

Babel, una revista modernista de los años veinte (Buenos Aires, 1921-1929)¹

Babel, a modernista magazine of the 1920s (Buenos Aires, 1921-1929)

ANA DAVIS-GONZÁLEZ^a

^a Universidad de Sevilla, Facultad de Filología. España.
adavis@us.es

El presente estudio intenta profundizar en el espacio hemerográfico argentino de los años veinte, con el fin de revisar la transición historiográfica entre modernismo y vanguardia que, en el contexto latinoamericano, empieza a producirse entre 1921 y 1922. Para ello, hemos escogido la revista *Babel* de Samuel Glusberg (Buenos Aires, 1921-1929), como manifestación de un modernismo tardío, en resistencia a las novedades vanguardistas que *Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro* intentaban ofrecer. El artículo se divide en dos secciones; la primera busca definir ese “modernismo tardío” en que la revista se inscribe. La segunda se centra en la sintaxis de la revista, para dilucidar sus estrategias retóricas y discursivas que ponen al descubierto su ímpetu hacia el posmodernismo.

Palabras clave: modernismo, posmodernismo, historiografía literaria, revistas culturales, *Babel*, vanguardia.

The following paper attempts to delve deeper into the Argentine hemerographic space of the 1920s, in order to review the historiographical cut between avant-garde and *modernismo* that, in the Latin American context, began to occur between 1921 and 1922. For this, we have chosen the magazine *Babel* (Buenos Aires, 1921-1929) by Samuel Glusberg, as a late *modernismo* manifestation, in resistance to the avant-garde novelties that *Prisma*, *Proa* and *Martín Fierro* tried to offer. The article is divided into two sections; The first seeks to define that “late modernism” in which the magazine is part. The second focuses on the syntax of the magazine, to elucidate its rhetorical and discursive strategies that reveal its impetus towards postmodernism.

Key words: *modernismo*, *posmodernismo*, literary historiography, cultural magazines, *Babel*, Avant-garde.

¹ Esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto *Poéticas del posmodernismo en Hispanoamérica y España, 1907-1922* (Proyexcel_00722, PAIDI 2021).

1. INTRODUCCIÓN

David Perkins señala una paradoja respecto a las categorías estéticas e históricas: si bien son necesarias, al mismo tiempo, deben cuestionarse y criticarse, en un proceso continuo e intermitente, “...and thus make apparent the particularity, local difference, heterogeneity, fluctuation, discontinuity, and strife that are now our preferred categories for understanding any moment of the past” (1992: 65). Los cortes historiográficos y las periodizaciones son un ejemplo idóneo de ello pues, por un lado, facilitan el ordenamiento de la circulación y evolución de ideas, pero, al mismo tiempo, sus límites son problemáticos. O, más que problemáticos, los límites de la periodicidad cronológica son fronteras dilatadas y graduales cuya continua revisión puede modificarlas, ampliarlas, estrecharlas, etc. En la historia de la literatura hispanoamericana, la crítica no duda a la hora de afirmar, por ejemplo, que en 1922 la vanguardia ya ha germinado². No obstante, calificar ese año como “vanguardista” sería incurrir en un error taxonomista que desatiende el panorama global del campo literario, además de no tener en cuenta las diferencias entre centro/periferia; mientras que en Chile, Argentina, México y Perú hallamos ejemplos de distintas implosiones vanguardistas, la mayoría del resto de naciones siguen cultivando una estética anclada en el modernismo. En el caso de Argentina, en 1922 resultan fundamentales la publicación de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo y la fundación de *Proa* (primera época). Aunque, cabe matizar, la experimentación del poemario de Girondo es extremadamente mayor que la aún tímida *Proa*, revista que carece de una “transgresión total [y] un vanguardismo radical” pero posee un ímpetu de “empujar el cambio, (...) pendiente todavía del pasado y sin una definición específica de la línea que debía seguir” (Del Gizzo y Davis 2023: 202). En este sentido, 1922 es un año de transformación hacia la vanguardia, pero, en el contexto argentino, calificarlo de “vanguardista” sería reducir su campo literario a escasas manifestaciones.

En el presente estudio quisiéramos adentrarnos en el espacio hemerográfico argentino de los años veinte con el fin de profundizar en revistas que, subestimando las novedades vanguardistas, mantuvieron una senda modernista. Esto último no significa, empero, que no miraran hacia el futuro ni, por el contrario, se propusieran imitar la escritura de Rubén Darío o de modernistas precedentes; más bien, buscaron mantener ese modernismo heredado que no se percibe como caduco, pero sí se intenta superar. Para ello, hemos escogido la revista *Babel* de Samuel Glusberg (1921-1929), a partir de la hipótesis de Horacio Tarcus acerca de la existencia de una “estética y sensibilidad modernista” en Argentina (2009: 17) que, por esos años, unió a personalidades de distinta generación, creencias e incluso ideologías: Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Samuel Glusberg, Luis Franco y Ezequiel Martínez Estrada.

Hemos dividido el artículo en dos partes. En la primera, se intenta definir ese “modernismo tardío” en que la revista se inscribe, partiendo de la crítica precedente

² Véase al respecto el reciente número monográfico de *Mediodía. Revista hispánica de rescate*, “1922 en las literaturas hispánicas” (6, 2023) coordinado por Rosa García Gutiérrez y Ana Davis.

–Federico de Onís (1934), Pedro Henríquez Ureña (1945), Octavio Corvalán (1961), César Fernández Moreno (1967), Octavio Paz (1974), Guillermo Sucre [1975], Ángel Rama [1985], Cedomil Goic (1991), Fernando Burgos (1995), Luis Sáinz de Medrano, (2008), Gloria Videla de Rivero (2011) y Florencia Bonfiglio (2023)–. En la segunda, nos centraremos en la sintaxis de la revista, para dilucidar sus estrategias retóricas y discursivas que ponen de manifiesto su ímpetu hacia el posmodernismo, siguiendo la terminología de Beatriz Sarlo:

La sintaxis de la revista informa, de un modo en que jamás podrían hacerlo sus textos considerados individualmente, de la problemática que definió aquel presente. (...) La sintaxis de la revista se diseña para intervenir en la coyuntura [de su tiempo], (...) y *mostrar* los textos en vez de solamente publicarlos (1992: 10-11).

2. HACIA UNA POSIBLE DEFINICIÓN DE “MODERNISMO TARDÍO”

Así definía Onís el “posmodernismo” en su ya clásica *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (1934):

El posmodernismo (1905-1914) es una reacción conservadora, en primer lugar, del modernismo mismo, que se hace habitual y retórico como toda revolución literaria triunfante, y restauradora de todo lo que en el ardor de la lucha la naciente revolución negó. Esta actitud deja poco margen a la originalidad individual creadora; el poeta que la goza se refugia en el goce del bien logrado, en la perfección de los pormenores, en la delicadeza de los matices, en el recogimiento interior, en la difícil sencillez, en la desnudez prosaica, en la ironía y el humorismo. Son modos diversos de *huir* sin lucha y sin esperanza de la impotente obra lírica (...) en busca de la única originalidad posible dentro de la inevitable dependencia (2012: XVIII) (cursiva nuestra).

La definición, si bien discutible, pone sobre la mesa que algo ha cambiado en la poesía hispánica a partir de 1905 –publicación de *Cantos de vida y esperanza*–. Los rasgos formales destacados –“perfección de los pormenores, en la delicadeza de los matices, en el recogimiento interior, en la difícil sencillez, en la desnudez prosaica, en la ironía y el humorismo”– fueron reafirmados por la crítica posterior: Fernández Moreno alude al “sencilismo” de una “generación intermedia” (1967: 126 y 104); Paz, a la ironía, el prosaísmo, la “conquista de lo cotidiano maravilloso” y del lenguaje coloquial (1999: 139); y Goic habla de “tono whitmaniano” (1991: 56). Pero, habría que repensar si, como afirma Onís, estos poemas efectivamente realizan una “huida” del modernismo o si, como sostiene Sucre, consiste en una operación de profundización en su misma poética (1985: 40).

Esto último corroboraría la tesis de Rama, quien denomina a toda la literatura hispanoamericana entre 1870 y 1920 “cultura modernizada internacionalista” debido a

que su arte proyecta la entrada del continente en el proceso democratizador (1994: 39). Porque si los conceptos de “democracia”, “modernidad” y “capitalismo” mantienen un eje de dependencia entre sí, el arte modernista sería el resultado de las tensiones provocadas por ese fenómeno que, en América Latina, es marcadamente más acelerado que en Europa por su tardío inicio (186). De ahí su definición del modernismo:

Esta elección terminológica es definitoria de la actitud conciliadora que la inspiraba, la cual procuraba respetar la multiplicidad de vías posibles de la modernización, las marcas individuales (...) y la disponibilidad al cambio novedoso (...) al acecho de los últimos figurines europeos. Fue una palabra-maleta prevista para un ahorrativo uso durante muchos viajes (...). Ya en 1908 el término estaba tan cargado de confusiones (...) porque acompañaba al arte en movimiento de un período de esforzada individuación y que el arribismo democrático permitía prescindir de pasaporte para ejercer las letras (...). Solo significaba que se estaba de viaje por la modernidad (1994: 63-64).

La heterogeneidad de estéticas europeas de las cuales el modernismo hace uso –“la del Versalles galante, la del helenismo, la del espiritismo, la del sincerismo nacionalista”, etc. (1994: 173)– constituyen, para Rama, la amalgama de máscaras indispensables para inscribirse a la cultura occidental; pero dichas máscaras empezarían a decaer en la tercera etapa de este período, denominado “cultura modernizada pre-nacionalista”, vinculada a los distintos centenarios de emancipación –sobre todo en casos como el de Argentina y Uruguay– y que tiene a Manuel Ugarte como figura central (Rama 1994: 48). La celebración de las independencias impulsa, en parte, a que el internacionalismo adquirido por el modernismo anterior comience a cerrarse en subsistemas nacionales que posteriormente las vanguardias querrán reabrir. Ese paréntesis pre-nacionalista explica el interés estético por espacios locales (urbanos o rurales) en detrimento de los lugares exóticos característicos del modernismo anterior.

De este nacionalismo de los centenarios parte la magistral tesis de Hervé Le Corre (2001), por ser el momento en el cual “La modernización efectiva del material lingüístico realizada por el modernismo se pone entonces al servicio de una ideología liberal-progresista como en las *Odas seculares* de Lugones” (2001: 207). Para el crítico, el posmodernismo fue una lectura del modernismo y debe ser analizado desde una óptica gradual, pues se halla necesariamente en los bordes estéticos y/o cronológicos del mismo. Esto implica que no se puede hablar de una fecha concreta en que termina y empieza, ni se pueden poner nombres de un lado y del otro porque la mayoría operan un claro desplazamiento del centro –la estética rubendariana– hacia formas más sosegadas. Así, en medio de “farragosos versos” empiezan a asomarse “elementos inéditos” que renuevan su lenguaje: “El aporte específico de la reflexión posmodernista fue quizás la más completa enunciación teórica de lo ocurrido con el modernismo, sin que por ello se propusiera cambiar radicalmente de modelo” (2001: 55-56). Resulta, concluye Le Corre, un fenómeno residual del modernismo, de ahí que se

decante por emplear el término “para-modernismo” con el fin de definir más claramente su relación crítica con el primero. Asimismo, niega que la parodia sea un elemento fundamental del movimiento, como muchas veces la crítica ha señalado o, más bien, sería una reacción contra el epígono central, Rubén Darío, pero no contra una estética porque, si bien se reconoce cierto “desgaste semántico”, también se admite su pervivencia (Le Corre 2001: 313-314).

Le Corre alude a un desgaste semántico, pero al mismo tiempo hace un apunte que parece demostrar que el desgaste no es tal porque acierta al afirmar que una diferencia entre el modernismo y el posmodernismo es que el primero creó a su lector ideal, un verdadero “perito, capaz de descifrar un sistema semiótico”; en cambio, el segundo hereda ese lector previamente creado pero que ya no es un abstracto ideal sino empíricamente real. Dicho de otra manera, cuando Rubén Darío empieza a escribir, debe inventar a un lector inexistente en Hispanoamérica. Como explica Roberto Fernández Retamar, en un artículo sobre tres movimientos “post” –posromanticismo, posmodernismo y posvanguardia–, todos ellos se caracterizan por heredar una retórica que ya es experimentada “como si no fuera una retórica sino como el hecho mismo de escribir; es decir, es asumida de manera transparente” (1995: 169). Siguiendo este razonamiento, no podemos afirmar que hubiese un desgaste semántico sino precisamente lo contrario: se opera una evidente apropiación de unos códigos cristalizados que, si bien no se emplean de la misma manera que Rubén Darío –porque además eso daría lugar a una mera imitación–, sí se hace uso de un lenguaje que el lector creado por el modernismo reconoce con facilidad. Dicho de otra manera, el modernismo genera un nuevo léxico que el posmodernismo aprovecha, aunque “le tuerce el cuello al cisne” ya que ese acto es, como ya se ha apuntado, una reacción al centro, Rubén Darío. Consiste, más bien, en operar con referencias que puedan ser reconocidas por ese lector ideal, ahora real, que siente placer al captar sus fuentes sin dificultad.

A este respecto, resulta crucial un estudio reciente de Florencia Bonfiglio, quien define al modernismo por su operación de legitimar la novedad mediante “la defensa de la apropiación cosmopolita y la *imitación original*” (2023: 56). Y aquí se halla otra diferencia fundamental con el posmodernismo, a saber: su rechazo al galicismo mental dariano y al cosmopolitismo como dispositivo de legitimación, a favor del localismo. Así, sin romper con el modernismo dariano, el posmodernismo legitima la defensa de lo local, tanto en su temática como en su léxico, como modo, no tanto de renovar, sino de avanzar y superar a Rubén Darío. De ahí que la autonomía que el modernismo anterior había alcanzado disminuye considerablemente, algo que se observa en su tratamiento del lenguaje. Por ejemplo, cuando Rubén Darío requería de una traducción de su propio idioma en “El reino interior”, al aclarar la definición de términos como “papemor” o “bulbul”, pues efectivamente su léxico era ajeno a todo lector latinoamericano y no respondía a un espacio concreto; dicha variedad diastrática se desplaza ahora por la diatópica y la mayoría de los nuevos modernistas buscan ser entendidos en su espacio regional.

Así, siguiendo la sugerencia de Fernández Retamar de trazar una serie de características que unen a los denominados movimientos “post”, podríamos definirlos

como espacios que convencionalmente se consideran de transición, pero son precisamente lo contrario: un período de asentamiento de una retórica a la cual, en parte, se cuestiona, pero al mismo tiempo se la apropia. No hay ruptura, ni siquiera con la figura central, aunque la distancia que se ejerce hacia Rubén Darío facilita la escritura de los márgenes. Son movimientos que no se autoperciben como algo distinto a su pasado inmediato y por ello no se autodenominan a sí mismos de ninguna manera sino que es la crítica posterior la que les otorga la nomenclatura de “anti” o de “post”³. Al no existir un gremialismo literario —que sí crea, por ejemplo, la vanguardia—, las reseñas, prólogos y/o notas que se redactan durante esos años no intentan definir la estética coetánea como algo distinto al modernismo.

En este sentido, si el modernismo crea una nueva demanda y, por tanto, nuevos lectores, el posmodernismo, y todos los “post”, colman esa demanda previamente creada mediante una retórica ya arraigada, aunque sea a través de la parodia. En términos de Raymond Williams (2000), el modernismo sería un proceso cultural que deviene en posmodernismo, un sistema cultural porque ya contiene rasgos dominantes explícitos. Así, podríamos afirmar que los movimientos que crean una nueva demanda generan un nuevo paradigma de lectura que rompe con el anterior y por tanto es lógico que su novedad se demore en ser aceptada por la mayoría. De ahí que estas corrientes no sean las representativas de su época sino lo contrario: irrumpen en un paradigma que alteran y, cuando la sociedad se acomoda a su novedad, surgen los movimientos “post”. Así, se puede definir al fenómeno “post” como: reacción de continuidad en el mismo paradigma que los precede, pero instalados en un sistema diferente, porque las condiciones sociales, económicas, técnicas o políticas se han modificado, pero sin alterar su paradigma anterior. Consistiría en lo contrario a lo transitorio porque el posmodernismo no lleva a la vanguardia, no es un puente, sino que es una expansión de una estética previa. En cambio, las reacciones al paradigma heredado que ya no satisface son fruto de una crisis —en el caso del modernismo, fruto de la democratización de fin de siglo—, mientras que los “post” no sufren ninguna crisis y por tanto no se ven en la necesidad de romper con el paradigma en que están instalados. Los primeros tienen conciencia de ser el origen de algo nuevo; los segundos reconocen su arraigo en una estética heredada que quieren renovar en la continuidad —no en la copia ni imitación—. Si las corrientes más rupturistas anulan el paradigma en que emergen mirando hacia el futuro, los “post” cuestionan, con respeto, su pasado inmediato para amoldar su presente al paradigma heredado. Si la vanguardia es, en parte, un paréntesis entre lo que ya no es y lo que todavía no ha llegado (Del Gizzo 2017) los movimientos “post” se regodean en lo que todavía es, incluso admitiendo su inminente caducidad. O, en palabras de Fernando Burgos, la búsqueda modernista se desplazó por la norma (1995: 41): el posmodernismo ya no “persigue una forma” que no hallaba Rubén Darío, porque la tiene a su alcance.

³ Por ello trascendería más el término de Onís en detrimento del “mundonovismo” de Francisco Contreras sugerido en *Mercurie de France* (1917): “[adaptent] an milieu hispano-américain les conquêtes réalisées par le mouvement antérieur [réagissant] contre tout ce qu’il y avait dans le Modernisme d’exotique, d’artificiel, de morbide” (*apud*. Le Corre 2001: 28).

A partir de nuestra propia definición, hemos escogido *Babel* como proyecto que pone al descubierto esa reacción de continuidad en el paradigma modernista, aún vigente en la Buenos Aires de 1921. Como veremos en el siguiente apartado, *Babel* buscó conectar escritores consagrados con las juventudes, poniendo así el acento en la continuidad y no en la ruptura. En relación con lo anterior, otorga especial relevancia a presentar nuevos títulos y reseñarlos, legitimándose como una suerte de agente literario y complementando también el otro proyecto de Glusberg, la editorial B.A.B.E.L. (1922)⁴.

3. *BABEL*, UN PROYECTO DE MODERNISMO TARDÍO

Entre la prensa porteña adscrita al modernismo tardío, durante el período de 1907 y 1921, podríamos diferenciar tres categorías: la primera, la “pre-reformista” –*Nosotros* (1907-1943), *Atlántida* (1911-1914), el diario de poesía *A.B.C.* (1914), *Ideas y figuras* (1916-1918), *Proteo* (1916), *Cuaderno del Colegio Novecentista* (1917-1919)– integrada por aquellas manifestaciones donde aún el discurso arielista y el protagonismo de la juventud es escaso o nulo. La ubicación central de la primera es conocida y su longevidad de casi cuarenta años demuestra una trascendencia fundamental; no obstante, en el número 5 (1921), *Babel* considera que *Nosotros* es ya una revista en decadencia, lejos de su época floreciente, una declaración que probablemente estuviera dirigida a autolegitimarse a sí misma como su continuación⁵. A la segunda categoría la integran revistas impulsadas directamente por la Reforma Universitaria –como *Alborada* (1917-1918), *Clarín* (1919-1920) e *Insurrexit* (1920-1921)–; y finalmente, en la tercera, ubicamos aquellas que se hallan en un significativo umbral, *Los raros. Revista de orientación futurista* o *Cuasimodo* (1919-1921) y que dejan entrever que la demanda del modernismo, como teoría estética, parecería estar colmada. No obstante, la revista *Babel* –cuyo subtítulo, *Revista de arte y crítica* (1921), se transforma en *Revista de bibliografía* en 1923– si bien pertenece cronológicamente a este último grupo, fue un proyecto que, desdeñando las novedades de vanguardia, mantuvo el paradigma modernista en su estética y en su manera de entender la práctica literaria. No obstante, no mantuvo el discurso de revolución política o reformista de *Clarín*, *Insurrexit* o *Cuasimodo* pero tampoco, por el contrario, se cerró a la autonomía estética total sin atender a las novedades políticas del país, como se observa en *Los raros* o en el precedente de *Martín Fierro*, la revista *La Gran Flauta!*... (1921). A pesar de carecer de ese espíritu de ruptura en lo político, sí se interesó por temas de índole social, al hacerse eco de alguna noticia actual

⁴ De hecho, podría afirmarse que la editorial está más en consonancia con la revista que Glusberg funda posteriormente, *La vida literaria* (1928-1932), que reemplaza la labor de *Babel* con números quincenales, con el fin de competir con *La Gaceta Literaria* madrileña y con mayor ímpetu en el impulso latinoamericanista (véase Tarcus 2015/2016).

⁵ En la nota anónima titulada “*Nosotros*” se alude a la misma como “antigua revista cuya natural decadencia lamentaban todos los que la conocieron en su época floreciente” (1921d: 70).

o al publicar artículos o crónicas de opinión, aunque la literatura fue siempre el centro de su proyecto⁶.

Sirviéndose de Williams (2000), Tarcus define la fraternidad modernista ya mencionada como “formación modernista tardía” (2009: 18), de ahí que *Babel* sea un proyecto residual modernista de resistencia a la vanguardia -cuyo primer síntoma en Buenos Aires, aún tímido, se manifiesta en diciembre de 1921 con la publicación de *Prisma*-. Si para Tarcus el grupo de Lugones, Martínez Estrada, Franco y Glusberg se contraponía a la “fracción hispanista y católica” en que se inscribía, por ejemplo, Manuel Gálvez⁷, la estética defendida por *Babel* se contrapone a *Proa* y *Martín Fierro*, al menos en términos puramente formales. Puede resultar paradójico, en tanto la revista de Evar Méndez fue una idea compartida con el propio Glusberg -de ahí que publicitara libros de su editorial⁸- pero más allá de alguna colaboración puntual, su presencia es escasa en *Martín Fierro* y su interés por la vanguardia, nulo. Nos referimos, entonces, a una contraposición no explícita -es decir, no equivale a la que sí se manifestaba entre *Martín Fierro* y *Claridad*-, sino tácita, lo cual es indicio de que no se buscaba en ningún caso la controversia o polémica literaria. Dicha conclusión se deduce, como veremos, del análisis de los veintinueve números que conforman las dos etapas de *Babel*. Así, si el sistema modernista perfiló a sus precursores, a su maestro y a sus continuadores (Tarcus 2009: 17), podríamos considerar que *Babel* operaría de un modo similar aunque en una dimensión más escueta, al elegir a Quiroga, Ricardo Rojas, José Ingenieros y al español Vicente Medina como precursores⁹; a Lugones como maestro¹⁰; y, como continuadores, a los/as jóvenes Franco, Martínez Estrada, Pedro Prado, y una importante nómina de mujeres -Gabriela Mistral, Juana Ibarbourou, Rosa

⁶ La propia revista ve la necesidad de aclarar esta cuestión, por ejemplo, en “El conflicto social” de la sección “Notas del momento” (4, 1921), artículo anónimo donde se aclara: “El hecho de ser *Babel* una revista literaria no supone desde luego en los que la hacen una indiferencia por las cosas de todos los días” (1921c: 56).

⁷ Tal contraposición apuntada por Tarcus probablemente fuera posterior a 1922 pues dicho año se publicita en *Babel* (5, 1921) un fragmento de la novela de Gálvez en preparación, *La tragedia de un hombre fuerte*.

⁸ La mayoría de los escritores publicados en *Babel* siguen la estela modernista: Alfonsina Storni, Rafael Alberto Arrieta, Carlos Astrada, Mario Bravo, Luis Cané, Arturo Capdevila, Luis Franco, Alberto Gerchunoff, Benito Lynch, Martínez Estrada, Evar Méndez, José Pedroni, Horacio Quiroga, Rega Molina.

⁹ Además de la amistad que los unía, Glusberg publica cuentos de Quiroga prácticamente en todos los números; de Rojas, el ensayo “Catalina de Enciso” (3, 1921), el poema “Primavera porteña” (11, 1922) y una carta abierta a Martínez Estrada (27, 1928); y de Ingenieros, numerosos ensayos sobre política dirigidos a las juventudes. De la figura de Medina nos ocuparemos luego.

¹⁰ De Lugones se publican, casi a diario, varios textos que luego integrarán el volumen *Filosoficula* (Babel, 1924) y se le dedica el número 19 (1921). El calificativo de “maestro” se emplea de manera explícita en una entrevista a Franco (13, 1923), de quien se destaca su profundo conocimiento de la obra de Lugones “...y sabe cuánto le deben al maestro todos los escritores del país. *Comparte nuestro disenso acerca de las vistas sociales de Lugones*; pero admira también con nosotros la prosa marmórea en que las manifiesta” (1923 [s.p.]). Nuestra cursiva es para recordar que Glusberg, si bien reconoce sus diferencias ideológicas con Lugones, prioriza sus criterios estéticos.

García Costa, Victoria Gucovsky-, entre otros/as. Con respecto a este último grupo, no es menor mencionar que se encuentran entre los/las colaboradores más frecuentes, además de Franco, Quiroga y Lugones. De hecho, con Mistral, Storni e Ibarbourou, Glusberg mantiene una correspondencia frecuente, sobre todo con la primera quien, en una carta sin fecha¹¹, lo anima en su proyecto de crear una red de revistas latinoamericanas.

Hasta la fecha, los estudios sobre *Babel* aluden a un eclecticismo de la revista; Sebastián Hernández la considera un “proyecto nuevo con una agenda cultural original” (2012: 214) debido a sus dos fines simultáneos: la difusión del americanismo cultural y la transmisión de la cultura judía (2012: 217). Por su parte, Melina Di Miro observa ese eclecticismo en la inexistencia de cualquier tipo de parricidio con las generaciones anteriores (2017: 52). Para la autora, Glusberg configuró tres “autofiguraciones discursivas” a través de sus roles de director, crítico, editor y articulista: “organizador y promotor de un programa americanista, defensor de una nación sin nacionalismo [y] adalid de una literatura nacional babélica” (2017: 53). Tales autofiguraciones se complementan con la sugerencia de Ferreti y Fuentes, quienes idealizan su figura al considerarlo un editor independiente, por su resistencia al mercado a favor de su valorización de lo estético, algo que, según ellos, se pone de manifiesto en su indiferencia hacia las masas, al dirigir su revista a unas élites¹² (2015: 197-198); élites que, añadimos, reconocieran la discursividad modernista. Su perfil independiente concuerda con esa fraternidad modernista señalada por Tarcus, donde armonizan, no sin ciertas fricciones, las críticas a la democracia liberal de Lugones, con el “anarcoindividualismo naturalista” de Quiroga, con el anarco-trotskismo de Franco y con el anarco-liberalismo de Martínez Estrada (2009: 19). Glusberg es indiferente a dichas discrepancias, siempre y cuando se mantenga vigente la unión americanista, las huellas estéticas del modernismo, y que, por supuesto, ninguna diferencia ideológica dé muestras de antisemitismo¹³.

El papel de Glusberg como editor y difusor cultural es retomado por Verónica Delgado, cuya hipótesis defiende que *Babel* funcionó más bien como proyecto editorial, de ahí también su puesta en marcha de premios literarios. En su primera etapa, esto se observa en la mediación de Glusberg a través de un “conjunto de colaboraciones firmadas, a partir de las que luego se confeccionaban los sumarios de *Babel*” (2022: 47), lo cual despojaba la revista de su carácter meramente fugaz. Dicha condición se reforzaría a partir del número trece, cuando cambia de subtítulo y deviene una suerte de “revista-catálogo”, de ahí que Delgado concluya con acierto que el producto editorial de *Babel* es la novedad más

¹¹ Fondo Glusberg, CeDInCI, (FSG 3.609/S.5).

¹² Decimos que hay cierta idealización en esta imagen porque el propio Glusberg afirma sin tapujos su interés por la venta de libros en el número 22 (1927): “yo no creo en otro negocio que en el de la venta de libros de versos” ([s.p.]), desmintiendo así toda posible visión “romántica” de su proyecto editorial.

¹³ Además de la difusión de la cultura judaica, en *Babel* se denuncia, en más de una ocasión, la xenofobia hacia lo extranjero en general y a lo judío en particular, por ejemplo, en “Panorama grotesco” de Juan Pedro Calou (3, 1921).

interesante de Glusberg aunque sus textos carezcan de una renovación estética destacable (2022: 48).

La conclusión de Delgado se observa desde la presentación del primer número, cuando se aclara tajantemente que el fin de *Babel* es "...negar un programa y presentar, simplemente, la revista" (Anónimo 1921a: 1). Dicha sentencia aleja del discurso convencional de todo manifiesto típico de otras revistas de la época, incluida la mencionada *Los raros*, a pesar del uso de la primera persona del plural. La resistencia a un programa dictamina el eclecticismo ya señalado por la crítica y pone en evidencia que ese "nosotros" colectivo es efectivamente heterogéneo, algo que para Glusberg es favorable. Sí se adjudican el propósito de "llenar un vacío": "...trataremos de contribuir con nuestro grano de arena a la cultura del país, etc." (*Ibid.*); no obstante, no se define ese vacío que se pretende colmar, sino que podemos deducirlo tras la lectura de sus posteriores números. Como veremos, consiste en un proyecto de modernismo tardío, como lo hemos definido aquí: una respuesta a una demanda previa creada por el modernismo que, según *Babel*, continúa vigente. Si bien no se menciona el término en su presentación, la estética posmodernista es la preponderante de sus textos de creación¹⁴. Asimismo, la revista viene a colmar otros dos vacíos ya señalados por la crítica: la necesidad de aunar un americanismo con la tradición judaica y la creación de una revista-catálogo.

Si bien Lugones desplaza a Rubén Darío como maestro de esta nueva etapa modernista en el ámbito argentino, *Babel* se jacta de participar activamente en la pervivencia de la obra del nicaragüense; por ello, en el primer número, un artículo sin firma se hace eco de una breve controversia que desata las ediciones de *El canto errante* (1907 y 1918). En la revista *España*, Díez-Canedo reivindicaba el justificado descontento de su colega mallorquín, Gabriel Alomar, acerca de la censura en "Epístola a la señora de Lugones", donde se habrían eliminado algunos versos referentes a la figura de Ramon Llull. Alomar halagaba así simultáneamente a Llull, al tiempo que destacaba la proeza de su amigo Rubén Darío, por haber sentido "al gran filósofo medioeval sin haberlo jamás leído" (*apud.* Díez-Canedo 1921: 12). Al margen de que, probablemente, la de Alomar fuera una protesta contra las ediciones madrileñas de *El canto errante* (1907 y 1918), en línea con su conocida defensa del *nacionalisme* catalán, lo fundamental aquí es que *Babel* inaugura su trayectoria, no solo dando a conocer al lector argentino de las cuestiones vigentes sobre la obra de Rubén Darío, sino también con la promesa de publicar el texto íntegro de la "Epístola" en el siguiente número, como de hecho cumple.

En el número 2 (1921), entonces, aparece el mencionado poema junto a una nota del argentino Marasso Rocca, "Poetas modernos", quien ensalza la figura de Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, tanto el poeta de Moguer como Rubén Darío se diluyen en los siguientes ejemplares de *Babel*, dando lugar a nuevas voces del modernismo hispanoamericano

¹⁴ Algunos ejemplos son sonetos de la pluma de Banchs o de Fernández Moreno, textos del poemario *Ocre* (1918) de Storni, o los siguientes títulos cuyos guiños al léxico modernista son bastante evidentes: "El ópalo escondido" de Fernán Félix de Amador (5, 1921), "El agua está florida..." de Marasso Rocca (8, 1921), "El ensueño" de Gabriela Mistral (12, 1922) o "El lago" de González Martínez (13, 1922), entre otros.

-de Lugones hasta 1921-. A este respecto, resulta fundamental otro ensayo de Marasso Rocca, “El modernismo en América” (5, 1921), un intento por definir el posmodernismo, aunque no se emplee dicho término:

Nuestro modernismo presenta dos épocas, la que oscila entre Gutiérrez Nájera y Rubén Darío, y la actual. Aquella ha sido grande en nuestro medio. Esta es pequeña, no por falta de talentos, sino porque es atea en la religión del arte. No se trabaja por la belleza sino por halagar a la muchedumbre (...). Se ha encontrado el arte de saber hacer de lo ínfimo, cosa nueva y genial; la maravillosa alquimia de lo raro, de lo imprevisto; de la originalidad entendida al revés (1921: 61).

De la cita cabe destacar que el autor no busca parricidio alguno con los modernistas primigenios, sino simplemente indicar su pertenencia a un tiempo pasado, en que la poesía aún se servía de temas y tonos elevados. Marasso Rocca es consciente de que el lenguaje de Rubén Darío ya no funciona y, al mismo tiempo, advierte que los nuevos escritores siguen siendo modernistas. Su artículo es, de algún modo, el arte poética de *Babel* y/o una declaración de intenciones estéticas, pues su corpus de textos de creación se adecua a ese perfil de modernismo tardío definido por él.

Respecto a los textos de creación más frecuentes de *Babel*, hallamos sonetos de Storni y poemas de Franco, Martínez Estrada, Fernández Moreno, Arturo Capdevila, Rafael Arrieta, Pedro Prado, Tomás Allende Iragorri, Enrique Banchs, Fernán Félix de Amador, Mario Bravo, Juan Pedro Calou, Ibarbourou, Evar Méndez, Mistral, Benito Lynch, Marasso Rocca, Méndez Calzada, Nalé Roxlo, Pedro Herreros, Silva Valdés, Hernán Gómez, González Martínez y García Costa. Pero la poesía posee un espacio equivalente a la prosa debido a que en todos los números se publica un cuento de Quiroga y relatos de Alberto Gerchunoff, José Bustamante, Ernesto Mario Barreda, Rafael de Diego, Evar Méndez, Lynch, Banchs, Ernesto Morales, Brandán Caraffa, Mario Bravo, y minirrelatos de Franco. La mayoría de la nómina son de origen argentino, lo cual contradice en cierta medida el supuesto americanismo propugnado por Glusberg¹⁵. Asimismo, casi todos publican su obra en la editorial B.A.B.E.L. -que se promociona, sobre todo, en la segunda etapa, cuando su subtítulo cambia a *Revista de bibliografía*- y también escriben ensayos o reseñas en la revista.

Un pequeño comentario aparte merece la figura de Roberto Arlt, a quien se le suele ubicar cerca del grupo de Boedo y de la revista *Claridad*, y no colaboraba en *Babel*, pero sí

¹⁵ La etiqueta “americanismo”, en ocasiones, parece más una postura de inclusión ambigua porque la definición de Glusberg de lo americano a veces parece equivaler a “argentino”. Ello se observa, por ejemplo, en una de sus escasas intervenciones en *Martín Fierro*, al responder a una encuesta acerca de la existencia de una sensibilidad argentina (5-6, 1924). Nacido en Besarabia, aunque asentado en el país, Glusberg niega tal existencia y considera necesario hablar de una sensibilidad americana o criolla, americanismo que no termina de definir puesto que, aclara, los argentinos “somos más europeos” que los españoles (1924: 7) -a diferencia del resto de latinoamericanos-. Su discurso, que oscila entre el nacionalismo y un americanismo un poco ambiguo, finaliza afirmando, en un tono patriótico evidente, que Rubén Darío “era un argentino de Nicaragua” (*Ibid.*).

mantenía cierta relación personal con Glusberg. En el número 22 (1927), a propósito de una reyerta desatada entre *Babel* y *Crítica*, el director de la primera se defiende porque, al parecer, el diario sensacionalista de Natalio Botana lo acusaba de haber rechazado publicar *El juguete rabioso*. Glusberg lo desmiente al puntualizar que Arlt presentó su novela al premio fuera de fecha y que el jurado consideró inoportuno admitirla. Pero más importante es que su revista publicó un adelanto de la novela en el número 11 (1922) con el título “Recuerdos de un adolescente” y él mismo accedió a leerla íntegramente. Su decepción, explica, se debió al “exceso de pilongos adjetivos y muchas descripciones malogradas por la extensión” de su estilo (1927: [s.p.]). Asimismo, niega otra acusación de *Crítica*, quien le achacaba haber aconsejado a Arlt, al igual que el boedista Castelnuevo, “dedicarse a la venta de legumbres”. Así responde Glusberg: “¿Cómo pudo haberseme ocurrido tal cosa si yo no creo en otro negocio que en el de la venta de libros de versos (...)?” (*Ibid.*).

Este artículo pone al descubierto una antítesis explícita entre *Babel* y *Crítica* y profundiza en la conocida recepción inmediata de Arlt, pero, sobre todo, matiza de alguna manera la supuesta condición de Glusberg como editor desinteresado en términos mercantiles cuando alude a que su negocio es la venta de libros, equiparándolos a otros objetos comercializables, como ya se ha mencionado. A ello, cabe añadir que, un año después, en una entrevista con Guillermo de Torre para *La Gaceta Literaria* de Madrid, Glusberg afirmaba que el mercado editorial en España no le interesaba debido a que le generaba pérdidas económicas, aunque sí veía necesario divulgar la cultura argentina en Madrid, donde se carecía de escritores de la talla de Lugones o Quiroga (Torre 1928: 1). Las palabras de Glusberg dejan entrever una desilusión acerca de un proyecto fallido -que omite a Torre- de vender sus libros en España, como anunciaba con entusiasmo en dos números de *Babel*, pocos años antes de esa entrevista: en “Los libros de *Babel* en España” (16, 1925) y “Espasa-Calpe y B.A.B.E.L.” (20, 1926).

Tras describir la afinidad indiscutible de *Babel* con el modernismo, cabe subrayar algunas escasas señales que demostrarían su oposición a los ismos de vanguardia. En términos puramente formales, no hallamos experimentaciones en su corpus de creación. Y, cuando parece que ciertos textos se preocupan por temas de actualidad y/o modernidad, la expectativa se frustra cuando leemos, por ejemplo, el ensayo de “El monstruo suelto” de Gerchunoff (1, 1921) acerca de la bicicleta como un “monstruo suelto” por la ciudad, es decir, como un objeto abominable. Algo similar vemos en la breve obra de teatro de José Bustamante, “Del teatro irrepresentable. Un sueño” (2, 1921), donde se escenifica a un borracho y una discusión que mantienen sus prendas de ropa, pero todo se reduce a un sueño. Incluso los dos poetas que *Babel* comparte con *Martín Fierro*, Evar Méndez y Brandán Caraffa, colaboran con escasa frecuencia y con textos de corte modernista.

Respecto al rechazo de *Babel* hacia la vanguardia, resultan fundamentales, los dos ensayos publicados por el español Vicente Medina, quien residía en 1921 en Rosario; allí publica *En las escuelas* (1921), obra donde defiende la poesía sencillista y denigra el ultraísmo defendido por Torre. Este último le responde precisamente en la revista *Proa* de Buenos Aires en “El ultraísmo contra el «sencillismo»” (2, 1922), considerándolo un

ignorante de las letras¹⁶. Escoger a Medina como una referencia estética muestra el contraste entre Glusberg y otras figuras que defienden la vanguardia -como Torre, Borges o el propio Evar Méndez-, aunque nunca polemice con ellos de manera directa¹⁷. Las intervenciones de Medina son escasas pero significativas y aquí nos interesan dos en concreto; en el número 4, elogia la escritura de Mistral, a quien "...conocemos por la lectura de varias de sus poesías que publicó en el n.º 2 de la revista *Cervantes* -de Madrid- de septiembre de 1916" (1921: 50). Medina está al tanto, pues, de las revistas que participan en el ultraísmo peninsular, pero rescata de ellas su etapa modernista, como en este caso. Pero más relevante resulta que *Babel* se interese por el concepto de arte de Medina en una encuesta del número 14 (1923) donde el español define el arte como belleza atemporal, estilo sencillo, que "todo lo dignifica" y que nos hace ver la realidad como "un resplandor permanente" (1923: [s.p.]); en resumen, una noción alejada de la vanguardia y en cuya retórica resuena el tono modernista.

Dicha oposición tácita a las vanguardias se hace más explícita en una reseña cínica, sin firma, acerca de la reciente publicación de *Calcomanías* (17, 1925): "El flamante libro de Gironde constituirá sin duda como el anterior: *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*, un acontecimiento para la "nueva generación" y provocará la inevitable racha de imitaciones. ¡Qué le vamos a hacer!" (Anónimo, 1925: [s.p.]). De más está aclarar que el empleo de la ironía "flamante libro" así como de la "nueva generación", entre comillas, deja en evidencia ese desdén y la poca importancia que *Babel* le otorgaba a los martinfierristas. Es probable que precisamente su indiferencia explique por qué no entraban en disputa entre sí, sumado a las buenas relaciones personales entre Glusberg y Méndez. No obstante, analizadas con distancia temporal y visto en detalle el papel que *Babel* quiso ocupar en el espacio hemerográfico porteño de los años veinte, la antítesis con *Martín Fierro* parece bastante clara.

4. CONCLUSIONES

La revisión historiográfica de la periodización literaria es un reto continuo que la crítica debe asumir, sobre todo, cuando se adentra en determinados años "umbrales" en que la historiografía oficial coloca un calificativo en función, no del panorama general que impera, sino lo contrario: en función de las obras que posteriormente trascendieron a su época. Dicho criterio es válido, en parte, en tanto concibe el hecho literario como "provocación" (Jauss 1976), es decir, por su impacto en la posteridad, de ahí que haya sido acertado considerar al año de 1922 como el inicio de la vanguardia en Argentina, por la aparición de *Veinte poemas* de Gironde y la fundación de *Proa*. No obstante, advertir del trasfondo

¹⁶ Para más información sobre la polémica, consultar Del Gizzo y Davis (2023).

¹⁷ Cabe decir que la relación de Glusberg y Torre se resiente, pero eso no ocurre sino hasta los años treinta, cuando el segundo, por ejemplo, le recomienda a Victoria Ocampo que no cuente con Glusberg para su inminente proyecto de *Sur*. Para más información véase Ródenas de Moya (2014).

del campo literario, en que las manifestaciones rupturistas irrumpen, permite cuestionar dicho calificativo de “año vanguardista” -aunque en ningún modo negarlo-, y profundizar, por tanto, en la complejidad que los cortes historiográficos implican. Tal cometido requiere de una diversidad de estudios de investigación y este artículo ha intentado ser un pequeño avance; en primer lugar, mediante la breve revisión del término “posmodernismo” o “modernismo tardío”; en segundo lugar, a través del análisis de una revista cuya intención era mantener viva la estética modernista en los años veinte. La profundización en la sintaxis de *Babel* se ha dirigido, por tanto, a rastrear estos síntomas modernistas y los escasos pero significativos indicios de resistencia a la estética de vanguardia. Probablemente su valor histórico más relevante fuera poner de manifiesto que el modernismo estaba vivo entre poetas jóvenes quienes, sin llegar al parricidio, se consideraban capaces de superar a su maestro Darío, legitimándose como sus herederos. En el futuro tenemos el propósito de continuar dicha revisión en otras revistas del mismo contexto y época.

OBRAS CITADAS

- Anónimo. 1921a. “Al público”. *Babel. Revista de arte y crítica* 1: 1.
 ———. 1921b. “Personas, obras y cosas. Sobre unos versos de Rubén Darío”. *Babel. Revista de arte y crítica* 1: 10.
 ———. 1921c. “El conflicto social”. *Babel. Revista de arte y crítica* 4: 56.
 ———. 1921d. “Nosotros”. *Babel. Revista de arte y crítica* 5: 70.
 ———. 1925. “Oliverio Girondo”. *Babel. Revista de arte y crítica* 17: [s.p.].
 Bonfiglio, Florencia. 2023. “El modernismo y su ansiedad de influencias. Sobre la asimilación creadora como vía de legitimación”. En *Literatura y legitimación en América Latina. Polémicas, operaciones, representaciones*. Buenos Aires: Corregidor. 31-59.
 Burgos, Fernando. 1995. *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Bogotá: Monte Ávila.
 Corvalán, Óscar. 1961. *El postmodernismo: la literatura hispanoamericana entre dos guerras mundiales*. New York: Las Américas.
 Del Gizzo, Luciana. 2017. *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Madrid: Aluvión.
 Del Gizzo, Luciana, y Ana Davis. 2023. “Las dos caras de Proa”. *Mediodía. Revista hispánica de rescate* 6: 186-205.
 Delgado, Verónica. 2022. “*Babel* (1921-1929): arquitecturas y modalidades de exhibición de la literatura. De la vida en común a la bibliografía”. *Anclajes* 26.3: 31-51.
 Di Miro, Milena. 2017. “Las campañas culturales de *La vida literaria* a través de la multifacética figura de Glusberg/Espinoza”. *Historia, voces y memoria* 11: 51-64.
 Díez-Canedo, E. 1921. “La vida literaria”. *España* 301: 12-13.
 Fernández Moreno, César. 1967. *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Buenos Aires: Aguilar.

- Fernández Retamar, Roberto. 1995. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Ferreti, P., y L. Fuentes. 2015. "Los proyectos culturales de Samuel Glusberg. Aportes a la historia de la edición independiente en la primera mitad del siglo XX latinoamericano". *Andamios* 12.29: 183-206.
- Glusberg, Samuel. 1924. "De Samuel Glusberg, escritor". *Martín Fierro* 5.6: 7.
- . 1927. "Babel versus Crítica. David contra Goliat". *Babel. Revista de bibliografía* 22: [s.p.].
- Goic, Cedomil. 1991. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana II. Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Crítica.
- Hernández, Sebastián. 2012. "Samuel Glusberg/Enrique Espinoza: revistas culturales y proyectos editoriales en Argentina (1921-1935)". *Universum* 27.2: 211-221.
- . 2020. "Entre Babel y Babel. Proyectos editoriales y culturales de Enrique Espinoza en Argentina y Chile (1928-1939)". *Meridional. Revista chilena de estudios latinoamericanos* 13: 65-90.
- Henríquez Ureña, Pedro. 2014. *Corrientes literarias en la América Hispana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Jauss, Hans-Robert. 1976. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Le Corre, Hervé. 2001. *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid: Gredos.
- Marasso Rocca, Arturo. 1921. "El modernismo en América". *Babel. Revista de arte y crítica* 5: 61.
- Medina, Vicente. 1921. "Gabriela Mistral". *Babel. Revista de arte y crítica* 4: 50.
- . 1923. "Encuesta de Babel. Contestación de Vicente Medina". *Babel. Revista de bibliografía* 14: [s.p.].
- Onís, Federico de. 2012. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Sevilla: Renacimiento.
- Paz, Octavio. 1999. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Perkins, David. 1992. *Is Literary History Possible?* Johns Hopkins: University Press.
- Rama, Ángel. 1994. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca.
- Ródenas de Moya, Domingo. 2014. "Guillermo de Torre (y Samuel Glusberg) en la génesis de la revista Sur". En *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*. Murcia: Universidad. 15-50.
- Sáinz de Medrano, Luis. 2008. "La poesía en el siglo XX: del posmodernismo a las vanguardias". En Trinidad Barrera, Dir., *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III*. Madrid: Cátedra. 483-497.
- Sarlo, Beatriz. 1992. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *América: Cahiers du CRICCAL* 9.10: 9-16.
- Sucre, Guillermo. 1985. *La máscara, la transparencia*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

- Tarcus, Horacio. 2001. *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- . 2009. “Un estudio de afinidad electiva”. En Horacio Tarcus, Ed., *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*. Buenos Aires: Emecé. 11-79.
- . 2015/2016. “Las políticas culturales de Samuel Glusberg Correspondencias mariateguianas entre Buenos Aires, Santiago, Lima y La Habana”. *Políticas de la memoria* 16: 124-164.
- Torre, Guillermo de. 1928. “Lo que dicen los editores bonaerenses. El editor Samuel Glusberg”. *La Gaceta Literaria* II.40: 1.
- Videla de Rivero, Gloria. 1991. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos*. Cuyo: Universidad Nacional de Cuyo.
- Williams, Raymond. 2000. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.