ellos estaban muy interesados. Era una época en que RIL iba para arriba, creo que está desaparecido, porque había un RIL Barcelona y un RIL Chile. Y la persona que llevaba esto, que es muy respetable, se ha ido de Chile y está viviendo en España, según

tengo entendido. Yo no sé pero entonces se echó a perder ese proyecto que de nuevo, tristemente, se hizo, y estuvo muy bien pero no llevó a nada. Los libros se venden muy rápido. Ya quisiera yo vender los míos como se venden los de *Medusario* y no se venden muy rápido. Pero ahí se cierra todo. Entonces ni Roberto ni yo ni Jacobo queremos ya más... Dejáme ya de *Medusario*, pasaron ya 25 años, cumplió su función entonces, haz tú, Romina, tu *Medusario*, ustedes son quienes, si tiene que haber una continuidad, que hacer estas cosas.

[...] 2:25:00



## Entrevista a Roberto Echavarren<sup>61</sup>

**Viernes 19 de noviembre de 2021 - 12hs.**

00:20 **Martín Sozzi:** *Buenos días, estamos en el segundo encuentro de los 25 años de Medusario, ... yo en el primero de los encuentros le dije a José Kozer, hice mención de la palabra "antología", ¿no? Y él inmediatamente me corrigió y me dijo, no, "muestra"...me quedé pensando en antologías de la literatura latinoamericana. ... Y pensaba en la, creo, primera gran antología de la literatura latinoamericana, la que arma Juan María Gutiérrez, en el año 1846, la América Poética y justo, tiene que ver con 150 años de Medusario. Medusario se publica 150 años después, no sé si eso tiene que ver con cierto fetiche de las fechas redondas, pero en principio me llamó la atención.*

14:00 **Rom Freschi:** [...] *Vamos a cómo aparece la idea de Medusario, dónde estabas vos como ideólogo del proyecto, reconstruir un poco tus intenciones...*

14:25 **Roberto Echavarren:** Bien, tuve esta idea a partir de los años 80 cuando yo iba descubriendo nuevos poetas que me importaban, y más que nuevos poetas, una nueva escritura. Crecí en Uruguay, rodeado de cierto tipo de poesía que se quería comprometida entre comillas y que generalmente era bastante chata, banal, etc. y cuando yo escribía, si creía que algo parecido a eso me salía, lo tachaba inmediatamente porque desarrollé otra noción de poesía a partir de la lectura de los poetas que a mí

---

<sup>61</sup>La entrevista a Roberto Echavarren está disponible en el siguiente enlace: <https://youtu.be/HJnoWP86XbE?si=S7v0ukPrLUAlujz>

En el artículo de Freschi incluido en este volumen, la entrevista es referida mayormente como ERE,25M.

realmente me importaban. Yo estaba atisbando otras posibilidades de poesía, otra densidad poética, otro trabajo con la lengua ... Estaba en Nueva York pero también viajaba por Latinoamérica. Recuerdo un viaje por Perú con Rodolfo Hinostroza, en el año 74, a Mirko Lauer ya lo conocía me parece de Londres y también admiraba su escritura y su tarea con sus revistas, etc. Por otro lado, también Chile, Buenos Aires a donde yo volvía con frecuencia pero sobre todo a partir de la segunda mitad de los 80 porque antes, lo mismo a Uruguay, no se podía volver, por la dictadura y Brasil, desde que era un adolescente conocía el movimiento concretista brasilero, de Haroldo de Campos, su hermano, y Décio Pignatari, ... que primero empezó por el concretismo pero después Haroldo se pasó a una escritura neobarroca... me acuerdo que una vez en la universidad de Texas, estábamos hablando con Haroldo y él citaba mucho a Mallarmé pero todavía no había publicado *Galaxias*, entonces estábamos en el concretismo que de alguna manera suprime la sintaxis. Yo le dije, "Mallarmé decía Je suis un syntaxier, yo hago sintaxis..." Cuando le dije eso a Haroldo, que lo admiraba mucho a Mallarmé, se puso muy nervioso... él ya estaba componiendo las Galaxias, solo que no estaba publicado el libro en tanto tal. Todo eso fue para mí creando como una lista, un conjunto de figuras que realmente me interesaban mucho pero a la vez, estamos hablando de antes del email, ¿no? Así que todo esto era por carta o por viajes personales en que uno hablaba con la gente, me parecía que estos poetas estaban como acantonados en diferentes países o diferentes ciudades y que no se conocían entre sí. Me parecía muy interesante conjugar estas escrituras en una muestra que circulase por Latinoamérica dándolas a conocer de un modo más amplio y

hacer conocer a los poetas unos a otros. Esa es la idea de *Medusario* que yo empecé a elaborar en la segunda mitad de los 80... bueno, después con Néstor, que conocí en San Pablo, nos hicimos muy amigos, y él también tenía esta idea de nueva escritura. Por otra parte, tuvo suerte porque la editorial *Iluminuras*, de San Pablo, le propuso publicar una antología o reunión de poetas hispanoamericanos traducidos al portugués, una edición bilingüe y eso entusiasmó mucho a Néstor. Se puso a componer este libro y al mismo tiempo yo estaba tratando de componer el *Medusario*... por supuesto, *Medusario* tomó más tiempo porque, primero porque es un libro bastante más considerable que *Caribe Transplatino* de Néstor, que además abarca el Brasil, así que tomó tiempo. Yo, por suerte, conseguí la colaboración de José Kozer y de Jacobo Sefamí, que realmente me apoyaron siempre con entusiasmo, con gran calidez y por otro lado, mientras vivía Néstor también, sosteníamos un diálogo bastante intenso sobre estas cosas. De hecho, cuando murió Néstor decidimos poner como prólogo, aparte de un texto mío, lo que había escrito Néstor para *Caribe Transplatino*. Por suerte, a través de José Kozer logramos que el Fondo de Cultura se interesase en el libro y finalmente salió en el año 96. como sabemos [...].

19:58 **RF:** *José dijo que se habían repartido las selecciones. [...].*

20:44 **RE:** tengo más bien idea que la selección la propuse yo y en conjunción con Néstor y me parece que Kozer y Sefamí... [...].  
(se interrumpe la grabación)

21:17 ...Néstor propuso un par de poetas y en ese sentido se cerró un poco la selección, algunos yo los conocía personalmente pero

no eran necesariamente mis amigos. Tampoco intenté hacer una muestra de quienes eran mis amigos sino más bien de las escrituras que me interesaban ¿no? por ejemplo, Ettetdgui, el venezolano, murió muy joven, en los primeros 20, yo no lo conocí pero había una edición de sus escritos en Venezuela y me puse en comunicación con sus padres, me mandaron papeles, muchos inéditos de él y pude completar esa selección. Quiero decir que era la escritura lo que me enganchaba, el anzuelo ¿no? Por otro lado, desde Nueva York era fácil viajar a México por lo tanto también fui con cierta frecuencia y ahí está Coral Bracho, ahí están otros poetas, David Huerta, ¿verdad? que son también mexicanos [...]...Kozzer, Sefamí y yo estábamos en Nueva York[...]...

23:00 **RF:** *vos me contabas que el nombre lo propuso también Néstor ¿no?*

23:33 **RE:** Néstor decía que él era buenísimo para los títulos, que a él se le ocurrían buenos títulos, [...]... Con Néstor hablamos mucho porque yo fui varias veces a San Pablo para dar cursillos, seminarios e invitado por Jorge Schwartz de la Universidad de San Pablo, entonces realmente fue una amistad muy chispeante [...]...para todo este proyecto...

24:08 **RF:** *y en relación a esta cuestión de la muestra -antología...*

24:38 **RE:** la gente siempre se revela y hace preguntas acerca de esta palabra muestra, yo pienso que es una palabra legítima en más de un sentido, por ejemplo en pintura se considera muy corriente que un curador haga una muestra y elija por ejemplo a cinco pintores, a plásticos y eso se llama muestra; porque no es

antología, selección de los mejores pintores, es solamente que ciertos temas, ciertas maneras, ciertas características que permite acercarlos es lo que lleva el curador a mostrarlos juntos. Y en este caso, a mí la palabra “antología” nunca me gustó porque implica seleccionar lo mejor de una época, de una generación, y a mí no me interesaba rendir cuentas en ese sentido, que me dijeran, por qué no pusiste a fulano, porque es una figura que resulta imprescindible para cualquier antología, justamente por eso, porque teníamos un criterio muy singular, muy específico de las escrituras que nos interesaban es que elegí muestra porque la muestra es irresponsable. Solo es responsable frente a sí misma, es decir, a la tarea que uno está emprendiendo pero no tiene que rendir cuentas acerca de panoramas, de algún modo que rinda cuentas de cierta guía telefónica poética o algo por el estilo. Muestra es una palabra que yo la siento mucho más ligera y además cabal en relación a lo que estábamos haciendo.

26:30 **RF:** *En función del tipo de escritura que ustedes fueron seleccionando, desde los prólogos, hay bastantes herramientas como para situarla..., también en el epílogo Tamara trabaja esta idea de poetas críticos...*

27:16 **RE:** es cierto que varios de los seleccionados son además críticos, o tienen una capacidad crítica por lo menos para situarse y para juzgar, es decir, que no son personas ingenuas, naïf, que meramente están escribiendo un poema fuera de un contexto de pensamiento, de un contexto de espíritu del tiempo, histórico, etc. En ese sentido, sí, es legítimo decir que son poetas críticos, claro.

27:53 **RF:** *En alguna medida la literatura latinoamericana del siglo XX está bastante atravesada por la cuestión de la política ¿no? La revolución cubana...*

28:48 **RE:** hay una frase de Adorno que dice, no es que la literatura se ocupe de política sino que la política emigra a la literatura... Por supuesto que todos estos poetas, incluido yo, me parece que en su poesía hay política, pero no hay política de consignas, no hay política partidaria, no hay banderías políticas. Esa era una época muy difícil porque evidentemente esta presencia de Cuba, parecía insoslayable, ¿verdad? parecía imposible no escribir el poema sobre el Che Guevara y cosas por el estilo, ¿no? Pero, en la medida en que yo entendí cómo estaba la situación cubana y que había campos de concentración para homosexuales y capté este elemento de censura y de represión, yo no podía ponerme a defender a Cuba a rajatabla. Creo que la poesía está en otro nivel, está en otro lugar, más libre, esos poemas de compromiso político obvio y directo a veces con mensajes muy torpes, es una poesía que muere muy rápido y en la poesía lo que interesa es la música, la densidad metafórica, la complejidad o las decisiones sintácticas... un trabajo sobre la lengua... experimentando con la lengua y por lo tanto adquiriendo mayor libertad, mayor amplitud, llevándose también muchas sorpresas ... Muchas veces el que escribe es el primero que se sorprende con las cosas que van saliendo... una poesía no programática en ese sentido donde sí se filtra la política, y se filtra el cuerpo, el cuerpo político. Yo ya antes de esa época había participado en el Gay Liberation Front de Londres, Néstor Perlongher había confundado el Movimiento de Liberación Homosexual en Buenos Aires que tuvo existencia muy breve, claro, porque fue reprimido por la dictadura, pero los dos

teníamos una experiencia fuerte de militancia política en el sentido de activismo político pero ninguna de esas cosas se metió directamente en nuestra poesía porque creo que la estrategia de la escritura es otra cosa, es justamente poder librarse de cualquier contenido unívoco y de cualquier mensaje unívoco... ahí se juega la honestidad de la escritura, en que se juega una apertura donde realmente nosotros estamos en cuestión. Pero en cuanto a nuestro estatuto como hablantes, a nuestra manera de vivir en tanto aventura particular de cuerpos más que de consignas o de conclusiones ¿no?

33:59 **RF:** *José habló de un parteaguas, de repente hacer visible todo un grupo de escrituras... aparecen reacciones a la dificultad muchas veces entendida como un modo de autonomización, que se aleja de la política*

**RE:** yo creo en la autonomía, de la literatura, del artista, de cualquiera, como decía Wallace Stevens, la autonomía es una manera de responder a las presiones sociales, a todo esto que nos está como agobiando, que nos obliga a dar ciertas respuestas, que considera que ciertas respuestas son necesarias y otras no son legítimas. Construir un ámbito de autonomía, tanto para alguien como para una obra me parece decisivo y no creo que esto sea apartarse de lo cotidiano porque justamente lo cotidiano reinterpretado, revisto, por esta actitud autónoma de algún modo resulta más cercano, más inmediato o mejor descifrado que con un lenguaje cosificado o predecible...

36:21 **RF:** *probablemente Medusario te haya permitido tomar contacto con las nuevas generaciones también ¿hubo un cambio a partir de Medusario?*

36:50 **RE:** hubo gente que leyó *Medusario* y lo asimiló y no quiero decir que hayan imitado esas escrituras en absoluto porque además no se trata de nada programático, no es como André Bretón y los manifiestos ¿verdad? que había que aplaudir o estar de acuerdo y si no, te expulsaban del grupo, nada de eso estaba aquí en juego... lo mismo con escrituras nuevas que van surgiendo. Hay una serie de escrituras nuevas que me interesan y que me parece que funcionan en relación a lo que estaba siendo desenvuelto en *Medusario*, yo no he notado una reacción o una especie de viento de repudio a esa escritura, más bien lo que he notado son una serie de vectores que continúa en cierto modo ese tipo de lucidez de investigación y de disfrute y por lo tanto me ha sido también nutritivo conocer nuevas escrituras porque con muchas de ellas me he sentido interesado, me he sentido muy bien, me he sentido gratificado.

38:25 **RF:** *¿podrías registrar algunas de esas escrituras que te parece que religan con Medusario?*

38:37 **RE:** yo hice además otra muestra, que es del Cono Sur mucho más recientemente y que está publicada en La Flauta mágica y se llama *Indios del espíritu*. En esa muestra, están incluidos una serie de poetas más jóvenes tanto de Chile, como de Argentina como de Uruguay que me interesaba enmarcar, dar a conocer también como un conjunto de escrituras y tú estás incluida justamente en *Indios de Espíritu*.

39:21 **RF:** *bien, en relación a eso, a estar incluido, la decisión de involucrarte me parece que es justamente ir en contra de esta función de la antología ¿no?*

39:50**RE:** yo lo vi con esta idea un poco Lezamiana del grupo... que él trató siempre de articular en la revista suya ¿no? y me parece que en las muestras yo he tratado de articular. No es la actitud del *scholar*, del crítico literario que meramente se pone fuera de aquellos autores que ha seleccionado, sino también de expresar una confraternidad, una afinidad, un estar juntos y elegí la palabra muestra porque es una reunión, no es que tenga un perfil como sería el de la antología. Esta pretendida neutralidad y ecuanimidad, sea real o no, que pretenden las antologías.

41:03**RF:** *La Flauta Mágica amplifica el trabajo de Medusario...*

43:21**RE:** Sí, Lezama Lima hablaba de *Biblioteca Delfica*, o sea, de una serie de autores que para él eran imprescindibles en cierto modo y es lo que yo he tratado de hacer con *La Flauta Mágica* [...].en el caso de Stevens, por ejemplo, la correspondencia con Rodríguez Feo que implica también la conexión de Wallace Stevens con Cuba, con Lezama Lima de hecho, tradujeron algunos poemas de Wallace Stevens y los publicaron en *Orígenes*, todas esas cosas me interesaba mostrarlas a mí ¿verdad? Como que la tradición de poesía inglesa no era completamente exenta de contactos con la poesía hispanoamericana así que cada libro es como una especie de arca de Noé donde aparte del texto poético hay una serie de elementos acompañantes como para, si esto inicia una navegación, el mar abierto quiere decir que cualquier persona lo puede leer en cualquier tiempo en cualquier época. Estos textos van a estar acompañados, van a estar asistidos por estos otros animales domésticos que son la crítica, el comentario, la información bibliográfica, etc. [...]

56:30**RF:** *algo que surgió con José tiene que ver un poco con la cuestión de los géneros y la sexualidad, en Medusario eso empieza a aparecer*

57:21**RE:** Claro, porque en definitiva son escrituras sobre el cuerpo, escrituras del cuerpo y la implicación política no es solamente en relación al poder central o al gobierno sino de esta revolución de la comprensión de lo político que ocurrió sobre todo a partir de mayo del 68, como dice Foucault, que se rompió esta idea de que la Revolución era el monopolio del pensamiento marxista, que solamente tenía que ver con lucha de clases y tomar el poder central y establecer una cierta forma de dictadura sino que la rebelión en relación al poder ocurrió en todos los niveles a la vez, las relaciones familiares, las relaciones de trabajo, educación, al ambiente universitario etc. Fueron todas las relaciones de poder las que se cuestionaron a partir de mayo del 68; entonces la revolución en la liberación sexual tanto como el feminismo, como todas las políticas de minorías irrumpió en ese momento y creo yo que en la poesía que a mí me interesa es una caja de resonancia de todas estas cuestiones.

58:54 **RF:** *que Medusario haya podido ser publicado por una editorial como Fondo de Cultura Económica y que inmediatamente hayas conseguido la edición de Poemas Completos de Néstor en Seix Barral ayudó muchísimo*

59:26 **RE:** Sí, fui consciente en ese momento, en tanto eran mis ojos y mis oídos, y mi percepción y mi interés, ver cómo se articulaba no solo una cierta calidad de escritura que tiene que ver con la sintaxis, con la música, con la complejidad del pensamiento, con los recursos imagísticos, etc., toda una nueva inquietud de

relieve político acerca de nuevas posibilidades de vida, de aceptación y manifestación de políticas del cuerpo.

1:00:10 **RF:** *y lo mismo con la nacionalidad ¿no?*

1:00:33 **RE:** [...]... mi primer impulso, y esto fue un adelanto de *Medusario*, es un libro que se llama *Transplatinos*. Tomo esta palabra porque lo que se llamaba la Banda Oriental, que vendría ser territorialmente el doble de lo que es el Uruguay actual cayó en manos de Brasil. Cuando los porteños lo llamaron al rey de Portugal y después inmediatamente con la independencia de Brasil, al emperador de Brasil para invadir, de manera que controlara y destruyera por completo el proyecto de Federación de Artigas. Y eso lo lograron, entonces quedó por un lado el centralismo de Buenos Aires y por otro lado quedó la Banda Oriental ocupada por Brasil y en ese momento, en Brasil, la banda Oriental se llamaba A provincia Cisplatina, de este lado del Plata. Evidentemente como uruguayo, como oriental, este nombre de Cisplatina me quedó siempre rebotando en el oído y entonces yo me propuse en cierto modo contradecirlo con la palabra *transplatino* y esto es algo que publiqué en una editorial de México que se llamaba *El tucán de Virginia* y que incluye a Néstor Perlongher, a Osvaldo Lamborghini y a Marosa Di Giorgio ... es esa idea de reunir lo que estaba separado territorialmente y darle mayor amplitud rompiendo estas ideas de literatura nacional y por supuesto de nación y cosas por el estilo ... esto es el adelanto de *Medusario*.

1:03:27 **RF:** *lo trans lo relaciono con una figura que vos traes, la del andrógino y la cuestión del estilo ¿no?*

1:04:09 **RE:** Sí, esta noción de trans que como tú dijiste, tiene que ver con contrarrestar las literaturas nacionales pero también cualquier noción de identidad, creo que justamente identidad es algo así como el enemigo para mí, porque rompe con la posibilidad de libertad y contra esta posibilidad de cambio ... [...] ...transcurrir, claro, lo que decía Foucault, escribo para ser diferente, cada libro me hace ser otro, entonces dónde está la identidad, cuando en netflix o en otro lado se describe el argumento de una película dicen bueno, el héroe pasó por tal episodio, por tal otro, le pasó tal cosa y al fin encontró su identidad... para mí es lo contrario, y perdió su identidad... es decir, se acogió a este devenir trans que es lo que creo que nos va liberando un poco y nos va haciendo otros, otros además que nosotros no pensábamos que podíamos ser...[...]

1:05:55 **Ariela Schnirmajer:** *el primer poema tuyo que incluiste en Medusario, Confesión piramidal, tiene un epígrafe de Julián del Casal, ¿qué operaciones hay ahí con la tradición?*

1:07:54 **RE:** yo en la universidad de Nueva York enseñé varias cosas, pero una de ellas fue poesía del barroco y también del modernismo. Lo que a mí me interesaba era vincular estas poéticas del neobarroco con esos dos picos, esos dos momentos de altura de la poesía en español, que es la Edad de Oro, el barroco y el Modernismo, creo que son dos lugares, dos momentos en que se alcanza la mayor excelencia en la escritura en español. Pienso por otro lado que es antojadiza la diferencia o la separación entre el Modernismo y vanguardia, por ejemplo, que se enseña como si fuera algo muy tajante, me parece que la vanguardia continúa el momento del modernismo que se fue extinguiendo a lo largo del

siglo XX y según mi punto de vista *Medusario* sería un resurgimiento de este nivel de exigencia, de escritura exigida ¿verdad? Tanto a nivel de la música, pensemos en Darío, pensemos en Herrera y Reissig, en la experimentación de metros de Darío, en su capacidad de oído, de acentos, es algo realmente deslumbrante, por supuesto lo podemos llevar al barroco, a Juana Inés de la Cruz, o a Góngora. Entonces a mí me gustaría que *Medusario* o mejor dicho el neobarroco o el neobarroso fuera considerado como un tercer momento dentro de estos picos, porque las literaturas no son algo continuo, algo uniforme, fíjense, por ejemplo, en la poesía española, después del auge del barroco, de poetas como Góngora, todo esto fue olvidado [...]. Entonces, por eso, para mí, poetas como Julián del Casal, poetas modernistas son muy cercanos a mí, y creo que esa fue la razón por la que quise recordarlo en ese epígrafe

1:11:48 **RF:** *yo al Medusario lo siento muy cerca de Los raros...*

1:12:04 **RE:** Sí, claro, y el gesto es ese, por ejemplo en el caso de Darío, rescatar a alguien como Lautremont, Isidore Ducasse, el escritor uruguayo-francés, de los *Cantos de Maldoror*, este es uno de *Los raros*. En Uruguay tomó un tiempo hacerse cargo de que había habido un escritor uruguayo que se llamó Isidore Ducasse, fue por supuesto Darío y después los surrealistas franceses los que lo reivindicaron. ... Quiero decir que Darío sí, fue muy perspicaz al rescatar a *Los raros* y sí considero que hay una afinidad de gustos con *Medusario*.

1:13:43 **RF:** *Además el modernismo entramaba y religaba a nivel continental y un poco el énfasis en las literaturas nacionales es una reacción al modernismo ¿no?*

1:14:25 **RE:** exacto, el modernismo es un movimiento transnacional desde nicaragüense hasta los chilenos, los argentinos, centroamericanos, eran modernistas, Julián del Casal, cubano, el modernismo era completamente transnacional, justamente evadió esos límites.

**MS:** *de ruptura de las posiciones esencialistas ¿no? sobre todo de la idea de nación fundada en esa idea del alma nacional o del ser nacional*

**RE:** claro, exacto, aparte de que estaban imbuidos de poesía francesa por ejemplo y no estaban pensando dos veces a ver si eran auténticos nacionales o no lo eran, simplemente estaban estimulados por ciertas escrituras, respondían a eso.

[...]...1:24:40 **MS:** *dentro de esa serie, no estaría lo que hizo Libertella cuando publica Nueva Escritura en Latinoamérica ¿no? ahí hay una idea muy fuerte de escritura*

1:25:25 **RE:** exacto, sí, sí, sí, eso lo enseñó Libertella en un curso antes de que yo entrara a la universidad de Nueva York, lo enseñó en un curso de la NYU y después elaboró mucho esto en su libro y creo que reescribió el libro en diferentes ediciones. [...] Néstor admiraba ese libro de Libertella, claro, yo también.

1:26:30 **RF:** *las ediciones posteriores... ¿qué han traído?*

1:27:10 **RE:** que *Medusario* no fue olvidada y yo no hice demasiado para que no se olvidara, más bien era justamente la gente que

venía y me decía, mira queremos reeditar *Medusario*, eso sucedió con Mansalva y sucedió con RIL ediciones, entonces, lo raro es eso, no fue olvidada, [...]...Es como una insistencia, pero esa insistencia viene de parte del lector, va llegando continuamente y otras veces, cuando se hacen antologías más recientes, siempre las comparan con *Medusario*, también eso he notado, o sea que realmente se transformó en un referente y eso me alegra, qué más puedo decir.

1:39:48 Cierre



## Entrevista a Jacobo Sefamí<sup>62</sup>

19 de noviembre de 2021 - 18hs.

9:31 **Jacobo Sefamí:** ...Yo coincido que *Medusario* es un libro realmente muy importante porque se leyó en todas partes. Si nos quitamos como autores, creo que el *Medusario* quedó porque realmente, gracias a la distribución de *Fondo de Cultura Económica*, fue leído en todas partes y cuando yo me presento con alguien que no me conoce, algún escritor o alguien, y le digo mi nombre, Jacobo Sefamí, me dice ¡*Medusario!* Es lo primero que me dicen así que me da mucho orgullo, mucha alegría, cada vez que me pasa eso, siento que el libro es muy muy conocido así que en eso, totalmente de acuerdo. Ahora te relato anecdóticamente cómo me conecté con Roberto y con José. Yo estudié en Austin y tenía mucho interés en la generación del surrealismo latinoamericano, iba a escribir sobre poetas surrealistas, [...]... Y salió una reseña de Álvaro Mutis sobre un libro de José Kozler, que se publicó en *Fondo de Cultura* también que se titula *Bajo este cien*, y como yo admiraba mucho a Álvaro Mutis, yo fui a leer la reseña, yo no sabía quién era Kozler, y me encantó la reseña, yo pensé que era Kozler un poeta sefardí y luego le reclamé que no era sefardí, en fin, le escribí una carta, conseguí su dirección a través de un

---

<sup>62</sup> La entrevista completa a Jacobo Sefamí está disponible en el siguiente enlace:

<https://youtu.be/-23DHbXpxHE?si=adFgX49Iz6gbBZ8B>

En el artículo de Freschi incluido en este volumen, la entrevista es referida mayormente como EJS,25M

amigo mutuo, y de inmediato me contestó con una gentileza, una carta amorosa, como si me conociera de toda la vida y entablamos una conversación por cartas. Ahora estoy buscando las cartas que tengo de él porque tengo varias, se está armando su archivo en una biblioteca en Florida...lo conocí y empecé a frecuentarlo, a la vez que conocí a Kozer por carta, yo seguía en esa época también la *Crónica de poesía*, reseñas que hacía Eduardo Milán en la revista *Vuelta*. Eran justamente todos estos poetas que después van a aparecer en *Medusario*, incluía a Perlongher, a Roberto, a Coral Bracho, a David Huerta, toda esta generación de escritores los conocía muy bien Eduardo Milán y los reseñaba. Así es que yo me entusiasmé muchísimo con esta poesía y dije, bueno, después de estos poetas mayores del surrealismo, pues quizá eso es lo que más me interesaba así es que tuve la suerte- porque es suerte, no se le puede llamar de otra manera- de que me contratara NYU cuando salí al mercado después de haber terminado mi doctorado en Texas...[...]... Estudié mi doctorado del 84 al 89 y en el 89 llego a la Universidad de Nueva York y me asignaron un departamento en el Village, Roberto vivía a tres edificios, y Kozer vivía en Queens. Una de las primeras personas que conocí al llegar a Nueva York fue Roberto y nos hicimos amigos de inmediato. Eduardo Milán tuvo la gentileza de incluir mi libro, *El destierro apacible*, lo reseñó,[...] entonces yo llegaba con buenas cartas, conocí en persona a Kozer, a su mujer, nos hicimos muy amigos y después, un poquito más adelante, no de inmediato, bueno, salieron los libros que mencionaste, *Caribe Transplatino* de Perlongher y la muestra *Transplatinos* de Echavarren, los vimos con efusividad y llegó un editor amigo de Kozer, un editor a Nueva York que se llama Antonio López Ortega, poeta, escritor venezolano, vino a

mi casa, Roberto vino más tarde con Kozer, y cenamos en mi casa. Después de esa cena, me dijo por qué entonces no hacemos una antología de la poesía latinoamericana. Así es que dije sí, me parece muy buena idea pero déjame hablarlo con Roberto y con Josi, Kozer. Lo hablamos y pensamos en hacer una muestra mucho mayor que las que habían hecho Perlongher y Echavarren, hacia la poesía latinoamericana y restringirla al neobarroco. Le contesté a Antonio, le propuse hacer esta muestra más grande, le dije que no sería una antología sino una muestra y que incluiría un aspecto mucho más grande, A finales del 91, él me contestó que le interesaba muchísimo, la idea era publicarla a través de *Monte Ávila* editores, yo publiqué mi libro de entrevistas en *Monte Ávila* y resultó que él me propuso una editorial que él dirigía en esa época que se llama *Alfadil* ediciones. También tenía una colección, *Pequeña Venecia*, donde se publicó por cierto un libro de Perlongher. Como suele suceder, fracasó la posibilidad de publicarla, ni en *Monte Ávila*, ni en *Alfadil*, que fracasó económicamente, no podía seguir, así es que Kozer, que era muy amigo de Castañón, bueno, yo también lo era, le propusimos el libro a *Fondo de Cultura*. No fue tan fácil como parece. *Medusario* hoy no hay dudas del libro, pero en ese momento no era un libro que estuvieran ansiosos de publicar porque es un tipo de poesía mucho más compleja, así es que dijeron que ese libro se debería publicar en Fondo pero en Argentina no en México, así es que lo terminamos - luego te puedo contar de cómo procedimos- se mandó a *Fondo* de Buenos Aires, se hizo la tipografía allí pero después otra vez fracaso económico en Argentina, no lo podemos publicar [...]... esto es 93 por ahí 94. Se cancela la publicación en *Fondo* y Adolfo Castañón volvió a ser salvavidas, y dijo, lo

publicamos en México, así es que finalmente salió en México pero la trayectoria de la publicación no fue fácil. Esa muestra la empezamos a trabajar a inicios del 92 para darles una idea, yo creo que ya para 93 estaba terminada así es que se tardó unos 3 años en salir [...]... y tuve la oportunidad de viajar a Argentina, a Chile y al Uruguay en el año 92 y conocí a varios de los poetas, con Reynaldo Jiménez fuimos a *Último Reino* [...]... en fin, precisamente porque en esa época yo estaba muy entusiasmado y llevaba yo alteros y alteros de libros de poemas así es que me familiaricé bastante con lo que había en el cono Sur, yo al ser mexicano estaba más familiarizado con lo que pasaba en México, pero... tiene toda la razón Roberto que esto se viene gestando desde mucho antes, claro.

**RF:** *en cuanto a la selección de los autores ¿vos participaste?*

21:35 **JS:** Sí, todos trajimos nombres [...]... tú puedes ver en la página inicial que hay una lista de nombres que no están en la muestra, que se mencionaron, incluso hay nombres que no están que también se podrían haber mencionado. No se reduce a 22 todo lo que había en el momento, y teníamos un criterio bastante democrático que consistía en que teníamos que estar de acuerdo de manera unánime en cada escritor que se iba a incluir en la muestra. Debo de comentar que Roberto y Kozer son mucho mayores que yo, que era jovencito y no soy poeta - he hecho una plaqueta recientemente- más que nada crítico y escritor de novela, cuento ... mi presencia ahí era más como crítico que como poeta, la idea era entre los tres decidir... Kozer a su vez, no sé qué les habrá contado pero él también conocía miles de escritores, sigue conociendo miles de escritores y está en comunicación, y aunque

no había email, había cartas. Yo creo que el archivo de Kozer va a estar buenísimo porque él se correspondió y se corresponde con muchísima gente [...]... lo que pasa normalmente cuando se reúne un grupo de personas para hacer un trabajo, cada quien trae lo que conoce y después viene una decisión, que es decisión difícil, que hay gente que uno estima o quiere y quieres que esté ahí, pero otras personas pueden decir no. Hubo bastante discusión de algunos casos, no fue tan fácil, no...

24:04 **RF:** *qué ocurrió con la discusión política, me refiero al socialismo, a Cuba...*

24:51 **JS:** Sí, sí, lo teníamos muy claro, tienes todos los poetas comprometidos que hacen poesía más doctrinaria, clara, conversacional, desde *Canto General*, Ernesto Cardenal, Roberto Fernández Retamar, toda esa generación de poetas que les interesaba un lenguaje directo, contestatario, y más achatado, yo lo pondría así, menos denso, menos elaborado porque la idea es llegar más al lector ¿no? una poesía mucho más sencilla, en el caso de Cardenal, poesía narrativa, te va contando, y yo creo que los tres lo teníamos muy claro, que no era lo que queríamos hacer en esa muestra sino siguiendo con la línea de cuestionamiento de poder, porque eso no se quita de ninguna manera, son escritores muy comprometidos pero no nos interesaba ese lenguaje directo, ese lenguaje, actitud doctrinaria, que quiere hacer doctrina, es una palabra que usa Roberto en su prólogo.

26:20 **RF:** *En tu libro decís que el Barroco es para estos autores una especie de mecanismo de elisión de algunas de estas presiones ¿no?*

26:39 **JS:** Sí, sí, sí, esa poesía era la que dominaba completamente el panorama ¿no? esa línea política, lo que dominaba era eso... pero estos escritores, quizá un poco más jóvenes que los otros, que otros son de una generación que empieza a surgir en los 50, 60, 70 pero no que dominaba, así es que la alternativa de *Medusario* es que presenta un tipo de escritura muy diferente, mucho más compleja y yo creo que por eso tuvo éxito *Medusario* porque la gente le encantó esa manera diferente de experiencia poética ¿no? de escritura.

27:57 [...]..hubo alguna reseña que nos criticaron, que nos dijeron que no había ni pies ni cabeza, Victor Manuel Mendiola, que era amigo de Echavarren, editor de *El tucán*, recuerdo que dijo esto no tiene pies ni cabeza, qué es neobarroco, o sea, nos cuestionó. Está bien, yo creo que vale la pena que la gente critique pero no sé hasta qué punto hubo reacciones en contra. Lo que sí sé es que tuvo muchas reacciones positivas pero esto es anecdótico, no lo puedo comprobar, es decir, gente que conozco y que les encanta *Medusario*, incluso actualmente, gente que todavía, gente joven que me dice, oye quiero conseguir *Medusario*, no lo consigo, no en el Cono Sur porque ahí sí creo que a través del RIL, pero en otras partes no se puede conseguir y se ha corrido la voz, hay fotocopias, para mí eso demuestra que el libro sigue teniendo vigencia, que la gente lo lee, tiene mucho interés en eso, aunque haya miles de líneas de trabajo actuales...

29:22 **RF:** *Vos te ocupaste de hacer algunas de las presentaciones, ahí hay mucho detalle [...]*...

30:14 **JS:** es un libro que realmente está muy bien hecho, perdón que me autocelebre, pero es la verdad. A lo mejor hay gente que discrepe en si es neobarroco, que diga a mí no me interesa el neobarroco, pero creo que el libro está bien armado y para empezar porque si tú buscas una antología de poesía, la que sea, siempre son muy pocos los poemas incluidos. Hay antologías que tienen un solo poema de un escritor y nosotros dijimos desde el principio, tiene que ser una selección bastante buena, completa, que tenga muchas páginas para que el lector tenga una mejor idea de lo que está haciendo el poeta. Así tenía que tener una selección nutrida de poemas y sí nos distribuimos para escribir las notas. No te voy a decir cuáles escribí yo, porque decidimos que tenían que ser anónimas, porque no queríamos que el lector empiece a juzgar, ah fulanito, Roberto escribió esta nota sobre este poeta y entonces por qué Roberto dijo tal cosa de tal poeta, por qué Jacobo dijo tal otra, así es que decidimos que las notas iban a ser anónimas, no las firmamos pero yo sí recuerdo que al menos escribí 9 o 10, nos distribuimos las selecciones pero después lo que hacíamos, porque eran fotocopias - nadie se puso a tipear, la tipografía la hizo *Fondo* de Argentina y después se la mandó a México- y entonces tachábamos el poema que no iba, pero el que sí iba lo poníamos (hace un recuadro con la mano). Y entonces empezamos a armar a base de fotocopias todo el libro, y reunirnos para ver si nos gustaban las elecciones que hacía el amigo; entonces nos poníamos a pelear para ver no solo qué poetas sino qué poemas había que seleccionar y después las notas las leíamos. Todo fue leído, todo fue estudiado, la idea es que no fuera nada gratuito, era todo bien pensado. A lo mejor hay gente que no lo nota, el orden en que aparecen los poetas también es neobarroco, rizomático. No

queríamos poner orden por país o por fecha de nacimiento. En muchas antologías aparecen secuencias, empieza con el poeta nacido tal fecha, sigue el que sigue, nosotros no. Decidimos que sí había un liminar que es Lezama Lima, que es como el aura de esta muestra pero después las secuencias fueron también determinadas por enlaces de imágenes o de poemas que se conectaban entre sí, entre un escritor y otro, entonces la liga era rizomática, te digo, como si una cosa condujera a otra otra otra otra otra otra ...[...]... yo decía tal poeta va con este y buscábamos un poema y luego buscábamos un poema que conectará con el poema inicial de otra persona que seguía...

34:41**RF**: *José decía, yo soy neobarroco hasta cierto punto...*

35:45 **JS**: Hay poetas incluidos que han declarado públicamente que no saben realmente por qué están ahí, si yo no soy neobarroco, por qué me pusieron ahí, o poetas como David Huerta que me dice, a lo mejor *Incunable* fue neobarroco. pero yo hago muchas cosas más, o Mirko Lauer. Las selecciones son incluso de la poesía neobarroca dentro de la obra de la poeta o el poeta, ... Para empezar siempre hay un trabajo crítico, en este caso esta muestra, que reduce, limita la capacidad de un escritor. [...]..le estoy dando un marco pero ese marco imposibilita, es una cárcel para el escritor, pongámoslo así. Entonces, un escritor se va a enojar, porque si es que yo soy mucho más que eso, Kozler, por ejemplo, David Huerta, Coral Bracho ahora hace otras cosas y muy respetable que hagan lo que ellos quieran hacer. *Medusario* también es restrictivo en ese aspecto ¿no? marca la obra. Yo he seguido trabajando escritores, como bien comentas, en

*Caleidoscopia*, mi libro reciente de crítica, pero no solo me restrinjo a los poetas de *Medusario*, lo amplío, voy por otras vetas, mis intereses ... qué pasó después de *Medusario* y yo creo que hubo una serie de escritores que continuaron esa misma línea, a lo mejor no se llaman neobarrocos, a lo mejor se llaman neovanguardistas o luego hay nombres chistosos que se han inventado para hablar del neobarroco ¿no? [...]...Aunque no tenga la misma denominación es el mismo tipo de experiencia con el lenguaje, el trabajo experimental, el trabajo fónico, la densidad, la acumulación de metáforas, de incorporaciones, la intertextualidad con otros escritores. Varias de las características del libro creo que se continúan de alguna manera en otros y otras poetas. Yo en *Caleidoscopia* no porque sea nacionalista sino porque es que después de *Medusario* hay una explosión de escritores, muchísimos [...]... me tuve que limitar a lo que conozco de poesía mexicana porque no he podido mantenerme al día de lo que pasa en Argentina, Uruguay, en Perú, en Cuba etc. Así que incluyo una selección acrítica de algunos poetas del siglo XXI que se están conectando también con *Medusario*. Aquí está por ejemplo Miriam Moscona[...]...Luis Felipe Fabre, Alejandro Tarrab, muy buenos escritores en México pero obviamente esa posibilidad es ilimitada si empiezo a pensar en otras latitudes. No sé qué pasaría si se tratara de hacer una muestra de gente del siglo 21, creo que sería muy complicado de realizar por la cantidad de escritores ahora [...]... Maurizio Medo...

43:40 **JS:** ...la misma colección que está realizando Roberto, *La Flauta Mágica* es fantástica y yo creo que irradia, yo creo que a partir de *Medusario* se irradian muchísimas cosas, muchos

proyectos, de modo que por esa razón también *Medusario* es importante...

44:27 **Ariela Schnirmajer** *En varias presentaciones aparece Milán...*

45:34 **JS:** En mi opinión Eduardo Milán fue muy importante, porque gracias a Eduardo, todo este tipo de poesía se dio a conocer. Eduardo publicó un libro que se llama *Una cierta mirada* con todas las reseñas de *Vuelta*, es uno de los grandes poetas y críticos [...]... gracias a él yo conocí a varios de los poetas, antes de ir a Nueva York había leído reseñas de Eduardo sobre Perlongher o sobre el mismo Roberto, sobre Kozer, sobre Bracho, [...]... Milán se conectó con *Vuelta* de Octavio Paz, una revista importantísima en su momento. No solo *Fondo* sino *Vuelta* le da una difusión también a este tipo de escritura que no tenía... Eduardo Milán tenía dificultades porque a Paz no le gustaba ese tipo de poesía, así es que, para salir, Eduardo me contó que él le puso una condición a *Vuelta*, si iba a escribir algo no se lo podían tocar y lo respetaron, así es que repito eso fue importante porque le dio una difusión, aunque no se conocieran los libros o no se pudieran adquirir. Es decir, *Medusario* logra que los poemas se puedan leer porque yo leía las reseñas de Eduardo pero no tenía los libros. Y eso era muy importante.[...]...

48:35 **JS:** ...en su momento estaba Fernando Fernández con una revista que se llamaba *Viceversa*. Fernando escribió una tesis sobre Gerardo Deniz e hizo una revista que tenía mucho interés en ese tipo de poesía... de México era la editorial *La máquina de escribir*, una editorial muy pequeña donde empezaron a publicar Coral

Bracho, David Huerta, Alberto Blanco, una serie de poetas en México. Después vino una editorial, que está en Xalapa, *Graffiti*, que también empezó a publicar este tipo de literatura; José Homero era el editor, es que la red era grande, ahora no recuerdo más de esa época exactamente que más había...

49:52 **Roberto Echavarren:** *El tucán de Virginia...* está *La mosca azul* en el Perú que creo que fue muy relevante por décadas, Mirko Lauer ha trabajado siempre en difusión de poesía en Perú [...]...

50:45 **JS:** de Cuba no recuerdo nada en particular porque José estaba en el exilio pero después ha surgido toda una generación de poetas cubanos muy seguidores de Kozer, ... hay mucha gente de la isla que lo sigue, hay mucho interés en Cuba, de hecho Kozer me mencionó en algún momento dado que querían hacer una nueva edición de *Medusario* en Cuba pero bueno pues ahí el problema es económico, es muy duro sacarlo allí

51:27 **RF:** *en relación con las reediciones, vos dijiste que no hay ejemplares*

51:40 **JS:** La de Fondo, la de Mansalva y la de RIL; creo que la de RIL es la que más se puede conseguir [...]...

51:59... tengo un amigo poeta español, también amigo de Kozer, que se llama Francisco Layna, Paco Layna, y me dijo que *Medusario* está teniendo una emergencia en España, debido a la edición de RIL. RIL es chilena pero también tiene distribución en España, así es que hay una serie de poetas españoles más recientes que les ha interesado muchísimo *Medusario*, pues a mí me da mucho gusto

porque la división esa muy tajante entre España y América Latina que en su momento era fuerte ahora se ha disuelto y ya hay una emergencia de escritores en España muy interesantes y que ya no obedecen a ese tipo de poesía, cómo le llaman, de la de comunicación... *de la experiencia*...hay muchas alternativas hoy en día

[...]...55:44 **RF:** *en relación a tus raíces, a la pertenencia territorial y a la identidad que va más allá de las fronteras políticas, eso en Medusario está en esa diáspora que ofrece y que es toda una postura*

56:36 **JS:** yo creo que somos seres transhumantes, nos cambiamos de lugar, estuvimos en Nueva York, ahora yo estoy en California[...]...diferentes regiones donde he vivido y que van en una búsqueda falsa de la identidad porque uno nunca llega a encontrar nada pero bueno, la cosa difuminada de las naciones es muy presente en *Medusario* y yo creo que en muchos de nosotros nos sentimos identificados con que no es una sola cosa la pertenencia, son múltiples ¿no? y así yo me siento también, yo soy judío mexicano árabe turco ahora gringo, soy todo. [...]

1:00:28 **RF:** *me parece interesante el imperativo de calidad ¿no?*

**JS:** y eso rigió en *Medusario*, no se podía incluir algo que no nos gustara, que no fuera de buena calidad... podrían ser amigos pero si no nos convencía la poesía, pues no

1:00:55 **AS:** *en Caleidoscopia, hablás de la noción de lo oblicuo*

1:01:19 **JS:** la idea de *Medusario* es que estábamos tratando de evitar el lenguaje directo, el lenguaje en muchas ocasiones

conversacional y directo. Entonces lo oblicuo ilustra bastante bien cómo se genera la poesía, cómo se irradia, la poesía nunca, nunca te va a decir la cosa recta, desde Lezama en adelante, es un concepto que puede ayudar a entender, aparte del rizoma o del devenir de Deleuze, la idea del pliegue, hay ciertos conceptos teóricos que también ayudarían a comprender este tipo de poesía... [...]... Roberto, Perlongher, todos ellos lo han estado trabajando... Los poetas de *Medusario* están muy conectados con *Tel Quel*, con este tipo de filosofía que apareció antes. Coral Bracho tradujo *Rizoma* de Deleuze y Guattari, en la revista de la Universidad de México; David Huerta también era un poeta deleuziano, hizo selecciones de Lezama Lima el mismo David Huerta. Otro poeta incluido es José Carlos Becerra de Tabasco México, que también era lezamiano; hay cartas de Lezama con José Carlos Becerra, es decir las redes de conexión del tipo de poesía ya estaban muy dadas.

1:03:24 **RF:** *José trajo esta referencia a Orígenes y a Lorenzo García Vega que finalmente no terminó siendo incluido por una cuestión de no ser exactamente un poeta*

1:03:56 **JS:** yo no recuerdo haber discutido a Lorenzo García Vega [...]...claro, hay poetas que están en claro conecte, si buscas la página inicial de *Medusario* hay ahí una serie nombres que aparecen ahí, que a lo mejor hubiera sido bueno hacer una muestra B, hay ahí varios escritores que son valiosos también.

1:04:55 **RE:** en relación a García Vega creo que también hay también una cuestión de cronológica y García Vega es muy

anterior a todo eso [...]...era ya como un contemporáneo de Lezama, otra camada.

1:05:50 **JS:** Gerardo Deniz es del 34, creo y Haroldo, no sé de qué año es, creo que es del 29, creo que quizá Haroldo sea el mayor [...]...

**RE:** el más joven es Etedgui

1:06:42 **JS:** pero sobre todo la muestra se inicia con libros publicados en el 71, no tanto era ver cuándo nacieron [...]... *Contranatura* de Hinostroza y *Adrede* de Gerardo Deniz eran los libros iniciales a partir de los cuales venían todos los demás [...]...*Galaxias* se empieza a escribir en el 63 pero la primera edición es del 84, pero ya venía escribiendo esos textos desde antes, uno podría pensar en por ejemplo José Carlos Becerra que es un poeta del 36 si no me equivoco está también escribiendo en los 60s, y va a morir en un accidente en el 70 o 71 [...]...Esos límites son difusos porque algunos empiezan a escribir antes esos poemas esos libros desde los 60s diría yo, pero realmente los libros que apuntan a un cambio serían esos dos que mencionamos ...[...]

1:09:11 **JS:** ...pero realmente si lo pensamos en cantidad de libros ya estamos hablando de los 80 [...]...no se conocían entre sí los mismos poetas, entonces eso era muy bonito que se empezaron a leer porque no se conseguían los libros, no había manera, [...]...Estamos hablando de una época en que no había email, no había nada, la distribución hoy en día quizá un poeta se pueda conseguir en internet y uno pueda buscar si no un libro por lo menos poemas, antes era imposible conseguir [...]... Roberto

hablaba del Modernismo, yo creo que el neobarroco se conecta muchísimo con el Modernismo. Digamos que Reissig, Delmira Agustini, Lugones, Darío son poetas que fueron muy leídos y muy seguidos, el mismo Perlongher habla también de eso. Las conexiones en mi opinión son muy claras; el mismo Mirko Lauer, en *Sobrevivir...* hace conexiones con Julián del Casal y a la vez con Lezama Lima y eso es una especie como de doble triple relación entre una cosa y te lleva a otra. El juego de correspondencias, el juego de metáforas que vienen de otros escritores como préstamos que son incorporados en las intertextualidades de los neobarrocos es muy importante [...]...es una especie de parentesco, de contigüidad escritural, que viene de un poeta y viene a otro, entonces a otro a otro entonces la secuencia puede ser infinita, es decir, puedes conectarte muchas cosas más. Yo estoy seguro que Roberto u otros poetas se conectan con muchas escrituras al hacer la propia o se reapropian de muchas escrituras también así es que creo que esas conexiones, por lo menos para mí, son muy buenas muy claras... la gente puede decir bueno, de dónde vienen los neobarrocos, ¿vienen de la nada? No, al contrario; los neobarrocos son una acumulación de escrituras, que vienen del pasado y confluyen entonces, precisamente la densidad de los neobarrocos consiste en esa multiplicidad de escrituras. Uno puede decir, son nuevos, pero no son nuevos, para nada, en el sentido en el que traen, entre más cosas mejor ¿no? Lezama en *La curiosidad barroca* habla de acumulación de cosas, cómo se juntan miles de cosas, no solo escrituras, objetos, todo, todo lo que se pueda acumular es positivo para los neobarrocos.

1:19:58[...]...[...]... Haroldo, en uno de sus textos que se llama *De la razón antropofágica* habla de que la literatura americana surgió de la no infancia...comienza con el Barroco, [...]... yo creo que es el fenómeno de la contraconquista, de la contraescritura de la que habla Lezama, que es un fenómeno americano aunque sin duda está la conexión del Barroco español, Góngora, etc. Pero la escritura americana surge como barroca, esa conexión con la contrarreforma, con la contraescritura a partir de Sor Juana está muy clara, ¿no? Los ensayos de Lezama en *La curiosidad americana* son muy elocuentes, no sé Roberto qué opinas tú de eso...

1:22:08 **RE:** yo, en vez de la noción de identidad, propondría la idiosincrasia, es decir, no hay por qué asumir una identidad pero sí expresar una idiosincrasia y en ese sentido creo que es legítimo hablar de poesía latinoamericana donde aparecen rasgos característicos de un enclave, de una historia, tanto física tanto monumental como literaria, tanto prácticas como de lenguas y en ese sentido creo que hay idiosincrasias americanas que se expresan, se combinan, se recombinan y se reconocen, sin apelar a la noción de identidad, [...]...

1:23:30 **JS:** y también hay que pensar que la poesía española de la posguerra no nos interesaba en lo absoluto, de verdad tenía que pasar tiempo, pero la poesía española de los 40 50 60 a mí no me interesó, no nos interesó.

1:32:31 cierre.

## Bibliografía

- Abraham, C. (2016). *La editorial Tor. Medio siglo de libros populares*. Temperley, Tren en movimiento.
- Alfón, F. (2013). *La querrela de la lengua en Argentina. Antología*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1980). "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". *Hispanérica: Revista de Literatura*, 25-26, pp.33-59.
- Ayala, M. (2012). "Estrategias canónicas del neobarroco poético", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXXVIII - 76 Lima-Perú / Boston, MA-USA 2do semestre pp. 33-50.
- Baigorria, O. (2006). "Prologo" a Néstor Perlongher, "Un barroco de trinchera" *Cartas a Baigorria*, Buenos Aires, Mansalva, pp. 9-25.
- Baralt, R. M. (1855). *Diccionario de Galicismos, o sea de las voces, locuciones y frases que se han introducido en el habla castellana moderna, con el juicio crítico de las que deben adoptarse, y la equivalencia castiza de las que no se hallan en este caso*. Madrid: Imprenta Nacional.

Barcia, P. L. (1968). "Introducción". *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires)*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 13-62.

Battilana, C. (2006). "El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. *Proyecciones*". Alfredo Rubione (dir.). *Historia de la literatura argentina. La crisis de las formas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 101-149.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.

Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*, Madrid, Ediciones Akal.

Béreiziat-Lang, Jessen, Herle-Christin (eds.) (2017). *Modernismos pluricéntricos. Configuración transcultural de la modernidad literaria entre Francia, España y América Latina*. Berlín, Tranvía, Verlag Walter Frey.

Bibbó, F. (2016). *Vida literaria: Sociabilidad cultural e identidad letrada en la Argentina de fin de siglo*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1585/te.1585.pdf>

Binetti, M. J. (2021). *Del género a los bio/cis/trans/tecno/post-géneros: el paradójico destino de una extrapolación sociologista en Investigaciones Feministas (Rev.) 12(1) ISSN-e: 2171-6080 pp.191-201.*

Bruno, P. (2014). "Introducción: Sociabilidades y vida cultural en Buenos Aires, 1860-1930" en *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 9-26.

Calvente, P. y Calvente, V. (2018). "Los cuerpos de un archivo. La construcción como modo de afectación del archivo". *I Encuentro regional sobre archivos y manuscritos de escritores "La heterogeneidad en el archivo"*, Paraná: UNER.s/p.

Cancellier, A. (2017). "Contaminaciones lingüísticas y tensiones discursivas en la literatura de la emigración en Argentina". *Oltreoceano*, N° 13, pp. 161-172.

Cara-Walker, A. (1987). "Cocoliche: The art of assimilation and dissimilation among Italians and Argentines". *Latin American Research Review*, 22, (3), pp. 37-67.

Castañón, A. (1999). "Medusario" en *Hispanic Poetry Review*, Texas A&M University College Station USA, ISSN 1531-0167 Vol. 1, núm. 2 pp.114-116.

Cancio, J. "Azul...". En *Tribuna*, 13 de setiembre de 1893. Sección folletín de *Tribuna*.

Carilla, E. (1967). "Las reuniones del Ateneo de Buenos Aires". *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid: Gredos, pp. 41-48.

Caresani, R (2010). "Hacia una cartografía de la poética dariana". Jorge Eduardo Arellano (comp.), *Repertorio dariano 2010: Anuario sobre Rubén Darío y el modernismo hispánico*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, pp. 63-88.

Carter, B. G. (1967). *La Revista de América de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*. Managua, Imprenta Nacional.

Cicerchia, R. (2005). *Historia de la vida privada en la Argentina*. Buenos Aires, Troquel.

Cilento, L. (2009). "Diálogo y ficción en la oferta periodística del primer centenario". *Hologramática*, Vol. 6, N.º 11, pp.67-86.

Colombi, B (2004). "En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires". Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*. Buenos Aires, Eudeba, pp. 61-82.

----- (2010). *El viaje, de la práctica al género*. En: Marinone, M. y Tineo, G. (eds.) *Viaje y relato en Latinoamérica*, pp. 287-308. Buenos Aires, Katatay.

Conde, O. (2011). *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus.

----- (2017). El «Novísimo diccionario lunfardo» en la página de policiales de Crítica (1913-1915). Un folletín a pura literatura. En Oscar Conde. *Argots hispánicos. Analogías y diferencias en las hablas populares iberoamericanas*. Remedios de Escalada, Ediciones de la UNLa, pp.175-188.

Contreras, F. (1930). “La vuelta a la patria, el primer viaje a París y los años de Buenos Aires”. En *Rubén Darío. Su vida y su obra*. Barcelona, Agencia Mundial de Librería, pp. 73-84.

Cussen, F. (2022) “10 años de Medusas, Entrevistas a Roberto Echavarren, José Kozer, Eduardo Milán, Rodolfo Hinostroza, Wilson Bueno, Mirko Lauer, Raúl Zurita, Tamara Kamenszain, Reynaldo Jiménez y Eduardo Espina. 2006” en *25 años de Medusario, Plebella nube*, disponible en <https://plebellanube.wordpress.com/medusario/>

Darío, R. (1895). “Almafuerte — Juzgado por Rubén Darío”. En *La Nación* (3 de mayo de 1895), 3.

----- (1977) [1896]. “Palabras liminares”. En *Rubén Darío. Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 179-181.

----- (1994) [1896]. “Eugenio de Castro”. *Los raros*. Buenos Aires: Losada, pp. 283-307.

----- (2021) [1913]. *Historia de mis libros*. En Diego Bentivegna introducción y notas. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo. Historia de mis libros. El oro de Mallorca*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

----- (1955). “Mensajes”. *Obras completas. Cuentos y novelas. IV*. Madrid: Afrodisio Aguado, pp. 595-675.

----- (1938). *Escritos inéditos recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados*. Ed. E.K.Mapes. New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

Deleuze, G. (1989). *El Pliegue, Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *La lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.

----- (1998) *Kafka, por una literatura menor*, México, Ediciones Era

----- (2002) *Mil Mesetas*. Valencia, Pre-textos.

De Marco, M. Á. (2006). *Historia del periodismo argentino: desde los orígenes hasta el centenario de Mayo*. Buenos Aires: Educa.

De Mendonça, I. (2017). “Mansilla y Darío entre postales: ¿celebridad o esnobismo?”. *Cuadernos Lírico*. 16, pp. 1-12.

Des Esseintes. “Diálogo literario” [Mensaje de la Tarde]. En *Tribuna*, sábado 9 de setiembre de 1893. Segunda edición. Buenos Aires, año 3, núm. 717, p.1, columnas 6 y 7.

----- “En la batalla de las flores” [Mensaje del Lunes].. En *Tribuna*, lunes 13 de noviembre de 1893. Segunda edición. Buenos Aires, año 3, núm. 772, p. 1, columna 7; p.2, columna. 1.

----- “El nacimiento de la col” [Mensaje de la Tarde]. En *Tribuna*, miércoles 4 de octubre de 1893. Primera edición. Buenos Aires, año 3, núm. 738, p. 1, columna 4.

----- “El hierro” [Mensaje de la Tarde]. En *Tribuna*, viernes 22 de setiembre de 1893. Segunda edición. Buenos Aires, año 3, núm. 728, p.1, columna 7.

----- “La cólera del oro” [Mensaje del Lunes]. En *Tribuna*, lunes 15 de enero de 1894. Segunda edición. Buenos Aires, año 3, núm. 825, p. 1, columna 7.

Devés Valdés, E. (2000). *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Tomo I. Del Ariel de Rodó a la Cepal (1900-1950)*. Buenos Aires, Biblos.

Díaz, V. (2011). “Apostillas” a Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El cuenco de plata. pp.37-72.

----- (2021). “neobarroco, neo-barroco”. En Beatriz Colombi (coord.). *Diccionario de términos críticos de la literatura y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Clacso pp.353-364.

Didi- Huberman, G. (2021). “El archivo arde”. En Goldchluk, G. y Ennis, J. (Coords.). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 15-38.

Di Tullio, Á. (2003). *Políticas lingüísticas e inmigración: el caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba.

----- (2006). “Organizar la lengua, normalizar la escritura”. En Alfredo Rubione (dir. del volumen) Noé Jitrik (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas 5*, Buenos Aires, Emecé, pp. 543-580.

----- (2019). “El cocoliche en cuestión”. En *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, N°. 19, pp. 127-136.

----- (2020). “Los Amores de Giacumina: Algo más que una Construcción del Cocoliche”. *Gamma*, Vol. 31, N°9.

Echavarren, R. (1991). (compilador) *Transplatinos, Muestra de Poesía Rioplatense*, México, El Tucán de Virginia.

----- (1998). *Arte Andrógino*, Buenos Aires., Colihue.

----- (2000). *Performance* – Adrián Cangi, comp. Buenos Aires, Eudeba.

----- (2005). “Performance” en *Ramona 56-Plebella* 5-6, Buenos Aires Noviembre Buenos Aires ISSN 1666-1826 pp.42-43.

----- (2007). *Fuera de Género*, Buenos Aires, Losada.

----- (2009). “Resistencia”, en *Plebella*#17, Agosto- Noviembre Buenos Aires ISSN 1667-5437 pp.5-13.

----- (2010). “Barroco y Neobarroco”, en *Confluenze, rivista di studi iberoamericani*, Vol. 2, No. 1, pp 1-13, ISSN 2036-0967, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna.

----- (2013). (compilador) *Indios del Espíritu, Muestra de poesía del Cono Sur*, Buenos. Aires. La Flauta Mágica.

Echavarren, R. Kozler, J. y Sefamí, J. (1996) compiladores *Medusario, muestra de poesía latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica.

----- (2010). *Medusario, muestra de poesía latinoamericana*, Buenos Aires, Mansalva.

----- (2016). *Medusario, muestra de poesía latinoamericana*, Chile-España, RIL.

Ehrlicher, H. (2014). "Publicarse como intelectual "latino": Rubén Darío en la *Revista Moderna de México*", en Friedhelm Schmidt-Welle (coord.). *La historia intelectual como historia literaria*, México, El Colegio de México, pp. 35-66.

Ennis, J. A. (2008). *Decir la lengua: Debates ideológico-lingüísticos en Argentina desde 1837*. Frankfurt, Peter Lang.

Fernández Bravo, Á. (2010) "Redes culturales del 80: alianzas, coaliciones y políticas de la amistad" en Noé Jitrik (dir.), *Historia de la Literatura Argentina*, vol. III, "El brote de los géneros" (coord. Alejandra Laera), Buenos Aires: Emecé, pp. 385-412.

Fernández Bravo, A. (2021). "Religación" En Beatriz Colombi. (coord.) *Diccionario de términos críticos en la literatura y la cultura de América Latina*, pp.399-412. Buenos Aires, CLACSO.

Fernández, C. (2012). *José Ingenieros y los saberes modernos*. Córdoba, Alción Editora.

Fernández, P. (1999). "La editorial Garnier de París y la difusión del patrimonio bibliográfico en castellano en el siglo XIX". *Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*. Madrid, CSIC, pp. 603-612.

Foffani, E (2007). "Introducción. La protesta de los cisnes". En Enrique Foffani (comp.). *La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío*. Buenos Aires: Katatay, pp. 9-43.

----- (2010). "La extraña familia" *Página 12, Suplemento Radar*, 24 de octubre. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4034-2010-10-24.html>

Foucault, M. (1993). *Las palabras y las cosas*, México, SXXI.

----- (1999). *Estética, Ética y Hermeneútica*, Barcelona, Paidós.

Fradkin, R., & Gelman, J. (2012). *Doscientos años pensando la Revolución de Mayo*. Buenos Aires, Sudamericana.

Freschi, R. (2022). "Un fresco dominio de por sí. Entrevista con Roberto Echavarren", en *Hispanic Poetry Review*, Texas A&M University College Station USA, ISSN 1531-0167 Vol.12, núm. 2 pp.59-83.

Fumagalli, C. (2021). "Tretas del débil". En Beatriz Colombi (comp.). *Diccionario de términos críticos de la literatura y cultura en América Latina*, Buenos Aires CLACSO pp.481-485.

Furlan, L. R. (2006). "La dimensión lunfarda y su penetración en la literatura" en Jitrik, N. (Dir.) *Historia crítica de la literatura. La crisis de las formas Vol. 5*. Buenos Aires, Emecé, pp. 635-659.

Galperin, K. (2007). "Traducción y redes culturales en la Iberia inquisitorial. El Inca Garcilaso y Jorge Montemayor" en Ricardo Salvatore, (comp.), *Los lugares del saber: Contextos locales y redes transnacionales en la formación del conocimiento moderno*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Garbatzky, I. (2010). "Elisión y reescritura en Cadáver Exquisito, Vínculos entre poesía, ensayo y performance". Actas de Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana Tomo II, Brasil, Universidad Federal Fluminense pp. 215-220.

----- (2011). "Formas de la teatralidad y performances poéticas en Argentina durante la transición democrática" *IX Jornadas de Sociología*. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

----- (2012). "Dos ocasiones de la "zona performance" en Plebella" *Plebella* #25 ISSN 1669-5437- pp.35-39.

García, G. et al (2005). *Literal*, edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

García Morales, A. (2004). "Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas)". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33, pp. 103-173.

Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Gobello, J. y Oliveri, M. H. (2004). *Novísimo diccionario lunfardo*. Buenos Aires, Corregidor.

Gobello, J. (1964). “La paternidad del Novísimo Diccionario Lunfardo”. *Comunicación académica* N° 9. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, en Antoniotti, Daniel y Oscar Conde (editores) (2011). *Comunicaciones académicas* N° 1-100, CD-Rom. Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo.

Goldgel, V. (2014). “Entre dandies y rastacueros. Breve historia del esnobismo en el siglo XIX latinoamericano”. En *Estudios de teoría literaria*, marzo, año 3, n° 5, pp. 239-249.

Goldchluk, G. (2009). “El archivo por venir, o el archivo como política de lectura” [en línea]. *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata.

Goldchluk, G. y Ennis, J. (2021). “Prólogo”. En Goldchluk, G. y Ennis, J. (Coords.). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 9-14.

Golluscio de Montoya, E. (1979). *Etude sur le «cocoliche» scénique et édition annotée de «Mateo», d'Armando Discépolo*. Toulouse, France-Ibérie Recherche.

Gómez, E. (1908). *La mala vida en Buenos Aires*. Buenos Aires, Juan Roldán.

Gutiérrez, J. I. (1996). "La crítica literaria en la *Revista de América* de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre o el eclecticismo en las publicaciones literarias hispanoamericanas de fin de siglo". *Revista Iberoamericana*, 62, (175). Pensilvania, University of Pittsburg, pp. 367-383.

Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.

Guerrero, G. (2012). "Barrocos, Neobarrocos y Neobarrosos-Extremosidad y Extremo Occidente" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año XXXVIII, No 76. Lima-Boston, 2do semestre, pp. 19-32.

Guillemot M. (1898). *Villégiatures d'artistes*. París Flammarion édit.

Hernandez Lemos, C. (2009). "Política y representación en Néstor Perlongher y Rodolfo Fogwil" *IV Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*, UNC

Hibbit, R. (2006). *Dilettantism and its values: from Weimar classicism to the fin de siecle 9 (studies in comparative literature)*. Routledge

Hora, R. (2014). *Historia del turf argentino*. Buenos Aires: siglo veintiuno.

Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Alberto Hurtado.

----- (2015). "Sobre, a través y a lo largo". En: *Líneas. Una breve historia*, pp. 107-148. Barcelona: Gedisa.

Kamenszain, T. (2000). *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*, Paidós, Buenos Aires.

----- (2004). "Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, leer sin libro: la poesía argentina de los 90" en *Plebella* #1, abril-julio 2004, Buenos Aires pp.6-11.

----- (2012). *La novela de la poesía, obra reunida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

----- (2016). *Un intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

----- (2018). *El libro de Tamar*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

----- (2021). *Chicas en tiempos suspendidos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Laera, A. (2014). "El escritor ante el dinero". *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, pp. 109-213.

Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Lejeune, P (1986). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion.

Libertella, H. (2002). compilador *Literal 1973-1977*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

----- (2006). *La arquitectura del fantasma. Autobiografía*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Lois, C. (2010). "El mapa del Centenario o un espectáculo de la modernidad argentina en 1910". *Araucaria. Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, Vol. 12, N.º24, pp. 176-196.

Ludmer, J. (1984) "Las tretas del débil". En P. González y E. Ortega (eds.) *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, pp. 47-54.

----- (1999). *El cuerpo del delito*, Buenos Aires, Perfil.

----- (2021). *Lo que vendrá*, Buenos Aires Eterna Cadencia.

Magnani, I. (2018). "Sobre algunos ejemplos de literatura escrita en cocoliche". *Filología*, N°50, pp.81-89.

Malosetti Costa, L (2001). "Pintores y poetas II. El Ateneo". En *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 327-353.

Martínez, L. Á. (2011). *Barroco y neobarroco. Del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria.

----- (2015). "Barroco y Transhistoriedad en Latinoamérica y Chile" Santiago de Chile, *Revista Chilena de Literatura* nro.89 Abril.

Maíz, C. (2011). "Las re(d)vistas latinoamericanas y las tramas culturales: Redes de difusión en el romanticismo y el modernismo" en *Cuadernos del CILHA* - v. 12 n. 14 pp.73-88.

----- (2011). “La eficacia de las redes en la transferencia de bienes simbólicos” *Alpha* 33 diciembre ISSN 07164254 pp. 23-41.

Maíz, C. y Fernández Bravo, Á. (2009). “Introducción. Los sistemas de religación en la literatura”. En Maíz, Claudio y Fernández Bravo, Álvaro (editores). *Episodios en la formación de redes en América Latina*. Buenos Aires, Prometeo, pp. 9-45.

Mayochi, E. M. (2000). *El periodismo argentino del centenario, 1910-1916*. Martínez, Academia de Ciencias y Artes de San Isidro.

Melella, C. E. (2014). *La prensa de la inmigración europea en Buenos Aires durante los siglos XIX y XX: funciones y características*. *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, Vol 13, N°1, pp. 31-54.

Mendoza, J. J. (2010). *Maneras de Leer en los '70 “El proyecto Litoral” tesis doctoral*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

----- (2023). *La edad de la teoría. De Tel Quel a Litoral: el Lado B de los 70*, Buenos Aires. Eudeba.

Mercadal, S. (2023). *La experiencia de Los Libros y la tradición alternativa de Litoral. Antecedentes y derivas de una crítica política de la cultura, tesis doctoral*, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Córdoba.

Modolo, V. E. (2016). “Análisis histórico-demográfico de la inmigración en la Argentina del Centenario al Bicentenario”. *Papeles de población*, Vol. 22, N°89, pp.201-222.

Mondor, H. (1941). *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard.

Obligado, R. “Sobre el arte nacional”. En P.L Barcia (comp. y prólogo). *Prosas*. Buenos Aires. Academia Argentina de Letras, 1976, pp. 39-57.

Oliveto, M. (2010). “La cuestión del idioma en los años veinte y el problema del lunfardo: a propósito de una encuesta del diario *Crítica*” *Pilquen-Sección Ciencias Sociales*, Vo. 13, N° 4, pp.1-9.

Oviedo Pérez de Tudela, R; Vélez Sainz, J (2021). *Rubén Darío. La vida errante*, Madrid: Cátedra.

Oyuela, C (1943). “Discurso de inauguración del Ateneo”, “La raza en el arte” y “Del espíritu nacional en la lengua y en la literatura” y “Asociaciones literarias”. En *Estudios literarios*. Tomo II, Buenos Aires. Academia Argentina de Letras, pp. 293-302, pp.199-222, pp. 223-252 y pp. 365-372.

Pas, Hernán Francisco (2010). *La crítica editada. Juan María Gutiérrez y la América poética en Orbis Tertius* - 2010, vol. 15 no. 16. ISSN 1851- 7811. Recuperado a partir de <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv15n16a08>

Pardo, E. (2012). “Nueva escritura en Latinoamérica de Héctor Libertella, una propuesta de lecto-escritura”. *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. En *Memoria Académica*. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2512/ev.2512.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2512/ev.2512.pdf)

Pastormerlo, S. y Pas, H. (s/f). “Materiales impresos y sociabilidades letradas. Aporte para una historia de la literatura basada en la historia de la prensa (Buenos Aires, 1830-1920). Proyecto de investigación”. *Memoria Académica*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/proyectos/py.989/py.989.pdf>

Perlongher, N. (1991). *organizaçãõ, Caribe Transplatino, poesía neobarroca cubana y rioplatense*, San Pablo, Iluminuras.

----- (1996). *Poemas Completos*, Buenos Aires, Seix Barral.

----- (1997). *Prosa Plebeya* Buenos Aires, Colihue.

----- (2004). *Papeles Insumisos* Buenos Aires, Santiago Arcos.

----- (2012). *Poemas Completos*, edición crítica. Buenos Aires, La Flauta Mágica.

----- (2016). *Correspondencia*, edición a cargo de Cecilia Palmiero, Buenos Aires, Mansalva.

Pineda Franco, A. (2006). “Con Rubén Darío en Buenos Aires: el caso de la *Revista de América*”. En *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, pp. 21-49.

Pita González, Alexandra (2019). "Aproximaciones en las redes". En Alexandra Pita González, Ignacio Barbeito, María Carla Galfione, Ezequiel Grisendi y Diego García, "Revistas y redes intelectuales. Ejercicios de lectura", *Revista de Historia de América*, 157, 245-246.

Quijano, A. (2007). "Colonialidad del poder y clasificación social". En: Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (eds.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, pp. 93- 126. Bogotá, Siglo del Hombre Editores. <https://e-archivo.uc3m.es/bitstreams/ce28e0d7-fc2c-4ae8-bd02-f617d30fb3ee/download>

Rama, A. (1983). "La modernización literaria latinoamericana 1870-1910". En *Hispanérica. Revista de literatura*, 36, pp. 3-19.

----- (2024). *La ciudad letrada. Un ensayo*. Barcelona, Trampa.

Reyes, Alfonso (1997). "Teoría de la Antología" en *Obras Completas XIV*, México, Fondo de Cultura Económica.

Rojas, R. (2018). *La polis literaria*. Madrid, Taurus.

Sáitta, S. (1998). *Regueros de tinta: el diario "Crítica" en la década de 1920*. Buenos Aires, Sudamericana.

Sáitta, S. (2000). "El periodismo popular en los años 20", en *Democracia, conflicto social y renovación de ideas 1916-1930. Nueva historia argentina*, vol. 6. Buenos Aires, Sudamericana.

Salas, H. (1998). *El Centenario: la Argentina en su hora más gloriosa*. Buenos Aires, Planeta.

Salas Quesada, P. (2017). *Galicismos léxicos y semánticos en el Diccionario de galicismos (1855) de Rafael María Baralt*. Tesis doctoral. Universidad Carlos III de Madrid: Getafe.

Salazar Anglada, A. (2009). "Introducción" a *La poesía argentina en sus antologías*, Eudeba, Buenos Aires

Santiago, S. (2012). El entre-lugar en el discurso latinoamericano. *Una literatura en los trópicos* (pp. 57-76). Santiago de Chile: Escaparate Ediciones.

Sarduy S. (2011). *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El cuenco de plata.

Schmigalle, G; Rodrigo C. (2017). *Bibliografía de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1889-1916)*. Catálogo comentado y crónicas desconocidas. Managua: Dinámica, Embajada de la República Argentina.

s/f "Rubén Darío". En *Tribuna*. 14 de agosto de 1893, columna 6.

s/f "El Ateneo". En *Tribuna*. 22 de agosto de 1893, columna 2.

Schnirmajer, A. "Cosmopolitismo y cosmopolitismo del pobre" En B. Colombi (coord.). *Diccionario de términos críticos de la*

*literatura y la cultura en América Latina*. Buenos Aires, Clacso, 2021, pp. 129-138.

Sefamí, Jacobo (2021). *Caleidoscopia, Escrituras y poéticas de lo oblicuo en América Latina*, Chile-España, RIL.

Soler Cañas, L. (1963). "Identificación de Rubén Fastrás". Comunicación académica N° 8. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, en Antoniotti, Daniel y Oscar Conde (editores) (2011). Comunicaciones académicas N° 1-100, CD-ROM. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.

Sorá, G. (2007). "Misión de la edición para una cultura en crisis. El Fondo de Cultura Económica y el americanismo en Tierra Firme". *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán. Disponible en: <https://cdsa.academica.org/000-108/334>

Suriano, J. (Comp.) (2000). *La cuestión social en Argentina 1870-1943*. Buenos Aires, Editorial La Colmena.

Sztrum, M. (1998). ¿Llegaremos a tener un idioma propio? Encuesta en el diario *Crítica*, Buenos Aires, 1927. *América. Cahiers du CRICCAL*, Vol. 21, N°1, pp.219-225.

Swiggers, P. (2019). Ideología lingüística: dimensiones metodológicas e históricas. *Confluência: Revista do Instituto de Língua Portuguesa*, N° 56, pp. 9-40.

Wasem, M. (2010). "Neobarrosos en contexto: genealogías y debates de una movida poética" en *De Alfonsín al menemato (1983-2001)* Colección *Literatura Argentina del siglo XX* Dirección: David Viñas. Rocco Carbone y Ana Ojeda (compiladores). Buenos Aires, Paradiso pp.216-230.

Weinberg, L. (coord.) (2021). *Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

Zanetti, S. (1994). "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)". *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura. Volume 2: Emancipação do Discurso*. Organizadora Ana Pizarro. Sao Paulo, Memorial da América Latina, Unicamp, 1994, pp. 489-534.

----- (2002). "Los mensajes de la tarde ´ de Rubén Darío en *La Tribuna*". mimeo.

----- (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*. Buenos Aires, Eudeba, pp. 9-59.

Zerolo, E; de Toro y Gómez, M; Isaza, E y otros escritores españoles y americanos (1895). *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana; contiene las voces, frases, refranes y locuciones de uso corriente en España y América*. París: Garnier, vol.1, p. 864.

## **Autores**

**Rom Freschi** (compiladora y autora) es Licenciada y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras (UBA). Se desempeña en la asignatura “Taller de Lectura y Escritura” en la UNAJ, donde investiga en el marco del Instituto de Estudios Iniciales y el Programa de Estudios Latinoamericanos. Por otra parte, es docente de “Taller de Poesía II” en la Carrera de Artes de la Escritura en la UNA, donde también participa en el Instituto de Investigación y Experimentación en Artes y Crítica. En la Escuela de Arte Multimedial Da Vinci, es docente de la carrera Cine de Animación. En el ámbito de la crítica cultural fundó la revista *Plebella*, que publicó 25 números entre 2004 y 2012 (digitalizados en 2022 por el Archivo Histórico de Revistas Argentinas). En 2013, *Eudeba* (UBA) publicó *Plebella Antología*, una compilación de ensayos, poemas, editoriales e ilustraciones. En 2020, a través del sitio [www.plebellanube.wordpress.com](http://www.plebellanube.wordpress.com), *plebella* ingresó a una segunda etapa virtual. En el ámbito de creación, ha publicado más de veinte títulos entre libros y plaquetas de poesía.

**Claudio Martínez** (autor) es profesor de Enseñanza Superior en Lengua y Literatura y maestrando en Literaturas Española y Latinoamericana. Como docente, se desempeña en diversas asignaturas pertenecientes a carreras del Nivel Superior en los Institutos de Educación Superior N.º113, 114 y 174, del partido de San Martín y las ENS N.º1 y N.º4, de la CABA. Es, además,

profesor de la asignatura “Lunfardo” en la Diplomatura en Tango de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha participado en equipos de trabajo interdisciplinario e investigación de la Universidad de San Martín (UNSAM), la UBA y la Universidad Pedagógica Nacional (UNIPE). Forma parte, como académico de Número, de la Academia Porteña del Lunfardo, en la que ocupa el sillón “Carlos Gardel”.

Como investigador, ha participado en proyectos de recuperación y edición de literatura lunfardesca, dentro de los cuales pueden mencionarse dos obras en colaboración con Oscar Conde: la *Obra reunida* de Felipe Fernández (La Docta Ignorancia, 2023) y la edición también crítica de la *Gramática del chamuyo rantifuso*, del mismo autor (Vera Cartonera, 2024). Más recientemente, ha editado y prologado la *Obra poética reunida* del poeta lunfardo Luis Alposta (Milena Caserola, 2024).

**María Cecilia Perna** (autora) es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Profesora e investigadora en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Como investigadora en la UBA, trabajó sobre la obra de las poetas Sylvia Plath y Emily Dickinson, y escribió el ensayo “Teatro del sueño. Reflexiones hacia la traducción” en *Poesía y traducción. Una nueva filología*, tomo dirigido y compilado por Delfina Muschietti (Bajo la Luna, 2013).

Publicó los libros de poesía *La Boca de Mercurio* (Siesta, 2003), *Libro Chino* (Gog y Magog, 2009) *Visperas* (Zorra Poesía, 2009), *Otra Vispera* (Buenos Aires Poetry, 2016), *Australia* (El ojo del Mármol, 2017), *Monroe* (Tanta Ceniza editora, 2019) y *Lindero del Bosque*

(Ñacurutú editora, 2024). Seleccionó, tradujo e ilustró la antología de poesía de Emily Dickinson *Pequeños Pies* (Loca Mala, 2021) y el libro *Ariel* de Sylvia Plath, en una edición ampliada (Vikini Ninja, 2023). Tradujo la obra *45' para un orador* de John Cage, para la puesta dirigida por Andrea Chacón Álvarez y estrenada en el Centro Nacional de la Música en 2015.

**Ariela Schnirmajer** (compiladora y autora) es Doctora, Licenciada y Profesora Superior en Letras (UBA). Es investigadora en la Universidad Nacional Arturo Jauretche, donde actualmente dirige el proyecto “Redes letradas e intelectuales en América Latina: voces, tensiones y saberes” y en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA, donde codirige junto a Vanina Teglia el Proyecto UBACYT “Fundaciones de un discurso latinoamericano (in)dependiente en el Río de la Plata”. Se desempeña como docente en la cátedra de Literatura Latinoamericana I-A en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y Profesora Adjunta en la UNAJ. Asimismo, está a cargo de la cátedra de Literatura Latinoamericana I de la Universidad Nacional de San Martín. Sus investigaciones sobre el rol de la prensa periódica latinoamericana del siglo XIX, con énfasis en el Modernismo hispanoamericano, se han difundido en libros y revistas académicas nacionales e internacionales. En 2017 publicó *Ciudades, retazos ardientes. La cuestión social en las Escenas norteamericanas* de José Martí (Corregidor). Ha editado y prologado *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, filo misho y otros cuentos del tío* (2010), *Escenas norteamericanas y otros textos* de Martí (2010), *Flores de invernadero. Prosa y poesía* de Julián del Casal (2012). Ha formado parte del *Diccionario de términos críticos de la*

*literatura y la cultura en América Latina* (2021, Beatriz Colombi coord.) y de *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia* (2021, Silvia Kurlat Ares y Ezequiel de Rosso eds.).



El concepto de redes culturales ha adquirido relevancia en el estudio de la literatura latinoamericana, especialmente en torno a la idea de religación, propuesta por Ángel Rama y Susana Zanetti. Este término alude a los vínculos entre escritores e intelectuales que trascienden fronteras nacionales, contribuyendo a la construcción de una idea transnacional de América Latina.

Las redes culturales han sido fundamentales para consolidar posiciones políticas y estéticas a lo largo de los siglos XIX al XXI.

Investigaciones recientes, como las de Claudio Maíz y Álvaro Fernández Bravo, o las de Liliana Weinberg, Alexandra Pita González y Horacio Tarcus, han explorado la creación colectiva que emerge de estas redes, cuando autores clave operan como nodos de conexión, en muchos casos, a través de su participación en la prensa periódica y en revistas. El proyecto aborda la dinámica de las redes en momentos específicos, su impacto en la poesía latinoamericana y su relación con archivos literarios, proponiendo una constante revisión de la tradición continental.



Secretaría de  
**Investigación y  
Vinculación Tecnológica**

Dirección de  
**Gestión de la  
Investigación**

