Una red en el tiempo. El caso de *La Campana de Palo*, 1925-1927

María del Carmen Grillo

Introducción

Abordar el panorama hemerográfico de los primeros treinta años del siglo XX en la Argentina es abismarse en una riqueza y cantidad de publicaciones, con tiradas que asombran por el número, en un momento en que la lectura, las bibliotecas, las conferencias el teatro, eran los consumos culturales predominantes.[1] Hacia 1920, la radio y el cine argentino, con su propia historia a partir de los treinta, comenzarían a producir cambios decisivos en el lectorado, especialmente en sectores medios y populares, y disputarían las audiencias como nuevos medios.[2]

No obstante, la lectura de libros y folletines,[3] diarios y revistas (comerciales y no comerciales), vivió entonces un periodo de vigor y desarrollo, en un fenómeno designado como el de las *ediciones baratas*: se habían convertido en la vía privilegiada de acceso al entretenimiento, a la información y a la cultura para vastos sectores populares, que por efecto de la inmigración y la alfabetización habían crecido en número y estaban *preparados* para asociarse, generar bienes culturales, y especialmente, *disponibles* para consumirlos.[4] Grupos, asociaciones y pequeñas empresas sostenían iniciativas educativas por fuera del Estado, que ofrecían bienes propios de una industria cultural en desarrollo.[5]

[1]*Cfr*. Adolfo Prieto, 1956, Rocchi, 2002.
[2]*Cfr*. Juliana Cedro, 2012.
[3]Luis Alberto Romero, 1995.
[4]Sylvia Saítta, 2015.
[5]Sobre la riqueza del periodo en la conformación de sistemas de educación informales, basados en publicaciones, bibliotecas, centros y eventos culturales, véase, entre otros: Torcuato Di Tella, 1969, Juan Suriano, 2001, Dora Barrancos, 1991.

> En la mayoría de los estudios sobre el periodo, se menciona, se analiza o se subraya que fue principalmente la *rive gauche*, el ala izquierda del campo cultural argentino, la que desempeñó un rol preponderante en la edición de libros baratos, destinados a los lectores populares que socialistas y anarquistas buscaban interpelar política y culturalmente a través de la edición de libros que se sumaban a las revistas, las obras de arte y el teatro.[6]

Publicar era un signo de la urgencia y de la necesidad de mover los espíritus, de criticar, denunciar, esclarecer, especialmente como reacción, en tanto acto político.

En ese estado de reacción o impugnación del orden vigente, las publicaciones de izquierda tuvieron un papel acusado.[7] Las publicaciones culturales de izquierda de la década de los años veinte, por mencionar el lapso de la revista de nuestro estudio, exceden la centena; alrededor de 35 fueron anarquistas, aunque decreciendo en número conforme avanza en el tiempo.[8]

Posibilidades y límites de la construcción de las redes de *La Campana de Palo*

Este estudio del grupo editorial y de la revista como red ha permitido enriquecer la comprensión de su papel y del funcionamiento respecto de sí mismos, y en relación con el campo cultural y editorial. Trabajar analizando grafos de red ha supuesto desafíos de método: desde las preguntas e hipótesis posibles, pasando por la factibilidad de obtener los datos necesarios y su selección y el tratamiento, hasta el tipo de respuestas obtenidas al final del proceso.

El paso del desarrollo verbal de predominio lineal —tradicional en los estudios hemerográficos, centrados por lo general en el contenido de la publicación—[9] a la descripción de los grafos estáticos o móviles implica un cambio crítico de rutinas para el investigador. Las ciencias humanas y las ciencias sociales han sido modeladas a partir de matrices verbales, lingüísticas, dis-

[6]Sylvia Saítta, 2012.

[7]Desde 1858 con *El Proletario*, un periódico de negros, primer medio periodístico de la llamada "disidencia social" (Cúneo, 1994), gremios, partidos, agrupaciones políticas, grupos editores de artistas y escritores venían desarrollando una ingente tarea editorial, mientras que la primera publicación anarquista, de un centro obrero bakunista en Buenos Aires, data de 1879 con el folleto titulado "Una idea". Lucas Domínguez, 2012.

[8]*Cfr*. Diego Abad de Santillán, 1938, Héctor Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso, 1968, Washington Pereyra, 1996.

[9]En los estudios de diarios y revistas, también tienen un peso relevante los estudios de su materialidad y de aspectos no verbales, icónicos. *Cfr*. Alexandra Pita González y María del Carmen Grillo, 2015.

cursivas. Más allá del tipo de fuentes (intangibles o no, materiales, verbales o no), el resultado y el producto de la investigación han sido, por lo general, un texto y no una representación gráfica.

La textualidad verbal es red, trama, tal como su origen etimológico expresa, pero tiene un componente lineal dominante. La selección de datos, su registro en tablas, su subsiguiente representación en red, y el análisis de las redes, la lectura e interpretación de los patrones que configuran, demandan otras competencias para la escritura, la lectura y la interpretación, asociadas a un componente gráfico tabular dominante,[10] punto de partida de un gráfico reticular. El grafo de red, así, es representación segunda de otra, de la tabla que registra relaciones numéricas de nodos y aristas. En el límite todo contenido se convierte a dígito o bit, unidad electrónica mínima de registro y de estadística.[11]

Las hipótesis acostumbradas se reformulan como *hipótesis de representación*: ¿cuáles serán los nodos centrales y cuáles los periféricos?, ¿qué alejamientos se producen entre centro y periferia?, ¿cuáles serán los nodos que articulen hacia fuera de la red densa hacia las subredes?, ¿qué intensidad dibujan las aristas entre nodos? Poner el grafo en movimiento con las formas de distribución, es ver los pesos, las tensiones, la gravitación o la fuga de cada nodo: la tracción de nodos fuertes.

Para el resultado, que es el grafo, hay una decisión estratégica previa: la carga de los datos. Es preciso decidir qué se volcará en las tablas, cuál es el orden y el criterio para nodos y aristas, los atributos que aplicaremos, qué necesitamos representar y qué relaciones prevemos encontrar. Cuando la carga es automática (transacciones de una plataforma determinada, por ejemplo), se trata de unos programas *que leen* los datos procedentes de otros programas. En el caso de los trabajos de redes intelectuales de los impresos, sobre todo los que se abordan en este proyecto, previos a las redes electrónicas tal como las conocemos hoy, la carga *manual* depende del investigador, de su subjetividad, de la posibilidad firme de obtención del dato.

Una vez cargada la información en tablas, una vez producidos los datos en tanto resultado de una interpretación, hay que leer las imágenes estáticas y móviles, según algoritmos de distribución que permiten encontrar la mejor forma gráfica posible para explicar el fenómeno.[12]

[10]Sobre las categorizaciones de linealidad y tabularidad, véase Christian Vandendorpe, 2003. Sobre tabularidad y redes, orientado al análisis de redes sociales, véase Jorge Miceli, 2008.

[11]Un aspecto no menor para su consideración es el de la distinción de grafos móviles y grafos estáticos. El uso de representaciones dinámicas permite desplazarse por el grafo y ver el funcionamiento de los nodos. Toda impresión del grafo supone perder esa posibilidad de lectura.

[12]En nuestro caso, se usó Gephi y se manejaron dos formas de distribución que dieron distinta información: Frutcherman Reingold y Yifan Hu proporcional (Bastian, Heymann, Jacomy, 2009).

Para la red de las revistas previas en la cadena editorial o contemporáneas de *La Campana de Palo*, se hizo prioritario manejar catálogos, índices, estudios de revistas generales o específicos, sabiendo de antemano la imposibilidad de conseguir colecciones completas. Este trabajo, entonces, es la interpretación de grafos de red elaborados a partir de la información disponible. Siguiendo con la metáfora de la red, pueden faltar nudos (nodos) o hilos (aristas) que permitan entender completa la imagen que dibujan. Para las redes de los autores, la información partió de textos biográficos o autobiográficos públicos, documentos personales privados y los artículos de revistas que registran los vínculos. No es lo mismo trabajar con archivos personales que registran las relaciones del momento, que usar memorias o autobiografías, en las que las relaciones aparecen ya conformadas en universos completos o cerrados.[13]

La propuesta es intentar la comprensión de las relaciones de quienes compusieron el grupo editorial (como hipótesis serían los nodos considerados centrales) y de quienes colaboraron más esporádicamente; cómo participaron esos autores en las otras revistas que componen la cadena (*Bohemia*, *Acción de Arte*, el *Suplemento Semanal* de *La Protesta*) y con otras revistas culturales contemporáneas a *La Campana de Palo*.

También se busca ver e interpretar la red de revistas que trama *La Campana de Palo* desde sus propias páginas, en forma de mención, cuando otras revistas son fuente de contenidos, o cuando ellas mismas son el tema de un artículo, en forma elogiosa o polémica, y cómo participa de la oposición Florida-Boedo.

Las redes: trayectorias de los artistas, críticos y escritores, y sus publicaciones

Cuando Devés Valdés[14] aborda la red de pensadores latinoamericanos de los años veinte, argumenta inicialmente que las redes no funcionan siempre del mismo modo, y ejemplifica con las redes que se articulan en torno de un maestro. Podemos decir que la red de *La Campana de Palo* [en adelante, LCP]

[13]Por ejemplo, Luis Falcini concentra en sus memorias (1972) gran cantidad de nombres, pero compulsados con las cartas de Atalaya se ve que no todas eran, en ese momento de producción de LCP, artistas conocidos por él, por lo que el grafo debió corregirse, una vez obtenida esa correspondencia.

[14]Eduardo Devés Valdés, 2000.

(Buenos Aires, 1925-1927)[15] comienza con ese signo, alrededor del magisterio del pintor Martín Malharro, y que a medida que se incorporan miembros a ella va tomando otros atributos como, por ejemplo, para la literatura, la adhesión a un arte fraterno de tipo tolstoiano, más cercano al verismo. Su anarquismo fue individualista y pacifista, se entronca más bien en las formas de la bohemia, y se vincula con la adhesión a otros maestros, periodistas y escritores, como Tolstoi y Barrett. Los define, en todo caso, la persistencia de esa querella contra la Academia, el afán de denuncia y una común visión plástica.

La red se extiende, con leves cambios, en un lapso de unos 15 años, desde el Centenario hasta casi fines de los años treinta. Comenzó con la bohemia, compartiendo una visión artística, talleres, muestras, y se consolidó en una cadena de publicaciones (revistas y libros). Los miembros de esa red fueron estables (Carlos Giambiagi, Atalaya, Luis Falcini, Ret Sellawaj), y se sumaron, desde la música Juan Carlos Paz, y desde la literatura Álvaro Yunque.

Hacia 1922, el grupo se suma al de *La Protesta* y trabaja en su *Suplemento Semanal*. La conexión con la más amplia red del grupo editor de *La Protesta* sería una vía para intercambiar bienes (publicaciones, textos, ilustraciones y autores). Diego Abad de Santillán articularía desde Europa la llegada de colaboraciones; su conocimiento de intelectuales y promotores editoriales anarquistas abriría el campo para LCP, como fue la suscripción de la revista por el grupo *Los iconoclastas* en Ohio, Estados Unidos, tal como registra una carta de Rudolf Lone. La relación con José Vasconcelos permitiría publicar en *La Antorcha*, en su etapa mexicana, a Diego Abad de Santillán y a Ret Sellawaj.

En ciertas coyunturas, tal como observa Devés Valdés, también LCP mostraría el funcionamiento de la propia red en relación con la red mayor de los intelectuales latinoamericanos: por sus páginas pasarían referencias, denuncias, posturas del caso Edwin Elmore-José Santos Chocano, la "hora de la espada" de Lugones, Sacco y Vanzetti, la prisión de Mariátegui y la clausura de *Amauta*, la adhesión al "Manifiesto a los intelectuales", firmado por Romain Rolland, Henry Barbusse y Albert Einstein contra el fascismo y la defensa de Vasconcelos en su polémica con Santos Chocano.

Una revista, signo de la pervivencia de una querella

El grupo editor de *La Campana de Palo* mantuvo el gesto crítico y de renovación en arte y la política durante unos 15 años. Producida por un grupo de artistas

[15]Sobre LCP, véase Nilda Diaz, 1990; Patricia Artundo, 2004a y b; María del Carmen Grillo, 2005 y 2008.

y críticos de arte anarquistas, fue su última publicación, tras una serie de revistas y libros que había comenzado unos años después del Centenario.

Una parte de este grupo surgió de en torno de la figura del pintor Martín Malharro:[16] eran artistas que consideraban que era necesario sacudir el ambiente. La muerte de Malharro en 1911 precipitó en ellos la obligación de continuar el gesto renovador. Así lo registra Carlos Giambiagi, artista plástico al escultor Luis Falcini (1911), en una carta fechada poco después de la muerte: "Muerto Malharro me hice el propósito de recoger con toda buena intención su pluma".[17]

Los documentos personales disponibles (dietarios, diarios, cartas, memorias, textos autobiográficos),[18] los artículos de LCP y de otras revistas de los miembros del grupo editor registran viva y repetidamente el rol de Malharro como líder, conductor de una generación.[19] En un lapso de esos 15 años, sostendrían en cada publicación los mismos valores. Esos jóvenes artistas, que compartían la bohemia, una afinidad artística y social y una concepción de libertad, habían comenzado su relación vital y artística en los primeros años del siglo XX.[20]

Fue el crítico de arte uruguayo Sebastián Viviani quien los condujo hacia Malharro, considerado un maestro espiritual; también pertenecían al grupo el crítico y periodista Augusto Gozalbo (también Gozalvo, Guzalbo),[21] y se sumaría después el periodista, escritor y crítico de arte Alfredo Chiabra Acosta, (Atalaya); ellos, en opinión de Falcini, "ejercieron la verdadera función puente de la crítica de arte, cual es la de sentir y comprender la obra de arte y la de ayudar a transmitirla del artista al espectador con la más absoluta libertad de juicio…".[22]

[16]Sobre el papel señero de Martín Malharro y Alberto Ghiraldo en el discurso renovador en las artes, véase Laura Malosetti Costa, 2001.

[17]Carlos Giambiagi, 1972, pp. 242-243.

[18]Los documentos personales consultados son: Alfredo Chiabra Acosta, 1934, Carlos Giambiagi, 1942, Luis Falcini [s.d.], Carlos Giambiagi, 1972. Alfredo Chiabra Acosta, 2004, Roberto García Muñoz, 1989, Juan Carlos Paz, 1994, Correspondencia Atalaya-Falcini.

[19]Sobre la función de magisterio de los jóvenes y el rechazo de las instituciones tradicionales en el grupo editor, véase María del Carmen Grillo, 2008.

[20]Luis Falcini lo recuerda en su autobiografía: "Mis primeros compañeros de aventura artística fueron jóvenes estudiantes y obreros de artesanías artísticas que provenían de diversos sectores de la ciudad, atraídos por la Colmena del Bon Marché. Recuerdo a Carlos Giambiagi, Walter de Navazio, Nicolás Lamanna, Ramón Silva, Antonio Sibellino, Pablo Curatella, Augusto Marteau, Salvador Stringa, Domingo Viau, Hugo Garbarini. Unos por afinidades artístico-sociales, otros por el romanticismo del arte y muchos por la atracción vital de la libertad y el arte" (Falcini, s.d., p. 25).

[21]Antonio Requeni, 1986.

[22]Luis Falcini, s.d., p. 33.

Las primeras páginas de la autobiografía de Falcini recogen ese ambiente de bohemia, espíritu libertario, lecturas comunes: Tolstoi y su obra *Qué es el arte*, *La madre* de Gorky, Korolenko, Eliseo Reclús. El contacto con Alberto Ghiraldo, director entonces de la revista *Ideas y Figuras*, amigo de Malharro, los sedujo.[23] Falcini conectaría después a esos artistas con el crítico de arte peruano Alfredo Chiabra Acosta, *Valenti*, o más conocido como Atalaya: "Interlocutor eficaz, fue el nexo más importante entre él y otros críticos y artistas como Atalaya, Carlos Giambiagi, Antonio Sibellino y Adolfo Travascio".[24]

Hacia 1911, en la ciudad de Rosario, Atalaya, llegado desde Uruguay, congregaba a un número de artistas plásticos y organizaba el Primer Salón de Arte Nacional en esa ciudad.[25] Fue considerado "jefe espiritual" de esa primera generación de artistas locales: el escultor Emilio Blotta, los pintores César Caggiano, Alfredo Guido y Gustavo Cochet, el poeta Abel Rodríguez.[26]

Además de organizar actividades artísticas en la ciudad, Atalaya publicó en Rosario el semanario *Bohemia* (1913-1914), con César Caggiano y Valentín Thibon de Libian, a juicio de Lafleur, Provenzano y Alonso, un "modesto —pero efectivo— centro de irradiación cultural".[27] En *Bohemia* se publicaron textos de José Torralvo, Francisco Defilippis Novoa, Javier de Viana, Julio R. Barcos, Abel Rodríguez, Félix Basterra, Juan Pedro Calou, José de Lasarte, Octavio Pinto, Rafael Barrett, Max Nordau, Lucien Descaves, Walt Whitman, Antonio Machado, Giovanni Segantini, Atalaya (con ése y otros seudónimos), entre otros.[28]

La revista llevó ilustraciones de Thibon de Libian, Alfredo Guido, Manuel Zamora, Ricardo Passano, César Caggiano. La une un *aire de familia* con LCP, y forma el primer eslabón de una cadena de publicaciones: *Bohemia*, *Acción de Arte*, *el Suplemento Semanal de La Protesta* (en adelante, SSLP), y LCP, que se extendió en un lapso de casi 15 años.[29]

[23]Ghiraldo y Malharro, amigos, respaldaron a Falcini en su viaje a Europa. Ghiraldo sacó unos meses más tarde, en *Ideas y Figuras* una carta de Falcini, en la que le contaba la muerte del pintor Félix Nieves, por intoxicación con pinturas a base de plomo. Luis Falcini, 1912, p. 3. Carta fechada en París, el 24/2/1912.

[24]Alfredo Guttero y Patricia Artundo, 2000, p. 19.

[25]No hay coincidencia en la datación del acontecimiento: 1912-1914. *Cfr*. Sabina Florio, 2011, p. 13, núm. 26.

[26]Sabina Florio, 2011.

[27]Héctor Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso, 1968, pp. 64-65.

[28]Puesto que no hay colecciones completas disponibles, aquí se registran todas las firmas, aun de autores fallecidos, como Barrett. No es posible establecer si los textos de Machado, Whitman, Descaves, Segantini, Nordau, son colaboraciones especiales para *Bohemia*. En las tablas y los grafos correspondientes, no se incluirán autores fallecidos o de los que no conste fehacientemente su voluntad de colaboración en la revista.

[29]Después de LCP, hay referencias a proyectos posteriores, del que se registra solamente la participación conjunta de Giambiagi y Atalaya en la revista infantil *El Purrete*. *Cfr*. María del Carmen Grillo, 2008.

Carlos Giambiagi dejó constancia en una carta de 1913 a Atalaya de su omisión en *Bohemia*, lo que hace presuponer un pedido para publicar: "Paso por un periodo jodido, de negación absoluta por un lado, y por otro de un enfermizo aguzamiento de autocrítica [*sic*]. He aquí porqué desde el primer momento *Bohemia* no contó con mi granito de arena".[30] En una carta posterior, nueve meses más tarde, le propondría a Atalaya sacar una revista: "Hemos convenido en que en la revista no debemos simular ni seriedad ni eclecticismo hipócrita. No haremos una publicación de todos 'sino *nuestra*'".[31]

Pese a esta propuesta, pasarían seis años hasta concretar el proyecto, con *Acción de Arte* (1920-1922), mensuario en papel de diario, de unas pocas páginas, del grupo llamado "taller de Canning". El taller colectivo se conformó en un local que había abandonado el escritor uruguayo Horacio Quiroga en 1919 y sería ocupado por los artistas Nicolás Lamanna, Domingo Viau, Antonio Sibellino, Hugo Garbarini. Al grupo se uniría el compositor, teórico y crítico musical Juan Carlos Paz (con quien se había vinculado Luis Falcini hacia 1918, por intermedio de sus hermanos).[32]

Publicaron en *Acción de Arte*, entre otros, Atalaya, Giambiagi, Falcini, Carlos Muzio Sáenz Peña, Ramón Gómez Cornet, Jorge Guasch Leguizamón, Domingo Viau, Álvaro Yunque (Arístides Gandolfi Herrero), Juan Carlos Paz, Nicolás Lamanna, Walter de Navazio, Antonio Sibellino, Pablo Rojas Paz, Augusto Gozalbo, Abel Rodríguez, Pílades Orestes Dezeo, Albert Gleize, Friedrich Nietzsche.[33]

No se ha podido documentar la elección del nombre, pero es un título usado en varias publicaciones de arte anarquistas. Hubo una *L'Action d'Art* en 1896, fundada por Bernard Lazare; otra, dirigida por el pintor mexicano Gerardo Murillo (1875-1964, más conocido por su seudónimo Dr. Atl),[34] *L'Action d'art: Journal Organe de L'individualisme Héroïque*, fundada en 1913 por André Colomer, animador de un grupo del mismo nombre, con Manuel Devaldes y Lacaze-Duthiers, y retomada en 1919 (1919-1920).[35]

[30]Carlos Giambiagi, 1972, p. 201.

[31]*Ibidem*, pp. 204-205.

[32]Luis Falcini, s.d., p. 119.

[33]*Cfr*. Washington Pereyra, 1996. Lamentablemente, *Acción de Arte* no se conserva completa en ningún centro de documentación. Igualmente que con *Bohemia*, en las tablas y los grafos correspondientes no se incluirán autores fallecidos o de los que no conste fehacientemente su voluntad de colaboración en la revista.

[34]Sobre Dr. Atl en *L'Action d'art*, véase Cuauhtémoc Medina Poso, 2013.

[35]El grupo de *L'Action d'art* actuó en Europa entre 1906 y 1920; expresaba una relación estrecha entre estética y política radicales, entre vanguardia y anarquismo individualista. Basados en las teorías de Oscar Wilde, Max Stirner y Frederich Nietzsche. El anarcoindividualismo tomó dos formas: la violencia armada de la propaganda por el hecho o la revolución metafórica contra las convenciones sociales mediante la libre expresión, de la que surgió un grupo denominado Aristócratas. Dr. Atl, Lacaze-Duthier, Colomer fueron sus principales figuras (Antliff, 1998).

Seguramente conocieron *L'Action d'Art*, puesto que se publicaron en el SSLP notas y pensamientos sueltos de Gerard Lacaze-Duthiers y de André Colomer. También conocían la obra y la actitud vital de Dr. Atl; Falcini así lo registra en sus memorias: "En las Ghildas [*sic*] oficiaban poetas como Hans Rirner [*sic*], Colomier [*sic*] y pintores anarquistas como el doctor Atl, maestro mexicano muy conocido".[36]

Hay numerosos puntos de contacto con el grupo editor de *Acción de Arte*-SSLP-LCP: el rechazo de la academia y los salones, de los patronazgos y mecenazgos, de la burguesía mediocre que alcanza un arte de consumo privado y familiar por su dinero, pero que carece de sensibilidad artística. Observa Antliff: "material gain has no role to play in motivating artisting creation, and true artists are immune to the 'égoisme des médiocres', 'the honours of the state', or the 'applause of the crowd'. Their recompences are in themselves, and not in success".[37] En su orientación por el Futurismo y el Cubismo, es donde se encuentran las diferencias más agudas.

Otra afinidad, relacionada con la formación de grupos artísticos sin fines de lucro, fue la de las guildas o gremios. *L'Action d'Art* creó "Les forgerons", cuyo propósito era elevar al pueblo mediante el arte producido en el gremio, con muestras, con una producción y consumo de arte no sometidos a la ganancia del galerista, con una universidad popular.

Así como Falcini menciona en sus memorias el espíritu de las guildas, Carlos Giambiagi y Atalaya suscribieron la idea de un arte/artesanado, basado en la formación en la *bottega* renacentista: aprendices y maestros compartiendo las artes (el dibujo, el grabado, la pintura, la escultura). No más exposición de cuadros, sino de *trabajos*, se ilusionaba Giambiagi, para quien el ejemplo de artista integral era Nicolás Lamanna en el taller de Canning, trabajando para su obra y la de sus compañeros, y llevando adelante *Acción de Arte*.[38]

En un texto programático se expresaba la visión del grupo:

> Y he aquí, que un grupo de artistas —"plásticos" la mayoría de ellos— se reúnen para propiciar la fundación de algo que, aunque lejanamente, se parezca a uno de estos entrevistos y nunca plenamente realizados falansterios. Y ya que no es posible hacerlo de cal y canto, decidieron que siquiera lo fuese

[36]Luis Falcini, s.d., p. 67.

[37]Mark Antliff, 1998, p. 103.

[38]En una nota publicada en el *Suplemento Semanal* de *La Protesta*, Giambiagi destaca su papel: "*Acción de Arte* vivió tres años independiente, gracias a la perseverancia, al desinterés y al amor de Nicolás Lamanna". Zero, 1923, pp. 4-5.

> de orden moral: un periódico: *Acción de Arte*: puerta abierta a todas las acometidas y a todas las ideas…[39]

El taller de Canning y *Acción de Arte* fueron espacios de circulación de esta red de artistas y críticos. Según registra la correspondencia entre Giambiagi y Atalaya, el de la revista *Acción de Arte* no estaba exento de tensiones. Ellos sentían que estaban solos, que los demás no tenían tanta energía para sostener los valores pictóricos y políticos: "ellos no aman tanto; no odian tanto y creen todavía en una punta de cosas en las cuales nosotros no creemos ni podemos creer".[40]

El taller fue abandonado en 1923: "Aquel sótano minaba la salud de Nicola [por Lamanna]", que murió poco después, cuenta Giambiagi[41] a Atalaya. *Acción de Arte* había dejado de salir en 1920.

El suplemento de *La Protesta* salió desde enero de 1922 hasta septiembre de 1930.[42] Según Diego Abad de Santillán, fue un proyecto del barcelonés Enrique Nido (seudónimo de Amadeo Lluan), "para la propaganda en un tono más elevado y amplio que en el diario".[43] Sus memorias registran la importancia de los contenidos culturales y recuerda los nombres de quienes habían participado:

> El *Suplemento de La Protesta* contaba con colaboradores de renombre en Europa y América. Sus páginas interiores se dedicaban a las artes plásticas, a la literatura, a la poesía, todo ello a cargo de Atalaya (Valenti Costa), crítico de arte reputado y escuchado; Álvaro Yunque dio a conocer allí narraciones y poemas que formarían sus primeros libros; grabadores y dibujantes embellecían el *Suplemento* con sus aportes, como Ballester, Carlos Giambiaggi y otros muchos. La revista era así un instrumento de cultura que hallaba cada vez más amplios círculos de lectores y era realmente orientadora en las artes plásticas gracias a ese núcleo de poetas, escritores, críticos de arte, dibujantes y pintores.[44]

En ese núcleo de dibujantes y artistas aparece *Ret Sellawaj* o *Ret Sellabaj*. No se han encontrado registros anteriores de su participación con ilustracio-

[39]Alfredo Chiabra Acosta, 2004, p. 286.

[40]Carlos Giambiagi, 1972, pp. 211-212.

[41]*Ibidem*, p. 222.

[42]El diario *La Protesta* sacó varios suplementos: de 1904 a 1906 *Martín Fierro*, dirigido por Alberto Ghiraldo; en 1908 un suplemento mensual durante 11 meses; en 1915 el suplemento *La Obra*. A partir de 1922 y hasta el cierre en 1930, salió el suplemento proyectado por Enrique Nido. *Catálogo de publicaciones políticas, sociales y culturales anarquistas. 1890-1945*, 2002.

[43]Diego Abad de Santillán, 1977, p. 72.

[44]*Ibidem*, p. 111.

nes en las otras publicaciones; había participado en la revista *Crisol* (1920-1922),[45] donde también publicaba Álvaro Yunque.[46] Ret Sellawaj es un seudónimo hecho sobre la base de una lectura invertida de derecha a izquierda de su nombre: J[uan] A[ntonio] Ballester [Peña].[47]

Giambiagi, Atalaya, Paz, Ret Sellabaj, Álvaro Yunque y su hermano Juan Guijarro (Augusto Gandolfi Herrero) compondrían el grupo estable de autores e ilustradores para dos publicaciones en parte simultáneas: el SSLP y LCP.[48]

El grupo editor participó de la primera fase del suplemento,[49] siguiendo la periodización propuesta por Eduardo Colombo: la primera, de frecuencia semanal, de 1922 a 1926 (255 números), y la segunda, quincenal, de enero de 1927 a septiembre de 1930 (con un total de 334 números); mes del golpe de Estado que derrocó a Hipólito Yrigoyen.[50]

Colombo señala que la presencia de Diego Abad de Santillán en Berlín, en aquellos primeros años del suplemento, garantizó su vida futura, ya que

[45]De *Crisol*, anotan Lafleur, Provenzano y Alonso que era el órgano oficial de la Sociedad Cooperativa Limitada de Empleados de Banco, una especie de sindicato. Revista "sin espíritu polémico, inclusive con excesiva prescindencia". Héctor Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso, 1968, p. 116.

[46]Quedaría por determinar si es Álvaro Yunque el *nodo* que conecta a Ret Sellawaj con el grupo editor, o si el artista plástico ya estaba vinculado al anarquismo. Álvaro Yunque es una figura activa, con abundante participación en diversas publicaciones del periodo.

Atalaya también sería la figura principal de enlace entre autores y artistas, por ejemplo, entre Álvaro Yunque y Luis Falcini, o entre Falcini y Ramón Gómez Cornet, o Raquel Forner. En la correspondencia se registra el conocimiento primero de Atalaya y en las referencias que le hace al escultor de estos otros artistas: "Esta mañana, pasó por aquí [*La Protesta*, en San Telmo] Yunque para corregir, algunas pruebas del 'Escaparate…' y al mentar que había recibido una carta tuya, me preguntó si era el mismo Falcini, de la Flamma Extinta".

Carta de Atalaya a Luis Falcini, 16/7/1925, Correspondencia Atalaya-Falcini, núm. 23, p. 1.

[47]"El anárquico dibujante que firmaba —acaso sea un símbolo— con su nombre invertido en *Il Martello* de Nueva York, o en *La Antorcha* de México dirigida por Vasconcelos, empezó, sólo entonces [tras su conversión a la fe católica] a ser Ballester Peña" (Correa, 1969, p. 84).

No se han encontrado imágenes de Ballester Peña en los ejemplares consultados de *Il Martello* en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nazionale Braidense. Disponible en (http://emeroteca.braidense.it/epoca/scheda_testata.php?IDTestata=617& (consultado en abril de 2015).

En *La Antorcha* hay grabados sin firma que tienen una semejanza con producciones de Ballester Peña, donde también publicó Diego Abad de Santillán. Disponible en https://www.hathitrust.org/ (consultado el 20 de agosto de 2015).

[48]Lafleur, Provenzano y Alonso mencionan otra revista posterior, *La Pluma*, y conjeturan que la sacaba el mismo grupo por una nota aparecida en otra revista (Lafleur, Provenzano y Alonso, 1968, p. 64).

La Pluma (Rosario, 11/1916-12/1916) estaba dirigida por Bruno Gómez y Abel Rodríguez, contó con textos de José Torralvo, Rafael Barrett, Francisco Defilippis Novoa, Evaristo Carriego, Rodolfo González Pacheco, Martiniano Leguizamón, José Ortega y Gasset. Luis Falcini, Zamora Carlos Giambiagi quienes participaron con sus ilustraciones. No hay referencias de que haya publicado en ella Atalaya, que se radicó en Londres entre 1916 y 1918.

[49]Según el índice publicado en enero de 1926, Atalaya (At.) y Giambiagi (Zeta, Zero, Z.) empezaron a colaborar en el suplemento a partir del número 16.

[50]Eduardo Colombo, 1994.

sus relaciones con los anarquistas Rudolf Rocker, Max Nettlau, Alexander Schapiro y Emma Goldman, entre otros, permitirían sostener colaboraciones internacionales.[51] Las tres primeras páginas se destinaban a temas de actualidad y a cuestiones ideológicas. A partir de la cuarta se dedicaba a notas sobre las artes plásticas y literatura, se publicaban cuentos breves, apostillas, anécdotas, aforismos, poemas y reseñas bibliográficas, con secciones más o menos estables, con nombres variables.[52]

En la segunda fase se registran los cambios de formato y calidad (ya no tabloide en papel de diario, sino parecido a un cuaderno en papel satinado) y de contenidos: hacia fines de 1926, en octubre, Atalaya abandonó *La Protesta*. En una carta a Luis Falcini de dos meses antes registra la razón:

> la guerra disimulada, sorda que me hicieron siempre mis colegas y compañeros de redacción de La Protesta [...] Por lo pronto, hubo la resolución de que no me ocupara más de arte, —ya que lo creen algo inútil para los militantes y los compañeros. En estos días repetidas veces, les he manifestado a los que pertenecen al grupo editor, que no necesitan buscar pretexto para decirme que me vaya.[53]

Diego Abad de Santillán explica las razones desde su punto de vista:

> Advertí que entre [Emilio] López Arango[54] y esos colaboradores [Giambiagi, Atalaya, Yunque, Ballester] no se cambiaban siquiera saludos, aunque fuesen de mera cortesía externa. En cambio yo me llevaba bien con ellos, y además no significaban un gravamen para las finanzas, pues solamente Atalaya recibía un pequeño sueldo por la atención del semanario en la esfera de su competencia.
> Quizá para alejar a esos colaboradores, López Arango propuso transformar el *Suplemento Semanal* en revista quincenal, de 32 páginas, consagrada a la propaganda ideológica y a la historia social. De esa manera quedaban sin espacio las colaboraciones que chocaban, por los motivos que fuesen, pues no investigué las causas, con la sensibilidad del amigo.
> Pude evitar ese distanciamiento y no lo hice, pero de todos modos la convivencia amistosa de los así distanciados no habría tenido continuidad, y entre

[51]Sobre el rol articulador de agente intelectual de Diego Abad de Santillán (seudónimo de Sinesio Baudilio García Fernández), como nexo entre redes, véase María Fernanda de la Rosa, 2012.

[52]Para las artes plásticas en el suplemento, un breve estudio de Lidia Moroziuk (1991) en el que anota algunas observaciones sobre la difusión del anarquismo y su repertorio iconográfico.

Sobre Juan Carlos Paz y sus contribuciones al *SSLP*, véase Camila Juárez, 2010.

[53]Carta de Atalaya a Luis Falcini, 4/8/1926, Correspondencia Atalaya-Falcini, núm. 39, p. 2. [Las cursivas son del autor].

Atalaya publicó en el SSLP por última vez en agosto de 1926.

[54]El español Emilio López Arango era el redactor principal del grupo editor de *La Protesta*.

perder a uno o a los otros, opté por conservar a López Arango, pues su función era vital, fundamental en aquellos momentos para la empresa a nuestro cargo.[55]

Una carta de Emilio López Arango (1926) registra su incomodidad con el grupo de campañeros, como se hacían llamar en LCP: "El suplemento nadie lo lee [...] varias veces te hablé del suplemento y de la forma en que sale. Tú siempre te hiciste el desentendido y yo no insistí en demostrarte que esa publicación no es digna de *La Protesta* [...] los peores adversarios los tenemos en casa", le escribió a Diego Abad de Santillán.[56] Atalaya sentía ese rechazo a la visión que le imprimía a la parte del SSLP a su cargo.

Ret Sellawaj siguió colaborando con sus ilustraciones para el suplemento, y hacia 1929 Giambiagi colaboraba todavía para *La Protesta*: en su diario anota que le habían enviado *Les pacifiques* de Hans Ryner para traducirlo e ilustrarlo,[57] de modo que del grupo Atalaya es editor y el único que cobraba un sueldo moderado, la figura desplazada. Además, hubo textos compartidos entre SSLP y LCP, como una nota del escritor anarquista danés Jean Jacques Ipsen sobre el filósofo coterráneo Georg Brandes,[58] o ilustraciones (con los mismos clisés). Las conexiones entre ambas publicaciones continuaron débiles, aunque no es posible determinar cuáles son las figuras que las enlazaron ni cómo se producía esa relación. En el SSLP, por ejemplo, se refirió en la sección "Revistas recibidas" la salida del penúltimo número de LCP, dentro del apartado "Otras publicaciones", no entre las anarquistas. LCP transitaba su segunda etapa, en la que había ajustado su orientación temática a la literatura y las artes plásticas.

LCP compartió domicilio con *La Protesta*, se imprimía en sus talleres gráficos, en el barrio porteño de San Telmo (Perú al 1500). En su primera etapa fue un quincenario (6/1925-12/1925), y en la segunda, tras nueve meses sin salir, con distinto formato (de cuaderno a tabloide) como mensuario (9/1926-9-10/1927). El comienzo de la segunda etapa, presentado como una renovación, coincide con la salida de Atalaya del suplemento de *La Protesta*.[59]

[55]Diego Abad de Santillán, 1977, p. 111.

[56]María Fernanda de la Rosa, 2002, pp. 210-211.

[57]Carlos Giambiagi, 1972, pp. 46, 47 y 48.

[58]Jean Jacques Ipsen, 1927, p. 8485.

[59]"[…] *La Campana de Palo*, reaparece, reaparece para arrancar de su leño, que haremos sonoro por nuestro espíritu, los tañidos ya cantarines o broncos, según el ánimo de su celestial alegría o de su arrebadora violencia".

"Unas cuantas palabras", en *La Campana de Palo*, vol. II, núm. 7, septiembre de 1926, p. 1.

El grupo editor de LCP también promovió la edición de libros con un sello editorial del mismo nombre que produjo solamente tres títulos como parte de un proyecto que no prosperó. Publicaron *Zancadillas* (1926, cuentos) de Álvaro Yunque, *Un poeta en la ciudad* (1926, poemas) de Gustavo Riccio, y el folleto *Zogoibi, novela humorística* (1927, crítica) de Luis Emilio Soto.[60] Riccio y Yunque eran jóvenes escritores que tenían una trayectoria en publicaciones de izquierda. Atalaya no pierde de vista el factor comercial para la elección de los autores del plan de publicaciones; le explica a Falcini en una carta: "Hablas de la editorial de la Campana, sin pensar que a Yunque, si le publican es por ser una firma cotizada en el mercado literario. Discutido o no, es un valor innegable, y yo que [lo] conozco personalmente, declaro que es el único muchacho con un gran porvenir literario".[61] Atalaya apreciaba el carácter de nodo articulador de Yunque para publicar sus cuentos en la editorial de Antonio Zamora, decididamente ubicada en el llamado Grupo de Boedo.[62]

La primera etapa de la revista tiene un parecido en formato e ilustraciones con *Bohemia*, pero es *Acción de Arte* el antecedente más importante. De ella se calcó idéntica la definición negativa, que LCP incluyó en sus tres primeros números, así como otros textos. Asimismo, circularon traducciones y autores del SSLP a LCP.[63]

La revista sostuvo una posición difícil: por una parte se manifestó en contra del arte por el arte, pero también fustigó el realismo social verista, el amor por lo nuevo y el odio a lo nuevo, las capillas y las escuelas.

Enfrentó numerosas polémicas y, aunque la mayor parte de ellas se dirigieron a la revista *Martín Fierro*, es posible encontrar entre ambas numerosas afinidades en las artes plásticas, la música, la arquitectura, la visión de una cultura en idioma español fuera de la tutela de Madrid.[64] *Martín Fierro*, sin embargo, no lanzó ataques contra LCP, sino contra otras publicaciones de la izquierda o de Boedo. No se han hallado menciones, aunque se registran los nombres de sus artistas afines y de sus obras. Compartieron autores (Leonardo Estarico —en ese entonces, Staricco—, José Salas Subirat, Luis Falcini, Lisardo Zía, César Tiempo), y actividades propias de la sociabilidad intelectual de su tiempo.

[60]El plan de publicaciones era amplio, aunque no lo concretaron. Véase María del Carmen Grillo, 2008, pp. 460 y ss. ("La empresa editorial").

[61]Carta de Atalaya a Luis Falcini, 17/12/1925, Correspondencia Atalaya-Falcini, núm. 32, p. 2.

[62]Carta de Atalaya a Luis Falcini, 5/11/1926, Correspondencia Atalaya-Falcini, núm. 40.

[63]Hay más trasvasamientos interesantes hacia otras revistas que no forman parte de la red, como el uso de clichés para ilustrar la revista *Izquierda* (22/11/1927-4/2/1928), de política y cultura, dirigida por Elías Castelnuovo e impresa en los talleres de la Federación Gráfica Bonaerense.

[64]Sobre las polémicas de La Campana de Palo, véase María del Carmen Grillo, 2008.

En una posición inestable e incómoda —por impugnar tanto el nacionalismo artístico cuanto las nuevas tendencias; por su adscripción al grupo editorial de *La Protesta*, aunque eso no le garantizó un lugar; por rechazar igualmente el periodismo de su tiempo y las revistas culturales de vanguardia y de izquierda, como *Claridad*, llamada *revista del pensamiento zurdo*—, LCP intentó establecer un espacio no contaminado, ecuánime, insobornable, que le granjeó incomprensiones, omisiones, malentendidos y polémicas.

El grupo editor: una red a lo largo del tiempo

La red de artistas y escritores preexiste a LCP y no es estable en el lapso considerado (1913-1927), ya que formas de sociabilidad los habían amalgamado: la bohemia, reuniones en casas de familia,[65] maestros vitales y artísticos, compartir salones, el rechazo de los maestros institucionales, sistemas de becas y premios, viajes a Europa, talleres comunes, organización de muestras, y el periodismo, la simpatía o la militancia anarquista. Los bienes culturales que han circulado por ella han sido revistas y libros para traducir,[66] ilustraciones,[67] artículos, documentos y objetos personales en situaciones de traslados o de viajes.[68]

Esta red, considerada como estructurante por la obra producida, pero no estructurada por la circulación de sus miembros (con entradas y salidas, y con figuras que siendo centrales no refieren la misma centralidad en términos

[65]Atalaya le cuenta a Falcini, entonces en Montevideo, reuniones de grupo:

[…] yo y Paz dimos en encontrarnos una vez por semana, y como el día, que le venía bien a él, era precisamente los viernes, se fueron agregando los concurrentes, con la presencia de Giamba. Por dios, no vayas a creer que es una peña; si resultó así, nuestra intención no fue ésta. Ayer, por ejemplo, estaba Xul Solar con su novia y otro amigo alemán, Paz, Gómez Cornet, Giamba y yo. También, tu hermanito, el más chico, vino dos veces. Yo ahora que odio tanto esas reuniones de café, he caído como una pobre mosquita, en esa taza, precisamente de café. Carta de Atalaya a Luis Falcini, 28/1/1926, Correspondencia Atalaya-Falcini, núm. 34, p. 2.

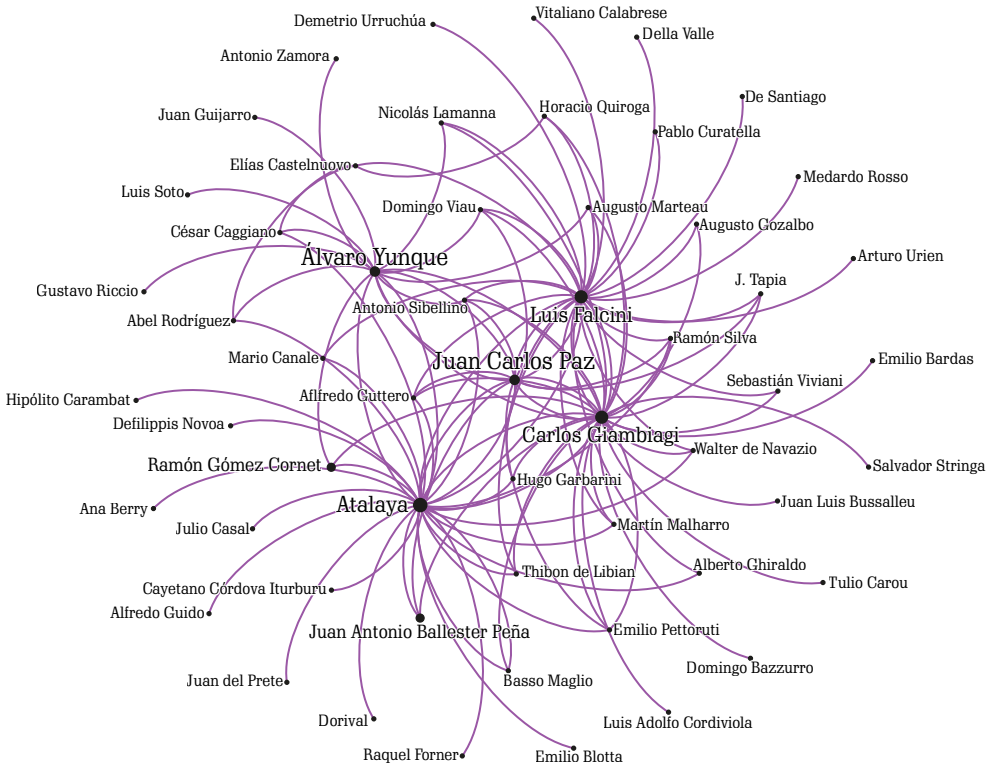
[66]Cuenta Atalaya a Falcini:

"Gómez Cornet me envió tres números de un periódico quincenal que se edita en Milán, cuyo título es *Le Arti Plastiche*, y que parece ser dirigido por Carlo Carrá y Cia, que hacen *Valori Plastici*. En este periódico están realizando la misma campaña moralizadora que hizo Acción de Arte, y que Ana Berry tildaba de precursora". Carta de Atalaya a Luis Falcini, 28/1, Correspondencia Atalaya-Falcini, núm. 14, p. 2.

[67]Era frecuente utilizar los mismos clisés de una a otra publicación, inclusive con revistas que no pertenecían a la red, como es el caso de *Izquierda*.

[68]El dinero es un tema repetido en la correspondencia, referido a la escasez y a la pobreza (en la correspondencia de Atalaya), a las pocas ventas y suscripciones (en la correspondencia de Atalaya y de Giambiagi). De hecho, el cierre de LCP se refiere de este modo, por la falta de ventas, en carta de Atalaya a Falcini.

Figura 1
Grafo de menciones mutuas



Fuente: Elaboración propia a partir de Gephi.

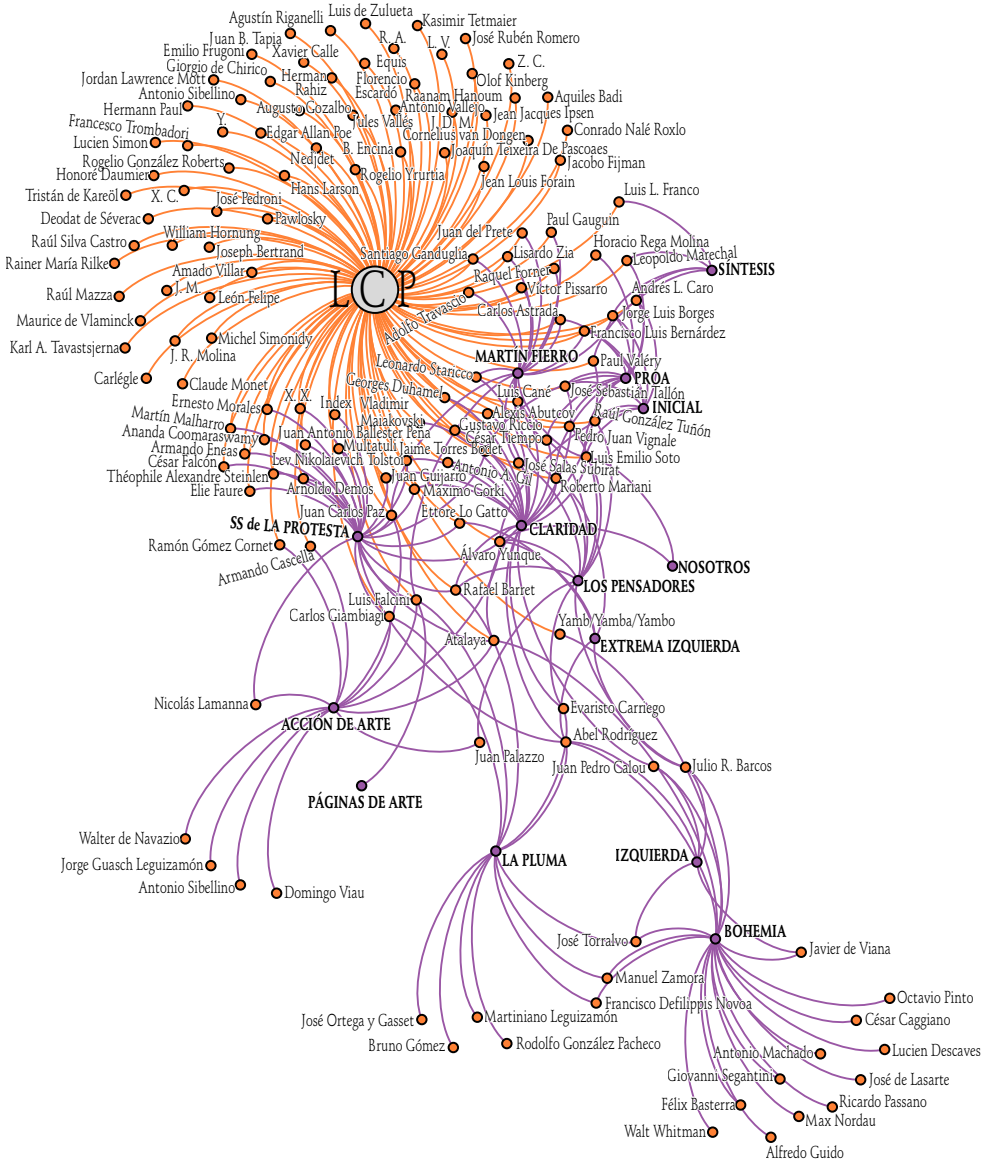
de autoría), origina durante 14 años una cadena de publicaciones que intentan expresar, con variaciones menores, un programa estético, vital y político. La revista LCP sería el cierre de esa cadena, pero no había, desde su visión, un sentido teleológico en esto. Los miembros, una vez terminado ese proyecto, seguirían intercambiando ideas de publicaciones y de actividades artísticas.

Por el tipo de programa que sostuvo LCP, menos de la mitad de los artículos son anónimos. Los autores, así, se inscribían en la tradición anarquista de no publicar sus nombres por razones de seguridad y por humildad.

El anonimato, sin embargo, no fue una práctica general:[69] Juan Carlos Paz y Armando Cascella, por ejemplo, firmaron sus artículos (no es posible

[69]Lafleur, Provenzano y Alonso describen que casi todos los artículos son anónimos; en realidad menos de la mitad de las notas y artículos (por lo general, los más breves de la revista) van sin firma, aunque muchos llevan seudónimo. Héctor Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando

Figura 2
Grafo de autorías en revistas



Fuente: Elaboración propia a partir de Gephi.

determinar si firmaron todos), de modo que en las representaciones de los grafos son nodos con un peso acusado. Asimismo, otro factor complejiza el tamaño de los nodos y la importancia relativa de los autores: algunos firmaron con más de un seudónimo (Giambiagi: *Y./Yam/Yamb/Yamba/*, por ejemplo), así que es preciso registrar esa multiplicidad en las tablas de nodos, ya que lo que se indica es la autoría como *figura textual*, pero dispersa el valor del nodo en tanto los seudónimos remiten a una sola *persona real*, lo que cambia su valor relacional. César Tiempo firma una carta con iniciales y también firma una traducción de Maiakovski, pero con su nombre real, Israel Zeitlin.[70]

En el análisis de redes sociales, cuya fuente predominante de datos son textos periodísticos y literarios, esta distinción entre la *persona real y sus relaciones con otras personas* y el *nombre del autor y sus relaciones con otros nombres de autor*, debe ser explicitada como cuestión metodológica, para evitar el riesgo de trasladar sin más las relaciones del grafo de red editorial al mundo real de las relaciones personales. Sobre el nombre de autor, Michel Foucault enfatiza su rol discursivo:

> […] un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede reemplazarse por un pronombre, etcétera); ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre ellos [...] En una palabra, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso [...] el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo [...] no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular.[71]

Hay otros aspectos para sumar a la complejidad peculiar de las redes de revistas: la anonimia, la seudonimia y la publicación de textos de autores fallecidos, o sin que haya registro expreso de su voluntad de publicación. Era práctica frecuente *republicar* artículos, ensayos, cuentos y poemas, de una a otra revista. Si bien los grafos registran a estos autores (Tolstoi, Barret, Maiakovski, por mencionar algunos), serán omitidos en el análisis de las redes.

Alonso, 1968, p. 114. Esa proporción se mantiene pareja en ambas etapas de la revista. A veces se identifican como "campaneros" en notas al pie, sin otra identificación.

[70]En los casos en que se pudo identificar a quién corresponden los seudónimos, se marcaron en los grafos aristas que los conducen al nodo autor.

[71]Michel Foucault, s.d., pp. 19-20.

Del mismo modo, se omitirán en el análisis las personas fallecidas, como Rafael Barrett.[72]

Un caso curioso para la estimación de la red es el de la recopilación poética de Pedro Juan Vignale e Israel Zeitlin, *César Tiempo*. Ambos escritores publicaron en 1927 la *Exposición de la actual poesía argentina*, impresa en los talleres de los hermanos Porter, parientes de *César Tiempo*.[73] La recopilación es un panorama de la producción poética contemporánea (1922-1927), de modo que recorre el amplio abanico de tendencias, no sólo representa la visión poética de LCP.[74] Esos autores fueron registrados en las tablas, aunque no puede decirse que sean estrictamente hablando *autores de la revista*, sino que más bien funcionarían como *menciones* o *citas*, por no formar parte de su programa editorial (político, artístico).

Las escrituras paródicas también son un problema para la inclusión de autores en tablas: en el número 10, publican: "Nuestra encuesta: ¿cuál es, a su juicio, el peor libro del año?". Aparecen parodiadas y estilizadas las respuestas de autores contemporáneos.[75] Nuevamente, no se trata de los autores, sino de sus *firmas*.

Otros nombres que registra la revista son los de lectores, en la correspondencia ("Correo del 'Píccolo Navío'"). Son menciones escasas, algunas de ellas rastreables, y de estimable valor porque refieren hasta dónde llegaba la publicación, como es el caso de Rudolf Lone, seudónimo del español Juan Louzara, que animaba el grupo anarquista *Los Iconoclastas* en Steubenville,

[72]Sobre las autorías en LCP, véase María del Carmen Grillo, 2008.

De algunos textos de autores extranjeros ha sido posible identificar procedencias: en la primera etapa, una sección titulada "Cuentos exóticos" publicó cuentos de Karl A. Tavastsjerna, Nedjdet, Raanam Hanoum, Kasimir Tetmaier, Jordan Lawrence Mott y E. William Hornung. Estos cuentos se habían publicado en *Les mille nouvelles nouvelles: revue mensuelle pour Tous*, en París, por J. Gillequin & Cie., entre 1910-1911, en la colección La Renaissance du Livre.

En español, hay constancia de que algunos fueron publicados en los años veinte en Madrid, en la colección *El Cuento del Domingo* editados por La Última Moda.

[73]*Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, 1927.

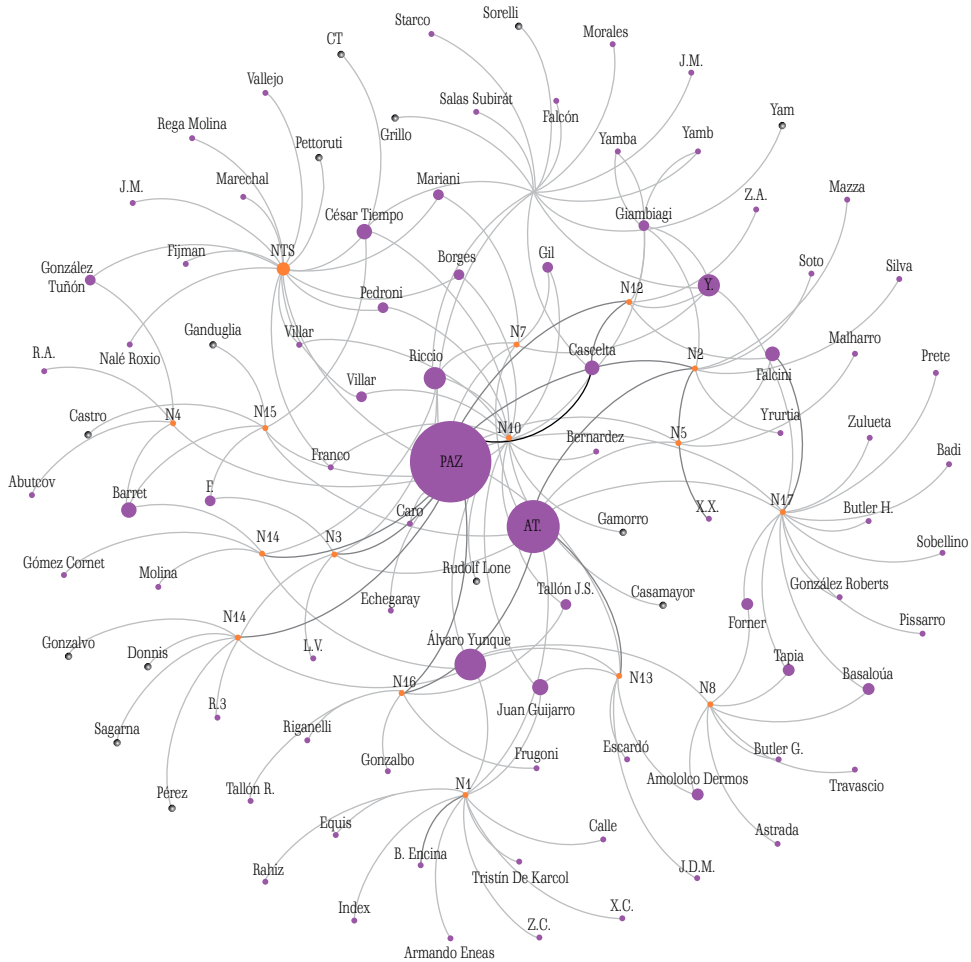
[74]La revista publicó poemas de Luis L. Franco, José Pedroni, Amado Villar, Jorge Luis Borges, Gustavo Riccio, Aristóbulo Echegaray, Andrés L. Caro, Álvaro Yunque, Juan Guijarro, José S. Tallon, Francisco Luis Bernárdez, Antonio A. Gil, Pedro Juan Vignale, Luis Cané, Jacobo Fijman, Conrado Nalé Roxlo, Luis L. Leopoldo Marechal, José Pedroni, Antonio Vallejo, Horacio Rega Molina, Raúl González Tuñón, *Exposición de la actual poesía argentina*, vol. II, núm. 10, 12/1926, p. 4.

Cinco números más tarde, sacaron una "reparación" por la omisión de poemas en la antología: "Nueva exposición de la actual poesía argentina". II, 15, 5/1927, p. 5.

[75]Respondieron Leopoldo Lugones, Arturo Capdevila, Gustavo Martínez Zuviría, Ricardo Rojas, Enrique Amorín, Jorge Luis Borges, Manuel Gálvez, Ricardo Güiraldes, Alfonsina Storni, Horacio Quiroga, Francisco Ortiga Anckermann, Alberto Hidalgo, Ernesto Mario Barreda, Arturo Cancela, Nicolás Coronado, Juan José De Soiza Reilly, Elías Castelnuovo y Leónidas Barletta.

Patricia Artundo (2004a: 36), anota que las respuestas fueron fraguadas por Lizardo Zía y Armando Cascella.

Figura 3
Grafo de autorías en LCP



Fuente: Elaboración propia a partir de Gephi.

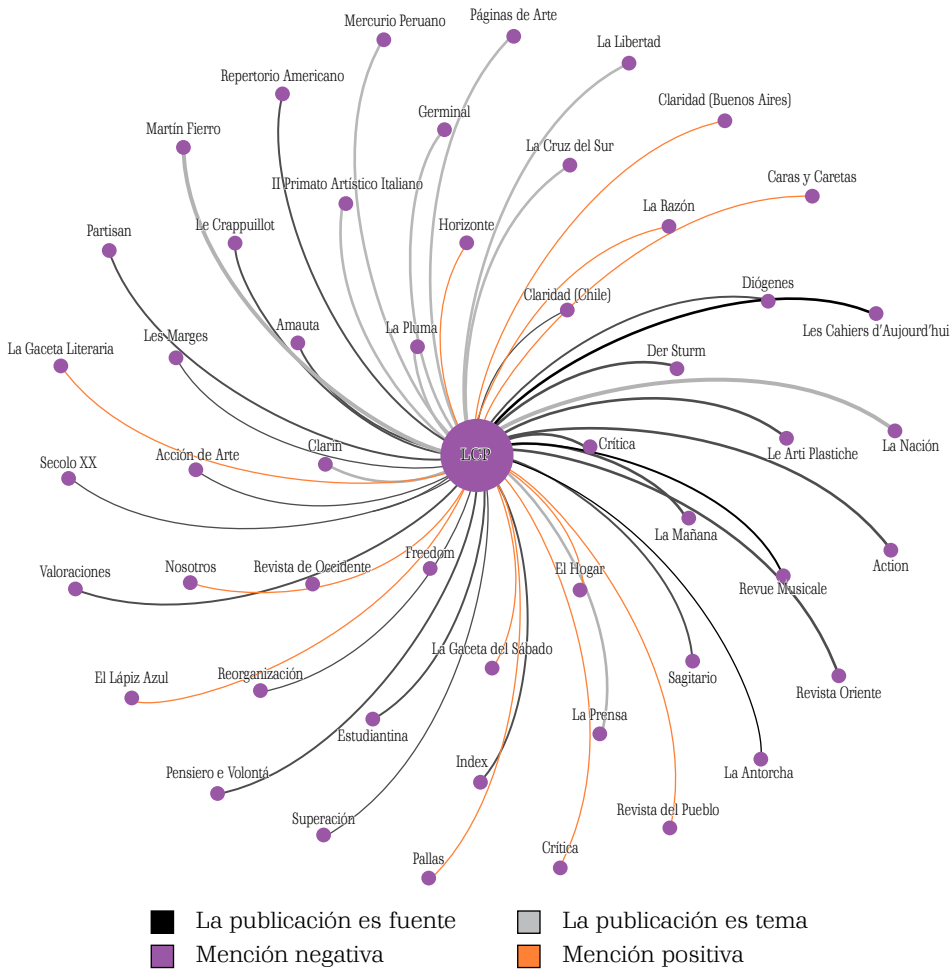
Ohio.[76] En la sección "Campo de Agramante" también se publicaron cartas de polémicas, no necesariamente dirigidas a LCP, sino a debatir entre artistas.[77]

[76]Es Diego Abad de Santillán el nodo que conecta LCP con Los Iconoclastas. Véase De la Rosa, 2012.

La sección "Correo del 'Píccolo Navío'", no apareció hasta el número 9. Se registran respuestas (no las cartas) a J. Picabea, J. Grillo, G[ustavo]. Riccio, C.T. [¿César Tiempo?], L. Sorelli, F. Casamayor, Yam, A. Camorro, R[udolf] Lone, Campio Pérez y Serapio Gonzalvo. Sobre la relación con sus lectores, véase María del Carmen Grillo, 2008, pp. 263-268.

[77]Publicaron cartas de Juan José Castro a Juan Carlos Paz y su respuesta, de Santiago Ganduglia a la redacción de la revista, de Antonio Sagarna y de Cayetano Donnis, de Emilio Pettoruti

Figura 4
Relación con atributos entre LCP y publicaciones mencionadas en la revista



Fuente: Elaboración propia a partir de Gephi.

Se han realizado tres grafos referidos al grupo y a LCP: el primero, sobre menciones de los miembros del grupo editor; el segundo acerca de trayectorias de autores, ilustradores o traductores en las diferentes revistas previas y contemporáneas a LCP (desagregando los extranjeros de los que no consta su

a Evar Méndez, director de *Martín Fierro*, de Juan Carlos Paz al maestro Ernest Ansermet, de la Asociación Cultural Biblioteca Popular "Anatole France", dirigida a Juan Carlos Paz, y su respuesta. Sobre la sección y las polémicas entabladas en ella, María del Carmen Grillo, 2008, pp. 411-422.

voluntad de publicar en la revista, y los fallecidos), y el tercero, de las autorías en la revista según números.

El primer grafo consigna las menciones de los miembros del grupo editor: se trabajó con documentos personales, biográficos y autobiográficos, epistolares, así como con los artículos publicados. Se procura dar con la red percibida (Miceli, 2008) por los propios miembros a partir de la información disponible; no se trata de una red observada por el investigador, sino la elaborada con las menciones que registran la correspondencia, los diarios y las memorias. Por ser documentos privados y públicos, que no buscan expresamente tematizar sobre una red, ni sobre sus miembros ni sobre sus relaciones, podemos hacer inferencias sobre un cierto comportamiento relacional, pero no asegurar que sea una elaboración con carácter completo.[78]

El segundo grafo registra las autorías de las revistas *Bohemia*, *La Pluma*, *Acción de Arte*, el SSLP y LCP, además de las contemporáneas más significativas en la tensión Florida-Boedo, en las que hemos podido identificar autores compartidos: *Los Pensadores* (1922-1924, 1924-1926), *Proa* (1924-1926), *Inicial* (1923-1937), *Síntesis* (1927-1930), *Claridad* (1926-1941), *Martín Fierro* (1924-1927), *Izquierda* (1927-1928) y *Extrema Izquierda* (1924).[79]

En este grafo de red se busca representar la presencia de los autores de *LCP* en las publicaciones antecedentes ya referidas, hasta las contemporáneas, las consideradas afines (revistas de izquierda, o del grupo Boedo), así como las consideradas antagonistas (revistas de vanguardia o del grupo Florida).

Para la inclusión de los autores en las tablas se aplicaron los siguientes criterios: respecto de las revistas antecedentes, se registran los autores e ilustradores mencionados en las revistas a las que se tuvo acceso, o que figuran en estudios generales y específicos;[80] de LCP se registran todos los autores, traductores, ilustradores;[81] de las contemporáneas no se incluye a todos los autores, sino solamente a los repetidos respecto de la cadena que va de *Bohemia* a LCP, y para el caso de revistas que se extendieron en el tiempo más allá de 1927, como *Claridad* y *Nosotros*, el criterio adicional que se aplicó fue el de registrar los autores repetidos sólo en el lapso de 1925-1927. Haber registrado más

[78]No ha sido posible hacer un trabajo sobre atributos. Se han consignado solamente las menciones de nombres propios.

[79]Se consultaron los siguientes índices y catálogos para identificar a los autores: Elena Ardissone y Nélida Salvador, 1971, Marta Barbato, 2000, David Roger Dowdy, 1976, Florencia Ferreira de Cassone, 2005, Héctor Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso, 1968, David Lawrence Oberstar, 1973, Washington Pereyra, 1996, José Luis Trenti Rocamora, 1996. Revistas *Extrema Izquierda* (1924), *Izquierda* (1927-1928) en colecciones completas. Índices propios inéditos.

[80]Para un panorama hemerográfico del periodo, véase María del Carmen Grillo, 2000.

[81]Como se advirtió, no se registran autores fallecidos o de los que no consta voluntad de publicación en LCP.

habría significado trastocar el grafo respecto del objeto: por una parte, por el peso del número de colaboradores; y, por la otra, por razones de cambios en el campo cultural después de 1930, que obligaría a incluir más publicaciones y a otros principios para explicar la participación de autores.

Son Atalaya y Giambiagi (como Y., Yamb, Yamba, Yambo) los miembros decisivos de la red, los nodos que conectan todos los eslabones de la cadena de publicaciones: *Bohemia*, *Acción de Arte*, el SSLP y LCP. El resto ingresa o sale, con un peso mayor en ciertas publicaciones, como Juan Antonio Ballester Peña, que tuvo un papel más destacado en SSLP-LCP.

De *Bohemia* parten dos líneas de fuerza: la primera, de Atalaya y Giambiagi, conduce a la cadena de revistas mencionadas; la segunda, con Juan Pedro Calou, Abel Rodríguez, Julio Barcos, conduce a otra red de revistas, que podríamos calificar ampliamente como de izquierda, que han sido consideradas como pertenecientes al ámbito de Boedo: *Los Pensadores*, *Izquierda* y *Claridad*. Este conjunto de revistas constituye un *linaje* diferente, en el que LCP ha figurado frecuentemente en estudios hemerográficos. A su vez, Giambiagi, Rodríguez y José Torralvo son punto de conexión con otra subred, la de la revista *La Pluma*, también de Rosario, como *Bohemia*, en la que publicó Luis Falcini.

En la zona que conecta *Bohemia* y *La Pluma* con el resto de las revistas ingresadas, puede verse el rol articulador de Giambiagi (Yam/Yamb/Yamba/Yambo), Atalaya, Álvaro Yunque y Falcini. Muy próximo se encuentra también el escritor rosarino Armando Cascella (que en 1926 había publicado un único número de la revista *La Hoja del Clan* y que editaría *La Gaceta del Sur* en 1928),[82] que se suma en la segunda etapa, y Juan Carlos Paz, que a su vez se conecta con *Martín Fierro*. Álvaro Yunque, además, abre otra conexión con las revistas de Boedo y con otras, como *Nosotros*, más propias de la tradición que de la vanguardia, del sistema de consagración que de la ruptura.[83]

Esta dominancia de Atalaya y Giambiagi se repite en el análisis del grafo de menciones mutuas. Partiendo del registro en tablas de las menciones en documentos personales, se elaboró un grafo en el que se observan los pesos de los nodos de la red. No se registra una centralidad, sino más bien una dominancia repartida entre Atalaya, Giambiagi, Falcini, Paz, en primer lugar, y Álvaro Yunque,

[82]Lorena Mouguelar, 2013.

[83]*Cfr*. Beatriz Sarlo, 1983.

De hecho, en correspondencia de Atalaya, se registra el rol articulador de Álvaro Yunque con la red de *Claridad*, animada por la figura central de Antonio Zamora, cuando Atalaya desea publicar un libro de cuentos: "Yunque dice que se lo presentará a Zamora. Giamba lo ilustra con grabados en madera".

Carta de Atalaya a Luis Falcini, 5/11/1926, Correspondencia Atalaya-Falcini, número 40, p. 1.

Ramón Gómez Cornet y Juan Antonio Ballester Peña-Ret Sellawaj, en segundo lugar.

Observando el grafo de autorías, se puede apreciar el dominio de Paz en tanto autor que firma. Esta circunstancia desdibuja el papel de Giambiagi y deja en segundo plano a Atalaya y a Álvaro Yunque, que estaban a cargo de textos y la edición, o que no firmaban todos los textos (en el caso de Atalaya). Los pesos de las aristas también permiten ver la cantidad de textos publicados por número. Es el caso de Paz, Cascella (a partir de la segunda etapa) y Atalaya, por ejemplo.

La revista, un nudo entre vanguardia y anarquismo

En los estudios de las revistas porteñas de los años veinte hay una polarización que replica la querella entre arte de vanguardia y arte para el pueblo: es la oposición entre Florida y Boedo, respectivamente.[84] En los estudios del periodo y en abordajes parciales de LCP, es posible percibir cómo esta revista causa una incomodidad para las clasificaciones.

Claramente, por su posición política en la izquierda anarquista, es apreciada por la mayor parte como perteneciente al grupo de Boedo; sin embargo, en su forma de presentar su visión de las artes plásticas y musicales, es una revista afín a las vanguardias. En literatura, por la mayor parte de los autores que publica, puede verse esa tensión hacia un arte fraterno, con un imaginario y un estilo literario más orientado hacia Boedo.

Esa tensión se aprecia entre las dos etapas. Se pueden filtrar los grafos y percibir la diferencia entre la primera etapa, con más temas de actualidad y política, con reproducciones literarias, y la segunda, más volcada a los temas artísticos plásticos y pictóricos.

La incomodidad para la clasificación y la posición dominante de *Martín Fierro* como revista emblema de Florida, y *Claridad* como revista de Boedo por antonomasia, deja a LCP en un lugar excéntrico en el campo de las publicaciones. En los grafos, verla en el centro de la red cuando se la examina desde su propio punto de vista en las relaciones con las demás revistas, curiosamente permite entender mejor su posición, su excentricidad y estas peculiares tensiones entre vanguardia y política.

[84]Sobre Florida y Boedo hay abundante material; especialmente para sus revistas, véase Juan Carlos Ghiano, 1957, Natalio Kisnerman, 1962, Nélida Salvador, 1966, Adolfo Prieto, 1969, Beatriz Sarlo, 1988.

El grafo de LCP muestra la relación que la misma revista establece desde sus propias páginas con las demás revistas y con diarios, así como el atributo (mención, fuente, tema). La representación registra el peso de las menciones de *Martín Fierro*, con la que entabló la mayor cantidad de polémicas; *La Nación*, a la que dirigía críticas por encarnar prácticas periodísticas criticadas (venalidad, amiguismo, etcétera). Otras aristas de mención positiva registran la presencia de esos títulos en "Obras recibidas", como *Valoraciones*, *Der Sturm*, *Le Arti Plastiche*.

Como se aprecia, es *Martín Fierro* la revista elegida para la polémica, tanto para combatirla como para coincidir en debates sobre la lengua nacional, en confrontación con *La Gaceta Literaria* de Madrid.[85]

Conclusiones

El análisis de redes enriquece la comprensión de objetos culturales, de procesos y de circulación de ideas. Una red, más allá de la representación gráfica, es una forma dinámica para la que aún no contamos con formas de transmisión. El impreso restringe su potencia explicativa y su dinamismo.

En las ciencias sociales, en los estudios de comunicación y en las humanidades, el uso de herramientas para el análisis de redes permite dar con descripciones densas, más ricas. Representa un paso hacia formas diferentes de organización y de visualización de datos. Los estudios son, en sí mismos, una forma de construcción del conocimiento que no compite con las formas textuales discursivas, lingüísticas, de dimensión lineal predominante, sino que se integran.

El uso de la herramienta no se da sin hermenéutica: por lo menos en lo que se refiere a objetos de la cultura tipográfica, no electrónica, que aún no están digitalizados; es preciso afinar y repasar continuamente los criterios de carga de datos para producir representaciones que conduzcan a los análisis adecuados. A diferencia del análisis de redes, que opera a partir de los datos obtenidos por otras máquinas o por otros programas, con universos completos de datos, el estudio de redes y sus revistas en el periodo de entreguerras, concretamente, depende de la obtención del dato, de la interpretación y la carga apropiadas: contar con la mayor cantidad de documentos para representar ese universo proporcionadamente, identificar las unidades que se

[85]Sobre la noción de vanguardia de LCP, sus combates con *Martín Fierro* y la polémica sobre el meridiano cultural instalada por *La Gaceta Literaria*, véase María del Carmen Grillo, 2008.

convertirán en nodos (por ejemplo, en nuestro caso, unificando en un solo nodo las diversas designaciones de un mismo autor), establecer los atributos correspondientes que sirvan para dar más riqueza a la red (en nuestro caso, por ejemplo, la diferencia entre una mención elogiosa o crítica de otra revista: dejarlo sólo como "mención" produce un grafo plano, sin matices ni riqueza).

El grupo estudiado no fue homogéneo, estuvo en un proceso de cambio en un lapso de unos 15 años. Su momento culmen se situó en los años veinte, pero ellos no lo vivieron como culminación en términos de cierre, puesto que siguieron, tras el final, intentando otras formas de trabajo conjunto, con suerte diversa. La revista fue un modo de tematizar por escrito ideas que trabajaron en la creación artística: en la literatura, con una visión del arte fraterno; en la pintura, contra los valores instituidos en salones y en la academia; en la música, con una propuesta extrema artísticamente. En común, una crítica de la crítica, que dirigieron a propios y extraños, el ataque al nacionalismo en el arte, una visión moral.

El papel de figuras colaterales a este proyecto no puede ser omitido. Diego Abad de Santillán dio un espacio al grupo en el SSLP, de forma simultánea con LCP, que fue la publicación más importante del grupo. Sus contactos y su carácter de nexo internacional contribuyeron al desarrollo de la primera etapa con contenidos y autores, con una plataforma apropiada para la impresión, ya que la revista salía en los mismos talleres, con el sostén económico a Atalaya, con la difusión internacional de LCP. Sin embargo, así como esa red se incorporó a la de LCP, también supo expulsarla cuando surgieron conflictos internos en el anarquismo.

Hacia los años treinta, la red ya habría desaparecido como tal con un proyecto editorial y no los encontraría en otros proyectos conjuntos, fuera de un libro homenaje: Atalaya y Giambiagi trabajarían para una revista comercial, un semanario para chicos, *El Purrete,*[86] pero esto no representa un proyecto editorial de grupo. En 1929, Juan Carlos Paz participaría en el crículo fundador del Grupo Renovación, del que se apartaría después, en una intransigencia radical que lo mantendría excéntrico respecto de circuitos y redes.[87] Ret

[86]*El Purrete* fue una publicación semanal infantil de historietas, publicada por editorial Liverpool, que incluía material extranjero (inglés y norteamericano) y local. Andrés Gaos refiere que la revista fue fundada por Vicente Buccheri junto con los hermanos Rugeroni, dueños del *Buenos Aires Herald*, donde tal vez Atalaya trabajó a partir de 1928 con traducciones de *Dick Turpin* y *Buffalo Bill*, y fue dirigida por Francisco Bautista Rímoli, cuyos seudónimos fueron Arnoldo Demos, Carlos Onofre Alvear, Rayeril, y el más conocido, Dante A. Linyera (imitando la pronunciación de Dante Alighieri). Gaos. Carta a José Gobello (28/5/1987). Archivo Dante A. Linyera. Patricia Artundo, 2004a, p. 38, núm. 66 y p. 365.

[87]El compositor y musicólogo argentino Roberto García Morillo resume la singular posición de Juan Carlos Paz: "representa la extrema izquierda en la música argentina, apareciendo, en

Sellawaj continuaría publicando en *La Protesta*, pero poco después, en un proceso de conversión, se acercaría a círculos intelectuales y artísticos católicos e ilustraría en *Convivio* (órgano de un grupo del mismo nombre, a fines de los años veinte) y *Número: Sí, sí; no, no* (1930-1931),[88] ambas publicaciones de artistas reunidos en la nueva sensibilidad renovadora en artes y letras. Carlos Giambiagi y Álvaro Yunque compartirían la adhesión al comunismo y una amistad hasta la vejez;[89] del mismo modo, Falcini y Giambiagi también continuarían su relación: el pintor le dedicaría un libro al escultor en 1942. La muerte de Atalaya en 1932 volvería a enlazar a su grupo de amigos más cercanos en una publicación: dos años más tarde, Carlos Giambiagi organizó sus críticas en un volumen de homenaje con prólogo de Cayetano Córdova Iturburu, editado por Gleizer.[90]

La desaparición de Atalaya marcó un cierre, ya que él era el periodista, el crítico que vivía de publicar. Álvaro Yunque continuaría su carrera como escritor, y el resto desarrollaría su propia obra pictórica y musical. El golpe de Estado de 1930 también representa un cierre para el grupo, pero lo fue también para un conjunto de publicaciones que florecieron en Buenos Aires en los años veinte.

Fuentes consultadas

Abad de Santillán, Diego, "Bibliografía anarquista argentina" y "Bibliografía anarquista argentina desde sus orígenes hasta 1930", *Timón. Revista de orientación político-social*, núms. 3 y 4, Barcelona, 1938, pp. 182-189 y 178-184, respectivamente.

———, *Memorias. 1897-193*. Barcelona, Planeta, 1977.

Antliff, Mark, "Cubism, Futurism, Anarchism: The 'Aestheticism' of the 'Action d'art' Group, 1906-1920", *Oxford Art Journal*, vol. 21, núm. 2, 1998, pp. 101-120.

Ardissone, Elena y Nélida Salvador (comps.), *Bibliografía de la revista Nosotros, 1907-1943*, Bibliografía argentina de artes y letras. Compilación especial, núms. 39-42, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971.

Artundo, Candelaria, "Atalaya. Cronología biográfica y crítica", *Atalaya. Actuar desde el arte. El archivo Atalaya*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, pp. 413-419.

---

cierto modo, como un desarraigado, un artista extraño al medio en que le ha tocado actuar". Véase Roberto García Morillo, 1984, p. 351.

[88] Octavio Derisi, 1983, p. 20, Néstor Auza, 1996 y 2000.

[89] Álvaro Yunque, 1961.

[90] Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya), 1934.

ARTUNDO, Patricia, "El crítico de arte y su universo histórico discursivo (preguntas a un archivo documental", en *Atalaya. Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004a.

_____, "La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos", en Jorge Schwartz y Roxana Patiño (coords.), *Revista Iberoamericana. Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX*, LXX, 208-209, 2004b, pp. 773-793.

AUZA, Néstor, "La generación literaria de Número. Literatura y fe religiosa", *Fundación*, año IV, núm. 7, 1996.

_____, "Revistas culturales de orientación católica en el siglo XX en Argentina", *Anuario de Historia de la Iglesia*, vol. IX, Instituto de Historia de la Iglesia, Facultad de Teología, Universidad de Navarra, 2000, pp. 329-347.

BARBATO, Marta, "Índice de Inicial", *Revista de la Nueva Generación*, Estudio preliminar de Nélida Salvador, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, FFyL, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, 2000.

BARRANCOS, Dora, "Socialismo, trabajadores y cultura popular en la década de 1920", en *Educación, cultura y trabajadores (1890-1930)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Biblioteca Política Argentina, 331, 1991, pp. 89-122.

BASTIAN, Mathieu, Sebastien Heymann y Mathieu Jacomy, *Gephi: An Open Source Software for Exploring and Manipulating Networks*, International AAAI Conference on Weblogs and Social Media, 2009.

CEDRO, Juliana, "El negocio de la edición: Claridad 1922-1937" . Trabajo presentado en Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, La Plata, Argentina, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre, 2012. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1923/ev.1923.pdf (consultado el 24 de agosto de 2015).

CHIABRA ACOSTA, Alfredo (Atalaya), *1920-1932. Críticas de arte argentino*, Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1934.

_____, *Atalaya. Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

COLOMBO, Eduardo, "Il supplemento letterario de La Protesta", *Bolletino Archivio Pinelli*, Milano, 3, 1994, pp. 6-8. Disponible en http://www.centrostudilibertari.it/sites/default/files/materiali/boll3_0.pdf (consultado en agosto de 2015).

CORREA, M., "Juan Antonio Ballester Peña", *Monitor de la Educación Común*, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, 1969, pp. 81-92.

Correspondencia Atalaya-Falcini. Donación Falcini. Archivo Documental. Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

CÚNEO, Dardo, *El periodismo de la disidencia social (1858-1900)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.

DE LA ROSA, María Fernanda, "Diego Abad de Santillán y su actuación en el anarquismo argentino", *Temas de Historia Argentina y Americana*, 1. Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina-Facultad de Filosofía y Letras Centro de Historia Argentina y Americana, 2002, pp. 187-227. Disponible en http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/temas-de-historia01.pdf (consultado el 23 de mayo de 2015).

_____, "La figura de Diego Abad de Santillán como nexo entre el anarquismo argentino, europeo y latinoamericano, 1920-1930", *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 48, 2012, pp. 21-40. Disponible en http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/48-2012/48_Rosa.pdf (consultado el 23 de mayo de 2015).

DERISI, Octavio, *La Universidad Católica en el recuerdo: a los 25 años de su fundación*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1983, p. 20.

DEVÉS VALDÉS, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*, t. I, *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*, Buenos Aires, Biblos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000.

DI TELLA, Torcuato, "Raíces de la controversia educacional argentina", en *Los fragmentos del poder. De la oligarquía a la poliarquía argentina*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1969, pp. 289-323.

DÍAZ, Nilda, "La Campana de Palo. Primera época", *América. Cahiers du CRICCAL*, París, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Presses de la Sorbonne Nouvelle. IV-V, "Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre deux guerres", 1990, pp. 359-368.

DOMÍNGUEZ, Lucas, "La edición de libros y folletos en la conformación del anarquismo argentino". Trabajo presentado en Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre, 2012, La Plata, Argentina. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1932/ev.1932.pdf (consultado el 6 de agosto de 2015).

DOWDY, David Roger, *A Study and Index of Síntesis: Revista argentina de artes, ciencias y letras (1927-1930)*, University of Missouri, Thesis. Microfilme, 1976.

Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927). Organizada por Pedro-Juan Vignale y César Tiempo. Buenos Aires, Editorial Minerva, 1927, p. 7. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/exposicion-de-la-actual-poesia-argentina-1922-1927/html/ (consultado el 15 de mayo de 2015).

FALCINI, Luis, "El mal de los pintores", *Ideas y Figuras*, vol. III, núm. 70, 1912, p. 3.

_____, *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*, Buenos Aires, Losada, s.d.

FERREIRA DE CASSONE, Florencia, Índice de Claridad: *una contribución bibliográfica*, Buenos Aires, Dunken. 2005.

FLORIO, Sabina, "Cerca de la vida y del sentir del Pueblo. Gustavo Cochet (1894-1979)", *Avances del CESOR*, VIII, 8, 2011, pp. 9-29. Disponible en http://www.ishir-conicet.gov.ar/archivos/avances8.pdf (consultado el 15 de mayo de 2015).

FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala. Conferencia presentada a la Sociedad Francesa de Filosofía el 22 de febrero de 1969 (trad. Corina Iturbe), s.d., pp. 19-20.

FUNES, Patricia, "Nación, patria, argentinidad. La reflexión intelectual sobre la nación en la década de 1920", en Waldo Ansaldi, Alfredo R. Pucciarelli y José C.

Villaruel, *Representaciones inconclusas: las clases, los actores y los discursos de la memoria: 1912-1946*, Buenos Aires, Biblos, 1995, pp. 125-163.

GAOS, Andrés, "Carta a José Gobello", Archivo Dante A. Linyera Academia Porteña del Lunfardo, 28 de mayo, 1987.

GARCÍA MORILLO, Roberto, *Estudios sobre música argentina*, Buenos Aires, ECA, 1984, p. 351.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen, "Cartas de Juan Carlos Paz", *Revista del Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega*, Universidad Católica Argentina, X, 10, 1989, pp. 313-320. Disponible en http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/facultad-de-artes-y-ciencias-musicales/instituto-carlos-vega/publicaciones/textos-on-line/cartas-de-juancarlos-paz/ (consultado el 15 de mayo de 2015).

GHIANO, Juan Carlos, "Boedo y Florida", *Ficción*, 7, Buenos Aires, 1957, pp. 135-140.

GIAMBIAGI, Carlos, *Luis Falcini*, Buenos Aires, Losada, 1942.

_____, *Reflexiones de un pintor*, Buenos Aires, Stilcograf, 1972.

GRILLO, María del Carmen, "Aporte para una bibliografía sobre las revistas culturales argentinas del periodo 1920-1930", en Celia del Palacio Montiel (comp.), *Historia de la prensa en Iberoamérica*, México, Altexto, 2000, pp. 371-388.

_____, "Alejo Abutcov en La Campana de Palo: un proyecto de colectividad tolstoiana en Mendoza", *El Libertario*, 60, Buenos Aires, FLA-BAEL, 2005, p. 11.

_____, *La revista La Campana de Palo. Arte, literatura, música y anarquismo en el campo de las revistas culturales del periodo de vanguardia argentino (1920-1930)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2008.

GUTTERO, Alfredo y Patricia Artundo, *Guttero-Falcini: epistolario, 1916-1930: cartas a un amigo*, Buenos Aires, Argentina, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", 2000.

IPSEN, Jean Jacques, "Georg Brandes", en LCP, vol. II, núm. 14, abril de 1927, p. 6, y SSPL, núm. 261, 18 de abril de 1927, p. 8485. [Datado en Copenhague].

JUÁREZ, Camila, "Juan Carlos Paz. Anarquismo y vanguardia musical en los años veinte", *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, 8, 2010, pp. 131-154.

KISNERMAN, Natalio, "Consideraciones sobre Boedo-Florida", *El Búho. Revista Literaria*, 2, Buenos Aires, 1962, pp. 8-11.

LAFLEUR, Héctor, Sergio Provenzano y Fernando Alonso, *Las revistas literarias argentinas. 1893-1967*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

MALOSETTI COSTA, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001.

MEDINA POSO, Cuauhtémoc, "Del anarquismo al deicidio: Dr. Atl y la aristocracia", en *Olinka donde se crea el movimiento*, Museo Tamayo, 2013, pp. 208-246. Disponible en http://museotamayo.org/uploads/publicaciones/C-Olinka.pdf (consultado el 15 de mayo de 2015).

MICELI, Jorge E., "Los problemas de validez en el análisis de redes sociales: Algunas reflexiones integradoras", *Redes-Revista hispana para el análisis de redes*

sociales, 14, 1, 2008. Disponible en http://revista-redes.rediris.es/html-vol14/vol14_1.htm (consultado el 15 de mayo de 2015).

MOROZIUK, Lidia, "Gráfica crítica e ideario ácrata em uma producción urbana: el Suplemento Semanal de La Protesta (1922-1930)", en *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 205-216.

MOUGUELAR, Lorena, "Referentes para el arte nuevo: La Gaceta del Sur de Rosario", *La Trama de la Comunicación*, 17, 2013, pp. 59-76. Disponible en http://www.latrama. fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/418/358 (consultado el 6 de agosto de 2015).

NIDO, Enrique (Amadeo Liván), *Catálogo de publicaciones políticas, sociales y culturales anarquistas. 1890-1945*, 2002.

OBERSTAR, David Lawrence, *An Analysis of* Proa *(1924-1926): Vanguard Literary Journal of Argentina*, University of Kansas, Ph. D., 1973.

PAZ, Juan Carlos, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias I, II y III*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994.

PEREYRA, Washington, *La prensa literaria argentina.1890-1974*, III, Buenos Aires, Librería Colonial, 1996.

PÉREZ, Pablo M. (coord.), *Catálogo de publicaciones políticas, sociales y culturales anarquistas. 1890-1945*, Buenos Aires, Reconstruir, 2002.

PITA, Alexandra y María del Carmen Grillo, "Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales", *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 5, 1, 2015, 30 pp. Disponible en http://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/view/relmecsv05n01a06 (consultado el 6 de agosto de 2015).

PRIETO, Adolfo, *Sociología del público argentino*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956.

_____, "Boedo y Florida", en *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, pp. 29-55.

REQUENI, Antonio, *Cronicón de las peñas de Buenos Aires*, Buenos Aires, Corregidor, 1986.

ROCCHI, Fernando, "Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860-1940", en Fernando Devoto, *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural*, Buenos Aires, Taurus, 2002, pp. 312-331.

ROMERO, Luis Alberto, "Una empresa cultural: los libros baratos", en Leandro H. Gutiérrez y Luis Alberto Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Colección Historia y Cultura, 1995, pp. 45-67.

SAÍTTA, Silvia, "Hacia la gran masa de público: vanguardia y edición de libros en los años veinte" (en línea). Trabajo presentado en Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, La Plata, Argentina, 2012. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1952/ev.1952.pdf (consultado el 6 de agosto de 2015).

SALVADOR, Nélida, "Las revistas de una época literaria: 'Florida-Boedo'", *Testigo. Revista de literatura y arte*, 3, Buenos Aires, 1966, pp. 40-44.

SARLO, Beatriz, "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 127-171. [Primeramente, publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, VIII, 15, primer semestre, 1982.]

_____, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

SURIANO, Juan, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2001.

TRENTI ROCAMORA, José Luis, Índice general y estudio de la revista Martín Fierro *(1924-1927)*, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos, Buenos Aires, Ediciones Dunken, Serie "Estudios", 1, 1996.

VAN DEURS, Adriana, "Carta del crítico Chiabra Acosta al escultor Falcini", *Estudios e Investigaciones*, 7, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, pp. 137-140.

VANDENDORPE, Christian, *Del papiro al hipertexto. Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*, Buenos Aires, FCE, 2003.

YUNQUE, Álvaro (Gandolfi Herrero), "Carlos Giambiagi", *Cuadernos de Cultura*, vol. 11, núm. 52, 1961, pp. 107-112.

ZERO, (Carlos Giambiagui), "Nicolás Lamanna", en *La Protesta. Suplemento Semanal*, vol. II, núm. 75, 25 de junio de 1923, pp. 4-5.