

**LA REVISTA *NÚMERO***  
**(1930-1931)**

LUCAS ADUR  
LAURA CABEZAS  
FELIPE DONDO



DIGITALIZACIÓN  
MARÍA ADELA DI BUCCHIANICO  
ALEJANDRO E. PARADA



ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

Adur, Lucas

La revista *Número*: 1930-1931 / Lucas Adur, Laura Cabezas y Felipe Dondo; coordinación y digitalización general María Adela Di Bucchianico y Alejandro E. Parada. – 1ª ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2018.

Libro digital, PDF – (Prácticas y Representaciones Bibliográficas; 7).

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-585-148-5

I. Ensayo Literario. I. Cabezas, Laura. II. Dondo, Felipe. III. Di Bucchianico, María Adela, coord. IV. Parada, Alejandro E., coord. V. Título.

CDD A864

SERIE: *Prácticas y Representaciones Bibliográficas*

Volumen VII

Diseñadora gráfica: *Graciela A. Barbey*

Hecho el depósito que prevé la Ley 11.723



Esta obra está disponible en acceso abierto bajo licencia Creative commons - Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional - CC BY-NC-ND

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

ISBN 978-950-585-148-5



## **CONTENIDO**

### **ESTUDIO PRELIMINAR**

Adur, Lucas  
Cabezas, Laura  
Dondo, Felipe

### **LÁMINAS**

**REPRODUCCIÓN FACSIMILAR DE LA  
REVISTA *NÚMERO* (1930-1931)**

# ESTUDIO PRELIMINAR

LUCAS ADUR (FFyL, UBA-CONICET)

LAURA CABEZAS (FFyL-UBA, CONICET)

FELIPE DONDO (FFyL, UCA)

## I. BREVE (PRE) HISTORIA DE *NÚMERO*

La revista *Número* apareció en enero de 1930, precedida por una modesta polémica. A fines de 1929, el director y un nutrido grupo de redactores presentaron conjuntamente su renuncia a *Criterio*, la revista católica más importante de aquel momento. Luego del «cisma» —según lo denominó la revista *La literatura argentina*—, los colaboradores que se alejaron de la publicación formaron el núcleo responsable de *Número*. Es preciso, por lo tanto, para situar esta revista en el agitado campo intelectual argentino de fines de los años veinte y comienzos de los treinta, comenzar por introducir brevemente algunas cuestiones vinculadas a *Criterio* y al llamado «renacimiento católico argentino», que conformaron la matriz de la que se desprendió, a comienzos de la tercera década del siglo XX, la revista que nos ocupa.

### I.1. El renacimiento católico argentino: de los Cursos de Cultura Católica a *Criterio*

A partir los años veinte, puede constatarse el comienzo de una expansión de la presencia e influencia del catolicismo en nuestro país tras décadas de hegemonía liberal, en un proceso que se consolidará en los años siguientes. Este «renacimiento» conllevó la emergencia de una serie de intelectuales y literatos, que jugarían un rol destacado en la conformación de una cultura católica argentina, entre los que podemos destacar a Atilio Dell’Oro Maini, Tomás D. Casares, Tomás de Lara, Gustavo Franceschi, Leonardo Castellani, Leopoldo Marechal, Julio Meinvielle, Ignacio Braulio Anzoátegui, Ernesto Palacio, César E. Pico y Francisco Luis Bernárdez. Se percibían a sí mismos

como parte de un resurgimiento religioso que se estaba produciendo a nivel mundial y en el que tenían un lugar privilegiado el arte y la cultura<sup>1</sup>.

El movimiento de renovación del catolicismo había comenzado en Europa con el cambio de siglo, y contaba con prestigiosos referentes intelectuales, como Paul Claudel, Jacques Maritain, Leon Bloy, Charles Peguy, Etienne Gilson, François Mauriac, Hilaire Belloc, Gilbert K. Chesterton y Giovanni Papini, entre otros. Muchos de estos autores llegaron a tener una importante influencia en los intelectuales argentinos. Sus producciones eran objeto de estudio y comentario en los centros de formación católicos, y sus trabajos se difundían en medios locales, que publicaban sus colaboraciones y les dedicaban artículos a sus obras y figuras.

La característica que singularizaba a este grupo estuvo dada por una forma de entender y practicar la religión, que Fortunato Mallimaci (1988, 1992), retomando los planteos de Emile Poulat (1969, 1977), ha definido como «catolicismo integral argentino»: un catolicismo intransigente, contrario a toda conciliación con el mundo moderno, sustentado en la convicción de que «la fe cristiana es el principio de verdad absoluta, que todo valor verdadero proviene de ella, que la Iglesia Católica Apostólica Romana es *la* norma suprema y la *única* garante de esa unidad trascendente» (1988: p. 5). Una religiosidad pública y militante, que no acepta quedar relegada al ámbito privado y busca penetrar con el catolicismo en toda la vida de la persona e imponer los criterios propios de la fe católica a toda la sociedad.

Los católicos integrales consideraron la preparación intelectual una herramienta fundamental para dotar de eficacia a su proyecto de «cristianización» de la sociedad. En este sentido, una pieza fundamental del dispositivo del catolicismo integral, fueron los Cursos de Cultura Católica (en adelante, CCC), que constituyeron un espacio de formación y de sociabilidad, y un núcleo del que se desprendieron diversos proyectos — entre los que pueden contarse el Convivio, *Criterio* y la revista *Número*—.

Los CCC fueron fundados en 1922 por Tomás Casares, César Pico, Samuel Medrano y Atilio Dell’Oro Maini. La primera reunión tuvo lugar el 21 de agosto de 1922 en Alsina 553, futura sede de la redacción de *Criterio*. En el origen de los Cursos

---

<sup>1</sup> Cfr., en este sentido, las declaraciones de Tomás de Lara (1929), uno de los principales colaboradores de la primera etapa de *Criterio* y uno de los fundadores de *Número*: «Dios parece no haber abandonado del todo el arte moderno. El renacimiento espiritual contemporáneo habla sin duda de la reposición de la inteligencia en su lugar, en su trono» (p. 122).

estuvo la percepción de un sector de los jóvenes de las élites económicas de la necesidad de agruparse, formarse y constituir un cuerpo doctrinario que les permitiera posicionarse como actores competentes en el campo intelectual y político. Los fundadores de los CCC expresaron insistentemente su voluntad de lograr una revalorización intelectual del catolicismo. Su objetivo era «rearmar la inteligencia católica, crear un espacio propio y de ese modo irrumpir en la vida nacional» (Mallimacci, 1992: p. 261). Los Cursos funcionaron como una «universidad de élites» (Orbe, 2006: p. 162) que dictaba diversas materias, en un ciclo de estudios que llegó a durar cinco años.

La importancia de los CCC no puede soslayarse en cuanto a la influencia que tuvieron en la vida intelectual y cultural argentina. Entre sus profesores se contaban sacerdotes como Leonardo Castellani y Julio Meinvielle, que llegaron a ser figuras claves del nacionalismo católico. Por sus aulas pasaron, además, los jóvenes escritores que animarían los medios católicos más importantes de los años veinte y treinta, algunos de los cuales publicarían obras relevantes para la literatura argentina del siglo XX (v. g., Marechal, Bernárdez, Molinari, Fijman). Allí pudieron acceder a autores clásicos del pensamiento cristiano, como Agustín de Hipona, Anselmo de Canterbury o Tomás de Aquino, y también tomar contacto con sus principales exponentes contemporáneos, como Maritain, Chesterton o Garrigou-Lagrange.

Los autores estudiados en los CCC serán referencias constantes en publicaciones como *La Nueva República*, *Criterio*, *Sol y Luna* y *Número*. El sustento teológico y filosófico de los Cursos —y de las revistas vinculadas a ellos— era el neotomismo, reelaboración de la obra de Tomás de Aquino que estaban desarrollando y difundiendo algunos de los intelectuales europeos que hemos mencionado anteriormente<sup>2</sup>. El renacimiento tomista venía siendo impulsado, desde fines del siglo XIX, por la cúpula de la jerarquía eclesiástica —de 1879 es la encíclica *Aeterni Patris. Sobre la restauración de la filosofía cristiana conforme a la doctrina de Santo Tomás de Aquino*, del Papa León XIII—. El neotomismo proponía una visión dicotómica del mundo —«la ciudad sacra en perpetua lucha con la profana»— para la cual la Iglesia debía recuperar su lugar como «cimiento de una sociedad armónica compuesta por cuerpos intermedios

---

<sup>2</sup> En particular, cabe destacar a los autores franceses de la primera posguerra, como Jacques Maritain, Réginald Garrigou-Lagrange o Marie Stanislas Gillet. Los tres visitaron Buenos Aires y dictaron conferencias en los Cursos. Los dos primeros, además, publicaron colaboraciones en *Número*.

libres del absolutismo del Estado moderno y a la vez resistentes a la ruptura de los vínculos de solidaridad causada por el individualismo filosófico y por el capitalismo» (Di Stefano y Zanatta, 2000: p. 417). Con esta base doctrinaria, los Cursos constituyeron uno de los lugares privilegiados de la formación del integralismo católico, que se postularía como la única alternativa válida tanto frente a los «errores del mundo moderno», encarnados en el liberalismo, como frente a la «amenaza roja» del socialismo y el comunismo. Esta «tercera posición» propagada desde los CCC alcanzó, en la década de los treinta, una considerable difusión y aceptación y, como veremos, puede encontrarse expresada en las páginas de *Número*.

En el terreno artístico y literario, la influencia de los CCC se dio especialmente a través del cenáculo Convivio. Este surgió en 1927, como un desprendimiento de su Comisión de Artes y Letras, bajo la dirección de Atilio Dell’Oro Maini. Entre sus integrantes, podemos mencionar a Rafael Jijena Sánchez, Tomás de Lara, Horacio Schiavo, Samuel Medrano, Osvaldo H. Dondo, Ignacio Anzoátegui, Francisco Luis Bernárdez, Jacobo Fijman y César Pico; muchos de ellos futuros colaboradores de *Criterio* y de *Número*. El grupo convocaba semanalmente a artistas, músicos y hombres de letras para reuniones informales en las que se discutían temas de estética y se realizaban lecturas de poesía. Se presentaba como un complemento de los CCC que apuntaba más a lo sensible que a lo racional. Debía contribuir a «que las ideas escuchadas en el aula se conviertan en convicciones» (Barrantes Molina, 1928: p. 173).

Los animadores del cenáculo buscaron utilizar el arte como modo de captar nuevos fieles y difundir la doctrina católica. En este sentido, siguiendo a Rapalo (2002), el Convivio participa del mismo proyecto que se plasmará luego en la primera época de *Criterio* y en *Número*: apelar a la calidad literaria como un medio de «colocar la ortodoxia católica como ideología alternativa al liberalismo» (p. 459). Para esto era necesario elevar el capital simbólico del grupo. En palabras de Jijena Sánchez, el Convivio demostró a muchos «que los católicos no eran estúpidos sacristanes que se comían velas» (cit. en De Ruschi Crespo, 1998: p. 93). El cenáculo funcionó, entonces, como ámbito de intercambio entre los escritores católicos y otro sector del campo literario que, en principio, no necesariamente compartía su credo religioso. En particular, nos interesa destacar la incorporación de algunos jóvenes provenientes de las vanguardias estéticas. Escritores como Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Antonio Vallejo o Ernesto Palacio, vinculados a la «nueva sensibilidad» —como se la

denominaba en aquella época; ver *infra*—, se sumaron al grupo y se convirtieron en activos participantes y en colaboradores de medios ligados al catolicismo integral. Esta articulación entre catolicismo y vanguardia será una de las características distintivas del primer período de la revista *Criterio*, y luego, de *Número*.

La prensa periódica fue, desde el principio, uno de los medios a través del cual los católicos integrales buscaron difundir su doctrina y posicionarse en el campo intelectual. La mayoría de las publicaciones estuvieron, como dijimos, estrechamente vinculadas a los Cursos de Cultura Católica: desde la pionera *Circular Informativa y Bibliográfica de los Cursos*, órgano oficial de la institución, aparecida en 1923 —y que se publicará hasta 1940, con 33 números en total (cfr. De Ruschi Crespo, 1998: pp. 28-29)—, hasta revistas como *La Nueva República*, *Número* y *Sol y Luna*, cuyos equipos de colaboradores estaban compuestos en buena medida por intelectuales que se formaron en los Cursos. El proyecto más ambicioso y longevo en este sentido fue la revista *Criterio*, aparecida por primera vez en marzo de 1928, bajo la dirección de Atilio Dell’Oro Maini, y que se continúa publicando hasta la fecha.

La primera etapa de *Criterio* ha sido objeto de diversos estudios, a los que remitimos (cfr. M. Dell’Oro Maini, 1994; De Ruschi Crespo, 1998; Devoto, 2006; Jesús, 2009; Adur, 2010 y 2014). No podemos detenernos aquí en un examen exhaustivo de las características de esta publicación. Ofrecemos una breve presentación para poder concentrarnos luego en el «cisma» que dio lugar al surgimiento de *Número*.

Poco antes de que se publicara el primer número de *Criterio*, la editorial Surgo puso en circulación un folleto que anunciaba la inminente aparición de la revista, presentándola en estos términos: «*Criterio*, el nuevo periódico que se anuncia en estas páginas [...] reviste características peculiares: responde a un movimiento, afirma y defiende una doctrina, tiene un método propio». Unas líneas más abajo, se afirmaba que la doctrina defendida era «la doctrina católica en toda su integridad» y que el movimiento era el de «un grupo numeroso de ciudadanos católicos». Puede considerarse, entonces, que desde su misma presentación, *Criterio* se proponía como el órgano de los CCC y, más ampliamente, del catolicismo integral argentino.

La relación entre la revista y los Cursos era estrecha<sup>3</sup>. Los fundadores de la institución participaron en la dirección de *Criterio* y muchos de sus asistentes y profesores publicaron diversos artículos. En particular, del Convivio provino un núcleo de redactores y colaboradores que se hicieron cargo de las secciones vinculadas a las letras y las artes. Desde este espacio, buscaron también captar la colaboración de otros jóvenes que habían irrumpido en el ambiente literario porteño de comienzos de los años veinte con las revistas de la llamada «nueva generación» o «nueva sensibilidad»<sup>4</sup> —*Inicial, Proa, Martín Fierro*— muchos de los cuales ya gozaban, para el momento en que aparece *Criterio*, de un relativo prestigio en el campo literario.

La nómina de colaboradores de *Criterio* incluía varios nombres reconocibles para los lectores de las publicaciones de vanguardia —y especialmente de la recientemente desaparecida *Martín Fierro*—: Francisco Luis Bernárdez, Jorge Luis Borges, Julio Irazusta, Eduardo Mallea, Ricardo Molinari y Ernesto Palacio. A estos podemos sumar los de otros jóvenes, menos conocidos, provenientes del Convivio y también identificados con la renovación estética: Ignacio Anzoátegui, Osvaldo Dondo, Tomás de Lara, Juan Antonio Spotorno, César Pico. Aunque ninguno de estos integraba el *staff* directivo —en ese sentido, las jerarquías estaban claras—, muchos de estos colaboradores se contarán entre los principales animadores del semanario en lo que a literatura y crítica de arte se refiere, dotándolo de una impronta muy singular: retomando la fórmula del prospecto de presentación, podríamos decir, «nuevo y doctrinario», vanguardista y católico. Además, estos autores contribuirán a realizar el proyecto de los integralistas de «elevar» el discurso católico, situando a *Criterio*,

---

<sup>3</sup> La dirección consignada como administración de la revista —Alsina 840— era, como dijimos, la de la sede de los Cursos. Al aparecer, en el primer número Dell’Oro envió a quienes frecuentaban dicha institución una nota en la que explicaba que el nuevo semanario, «por su índole y finalidades, representará debidamente al movimiento intelectual que desde hace años constituye la vida de esa querida institución» (cit. en De Ruschi Crespo, 1998: p. 165).

<sup>4</sup> Lo *nuevo* es el rasgo por excelencia que caracterizaba a las vanguardias en el discurso de la época. Sintagmas como los mencionados «nueva sensibilidad» o «nueva generación» estaban ya cristalizados para definir a los vanguardistas. Beatriz Sarlo (1997) ha señalado que «[l]os jóvenes renovadores hicieron de lo nuevo el fundamento de su literatura y de los juicios que pronunciaron sobre sus antecesores y contemporáneos» (p. 95). Cfr. más abajo las declaraciones de Tomás de Lara sobre la «nueva inteligencia» como característica de su generación.

durante esta primera etapa, como una publicación prestigiosa, incluso más allá de las fronteras estrictamente confesionales<sup>5</sup>.

El diálogo con las nuevas tendencias estéticas, promovido desde el Convivio, puede considerarse entonces parte del proyecto de *Criterio* desde sus inicios, y constituyó uno de sus rasgos más singulares de la publicación durante todo el período en que estuvo bajo la dirección de Dell’Oro Maini, es decir, hasta noviembre de 1929. Hasta ese momento, la publicación exhibía una notable heterogeneidad, en la que coexistían, no sin tensiones, sectores diversos. Como veremos enseguida, a fines de 1929 se produjo un cambio significativo en la dirección de la publicación, con diversas consecuencias. Una de ellas es el surgimiento de una nueva revista: *Número*.

## **I.2. El cisma: de *Criterio* a *Número***

En el n.º 90 de *Criterio* (21-11-1929), una nota titulada «Criterio y la Acción Católica», firmada por «La Dirección», anunciaba la incorporación de *Criterio* a las normas de la Acción Católica, reproduciendo la moción presentada en este sentido por el presidente del directorio de Surgo —la editorial responsable de *Criterio*—, Tomás Cullen: «Hago moción [...] para que en adelante la revista “Criterio” se oriente en los principios de la Acción Católica, en la forma definida por el Sumo Pontífice Pío XI, a saber, como “participación o colaboración de los laicos en el apostolado jerárquico de la Iglesia”». En el mismo número, en la sección «Itinerario», con una breve nota se anunciaba a los lectores la decisión «indeclinable» de Atilio Dell’Oro Maini, fundador y primer director, de separarse de la publicación, y la lista de los que lo acompañaban en la renuncia: Spotorno, Anzoátegui, Pico, Palacio, De Lara, Mendióroz, Dondo, Etcheverrigaray, Jijena Sánchez, Prebisch, Aguirre, Delhez y Argerich. Excepto el director, los renunciantes formarán el núcleo que, meses después, editará *Número*.

La coincidencia entre ambos anuncios invita inmediatamente a establecer entre ellos una relación causal. En efecto, la incorporación de *Criterio* a la Acción Católica

---

<sup>5</sup> En la serie de notas en las que nos detendremos luego, la revista *La literatura argentina* (diciembre de 1929) no escatima los elogios a la «notabilísima publicación católica» (p. 102). En un artículo publicado en 1931, Ulyses Petit de Murat se referirá a esa primera etapa de la revista como «una publicación considerada en todos los círculos intelectuales», en contraste con la «hojita vil, sucia e interesadamente escrita, sudando ese ambiente profesional de las sacristías» en que la publicación devino, a su juicio, en la etapa siguiente (p. 19).

puede enmarcarse en una polémica que marcó la historia de la Iglesia argentina de aquellos años, entre un modelo centralista, propugnado desde el obispado, que buscaba mantener todas las iniciativas católicas bajo el férreo control de la jerarquía eclesiástica y un modelo más descentralizado, promovido desde distintas agrupaciones de laicos (cfr. Di Stéfano y Zanatta, 2000). Dell'Oro Maini había dejado muy claramente asentada su posición: desde antes de la aparición del primer número de *Criterio*, presentó una nota al obispado solicitando que designara un censor eclesiástico para la revista, pero simultáneamente «se digne manifestar que la Autoridad eclesiástica deja a la Editorial Surgo la plena responsabilidad de sus actos, en todo aquello que el Derecho canónico no ha puesto bajo la expresa dependencia del Ordinario» (cit. M. Dell'Oro Maini, 1994: p. 560). En este sentido, la decisión del directorio de Surgo de subordinar la revista a la Acción Católica puede leerse como un golpe de timón respecto del rumbo que Dell'Oro había deseado otorgarle a la publicación, lo que contribuiría a explicar su renuncia.

Sin embargo, el director saliente se ocupó de dejar en claro que su decisión no debía leerse en ningún sentido como una oposición a la jerarquía eclesiástica. Hizo publicar en el número siguiente una carta, firmada por monseñor Felipe Cortesi, Nuncio apostólico de Buenos Aires, en la que este reconoce los méritos de la revista y transmite la complacencia del Santo Padre por el «programa que guía a esta publicación» y su «fiel adhesión a la doctrina y a la Iglesia católica» («Carta al primer director de *Criterio*, Dr. Atilio Dell'Oro Maini», 1929). Como ha señalado Devoto (2006), la carta funcionaba como una suerte de *nihil obstat* a todo lo que había sido *Criterio* bajo la dirección de Dell'Oro. Como veremos enseguida, también el resto de los renunciados apelarán a esta carta como forma de esgrimir que su separación de la revista no implica, en modo alguno, diferencias con la jerarquía eclesiástica. La revista que fundarán se proclamará, desde su primer editorial, como católica y subordinada al Magisterio de la Iglesia. Las diferencias con el directorio de Surgo por las formas de vincularse con el obispado y la tensiones entre la identidad más laica o más clerical que se pretendía para la revista son, indudablemente, relevantes, pero no parecen agotar los motivos de la ruptura.

Se han esgrimido también motivaciones políticas para las renunciados, vinculadas a las tensiones existentes entre católicos integrales y nacionalistas de orientación maurrasiana, cuya «curiosa coexistencia» (Devoto, 2006: p. 235) caracterizó la primera

etapa de la revista. Devoto, quien estudia detenidamente la cuestión, ha señalado que el maurrasianismo de ciertos colaboradores —Palacio, Pico, los hermanos Irazusta— suscitaba el rechazo de los sectores católicos más tradicionales —recuérdese que la Acción Francesa de Maurras había sido objeto de la condena papal—. Aunque el cristianismo funcionaba como sustrato teológico-filosófico común, existían divergencias en materia de política concreta. La polémica se tornó cada vez más explícita en las páginas de la revista, que exhibía las diferencias entre distintos redactores y miembros del *staff* y del directorio, hasta que la convivencia se hizo imposible (Devoto, 2006: p. 258 y ss.). En la interpretación de Devoto, la decisión de subordinar *Criterio* a la Acción Católica no debe leerse tanto como una intervención de la jerarquía eclesiástica, sino «como una apelación a la autoridad de la iglesia, por parte de uno de los grupos de laicos y religiosos que formaban *Criterio*, para librarse de otros (los vanguardistas y nacionalistas) y restablecer el orden» (p. 260).

Esta lectura requiere, sin embargo, según entendemos, algunos matices. El maurrasianismo de ciertos jóvenes intelectuales, que integraban el *staff* de *La Nueva República* y colaboraban con *Criterio*, estaba, en términos del propio Devoto «bien temperado» (2006: p. 220): presentaba notorias diferencias con su referente europeo en varias cuestiones —el antisemitismo, el monarquismo, la relación con el liberalismo, la agitación política concreta, etc.—. De hecho, los propios autores de *La Nueva República* se definían como católicos y negaban su adscripción a la doctrina de Maurras: «Nosotros no profesamos las doctrinas de la Action française» (R. Irazusta, «Enseñanza religiosa». *La Nueva República*, 30-8-1930, cit. por Devoto, 2006: p. 222; cfr. también la polémica Palacio Lugones: pp. 213-214). Las diferencias de los católicos tradicionales con los jóvenes maurrasianos, entonces, no parecen suficientes para explicar el «cisma» en *Criterio*, en particular a la luz de *Número*, que dedicará su segundo editorial —«Dos palabras», en el que nos detendremos en el apartado II.2.1— a recordar y justificar la condena de Pío XI a la Acción Francesa. El carácter principalmente literario y explícitamente católico de la revista impide pensar su surgimiento como corolario de una disputa netamente política. Si la divergencia entre católicos tradicionales y maurrasianos en la que se enfoca Devoto puede contribuir a explicar la renuncia de figuras como Palacio, Casares o Pico y el surgimiento de una segunda época de *La Nueva República* (de junio de 1930 a noviembre de 1931), difícilmente permiten entender las renunciaciones de De Lara, Anzóategui o Dondo y la

creación de *Número*. Entendemos que, a la par de los políticos, deben considerarse también —como ha sugerido Jesús (2009)— motivaciones de orden estético-literario. Tal es, por otra parte, la perspectiva que, sobre el acontecimiento, proponen los propios actores.

En efecto, en su número de diciembre de 1929, la revista *La literatura argentina*<sup>6</sup> incluye tres notas consagradas al cisma de *Criterio*, en las que ya se anuncia la inminente aparición de *Número*. Se trata de entrevistas que dan la voz, por un lado, a dos de los renunciantes y futuros redactores de *Número*: César Pico («Se retiró de *Criterio* un importante número de redactores. El doctor César E. Pico nos explica el origen de esa actitud») y Tomás de Lara («*Criterio* y el cisma. Con Tomás de Lara»); y, por otro lado, a Enrique Osés, quien quedó a cargo de *Criterio* luego del alejamiento de Dell’Oro y compañía («Con Enrique Osés, actual director de *Criterio*»). Que *La literatura argentina* consagre tres artículos distintos a la cuestión demuestra que el lugar de las publicaciones católicas en el campo literario argentino no era tan marginal como podría pensarse retrospectivamente.

Tanto Pico como De Lara se ocuparán de declarar que la renuncia no guarda ningún tipo de relación con motivos políticos ni con la incorporación de la revista a la Acción Católica:

No ignoro que nuestra actitud ha sido atribuida erróneamente a móviles políticos cuando no a una desinteligencia fundamental con las normas de la Acción Católica. [...] La moción del Dr. Tomás Cullen, presidente del Directorio de la editorial «Surgo», aparecida en el n° 90 de *Criterio* puede prestarse a falsas interpretaciones. Me apresuro a declarar formalmente que esta moción, aprobada por el Directorio, nada tiene que ver con nuestra separación de la revista, no obstante sus párrafos ininteligibles (Pico, 1929: p. 102).

—Entonces, ¿no es verdad que se fueron porque Uds. no quieren colaborar con la obra de Acción Católica que desea hacer el Directorio de la empresa editora?

---

<sup>6</sup> Para situar esta publicación, transcribimos la breve caracterización que ofrecen Lafleur, Provenzano y Alonso (2006: p. 139): «El resumen más completo de la actividad bibliográfica argentina entre los años 1928 y 1936 se encuentra en *La literatura argentina*, dirigida por el editor Lorenzo J. Rosso. Se hace en ella el análisis crítico de todos los libros, monografías y conferencias producidos en aquel período, sin discriminación estética o ideológica, todo ello matizado con fotografías, anécdotas, reportajes, puntos de vista y opiniones de literatos y literatoides de la época. A pesar de su vocación de catálogo y su enfoque excesivamente panorámico, es un valioso documento de muy aprovechable consulta».

—Por cierto que ese rumor erróneo ha corrido. Tiene su origen en un artículo poco claro que publicó *Criterio*, seguramente por casualidad, después que nos retiramos. (De Lara, 1929: p. 122).

La misma necesidad de negar las motivaciones eclesiástico-políticas puede leerse como indicativa de que estas no eran absolutamente ajenas al conflicto que desencadenó la renuncia. Nótese, además, que ambos, de modo más o menos sutil, parecen atribuir a la dirección de *Criterio* la intención de acusarlos de desacuerdo con los principios de la Acción Católica, a través de la nota de Cullen. En efecto, en la entrevista concedida por Osés (1929), este parece también implicar que la decisión del directorio de Surgo guarda relación directa con la renuncia —cuya importancia, por otra parte, busca minimizar—. Tanto Pico como De Lara acuden en defensa de su posición a la citada carta del Nuncio, para legitimar su actuación en la revista. En palabras de César Pico, «un desmentido categórico de aquellas versiones antojadizas que nos hacían aparecer como disconformes con las normas dadas por el Papa acerca de la Acción Católica» (1929: p. 102)<sup>7</sup>.

Ahora bien, si se niegan las motivaciones político-eclesiásticas —y recordemos que los renunciantes fundarán una revista que se acoge en todo al Magisterio de la Iglesia—, ¿cuáles son los motivos que se aducen para explicar la ruptura? Como anticipamos, todos los entrevistados coinciden en que el centro de la polémica estuvo en cuestiones estéticas y, en particular, en la valoración de la vanguardia o «nueva sensibilidad». En efecto, la mayoría de los colaboradores que presentaron la renuncia pueden identificarse como críticos o artistas de vanguardia —«en literatura moderna soy un rabioso vanguardista», declara De Lara en la entrevista citada (1929: p. 123)—<sup>8</sup>. La publicación de poemas de marcada impronta ultraísta y de artículos críticos que abonaban la promoción de dicha estética había generado polémicas en *Criterio*, especialmente entre los lectores clericales —sacerdotes, religiosos y

---

<sup>7</sup> Cfr. también la perspectiva de De Lara: «La palabra del Legado debió haber disipado toda duda enojosa. Lea Ud. las palabras dirigidas al fundador de la revista: “Prueba de ello es el empeño con que Ud. y sus colaboradores han procurado estudiar la palabra del Sumo Pontífice, especialmente en lo referente a la Acción Católica”» (1929: p. 123).

<sup>8</sup> Véanse también las valoraciones que hace sobre algunos de los otros renunciantes, que se integrarán a *Número*. Comienza por afirmar que «en la nueva generación hay muchos nombres estimables», y menciona, entre otros, a Etcheverrigaray, Anzoátegui («de ingenio muy clásico y muy moderno a la vez») y Dondo. Luego se referirá a Prebisch para decir lo siguiente: «Me complace en Prebisch, especialmente, su modernidad. Yo creo que este notable artista está incapacitado radicalmente, para apreciar el arte viejo. Sólo siente lo moderno» (De Lara, 1929: p. 124).

religiosas— y eran muchas veces tildados de difíciles o incomprensibles (cfr. Adur, 2014)<sup>9</sup>. Osés (1929) declara, en este sentido, que bajo su dirección *Criterio* «de ninguna manera será un órgano exclusivo de una tendencia estética, que eso no le compete especialmente» y que su objetivo es que la revista llegue «a una mayor cantidad de personas de fuera y de dentro del campo católico». Tanto Pico como De Lara coinciden en señalar que las razones de la ruptura pasan por la decisión del directorio de Surgo de convertir *Criterio* en una publicación distinta, para un público más amplio. Al respecto, De Lara afirma lo siguiente:

[La renuncia se debió a] una hermosa adhesión de sus principales redactores a la dirección de la revista. El Director de *Criterio* [...] presentó su renuncia a los propietarios de la publicación, porque estos quisieron intervenir en la orientación de la misma y transformar su carácter. [...] En el sentido de convertirla en una revista de más fácil acceso a la mentalidad media (p. 123).

En la opinión de la facción saliente, esto probablemente comprometía el proyecto original del catolicismo integral que —como vimos a partir de los CCC— implicaba situar el discurso católico como uno prestigioso en el campo intelectual. La reorientación de *Criterio* implicaba el riesgo de convertirla en «algo así como una revista parroquial» («Con Enrique Osés...», 1929: p. 125)<sup>10</sup>. Frente a esto, como veremos, *Número* se construirá como una revista destinada a un público culto —y minoritario—. Pico señala con nombre y apellido a quien considera, por su influencia en el Directorio, el principal responsable de la transformación de la publicación «para que fuera más accesible al vulgo» (1929: p. 102): se trata de Zacarías de Vizcarra, el sacerdote español que se desempeñaba como censor eclesiástico.

El Pbro. Zacarías de Vizcarra [...] manifestó desde los primeros números de nuestra revista desacuerdo con su orientación estética e intelectual; sus preferencias hacia un tipo cercano al de los boletines parroquiales en documentadas cartas y conversaciones ante numerosos testigos. Naturalmente, la opinión aislada de un sacerdote no nos incomoda mayormente; pero he aquí que dicha opinión llegó últimamente a prevalecer en el seno mismo del Directorio, lo cual no es extraño dado el carácter de sus miembros componentes, ajenos en absoluto a las actividades intelectuales y a las modalidades artísticas del mundo moderno (*ibid.*).

<sup>9</sup> Como recuerda Manuel Gálvez en sus memorias: «El ultraísmo de algunos poetas jóvenes no cuajaba. Las monjas y los reverendos que recibían el semanario no entendían de ningún ultra, como no fuese lo ultra terrenal» (2003: p. 19).

<sup>10</sup> Ya hemos mencionado el testimonio de Petit de Murat acerca de esta reorientación de *Criterio*, y la pérdida de prestigio que le acarreó en ciertos ámbitos. En la misma línea podemos citar la carta de un suscriptor italiano a Osvaldo Dondo —por entonces, miembro de la redacción de *Número*—, que afirma que para 1930 *Criterio* «pareció abismarse en un polvo de sacristía» (Carta de Nicolai a O. H. Dondo, 19 de junio de 1930, Archivo Dondo).

Vizcarra, en efecto, tenía notables reparos con todo lo que le parecía «vanguardista» y había objetado textos de la mayoría de los colaboradores que terminarían renunciando. Así lo recuerda Gálvez:

Al padre Vizcarra le desagradaban los versos de Anzoátegui, de Molinari, de Borges, de Etcheverrigaray, de Dondo. Le reventaban los sintéticos, expresivos y bellos dibujos de Juan Antonio. No podía tragar los artículos de César Pico. Vizcarra, en realidad, no debía meterse sino en lo religioso, pero él hacía una cuestión tremenda a cada número que iba a salir. Y Dell’Oro Maini [...] debía librar una batalla contra el intransigente padre Vizcarra. La cuestión fue muchas veces llevada ante el Directorio y en los últimos números ante la Curia (2003: p. 20).

Más allá de que hayan existido simultáneamente, y de manera más o menos soterrada, otras motivaciones, el testimonio de los actores y la propia aparición de *Número* son evidencia suficiente de que el motivo de la disgregación debe buscarse también «en las características estéticas y literarias de la revista» (Pico, 1929: p. 102). La decisión del directorio de Surgo —impulsada aparentemente por Vizcarra— de convertir *Criterio* en una revista más acorde al «vulgo» o al «sentido común» excluía naturalmente a los colaboradores de pretensiones más vanguardistas. Este programa fue llevado adelante, en buena medida, bajo la dirección de Enrique Osés: la crítica coincide en señalar que, durante su período al frente de la publicación, esta se concentró en asuntos eclesiásticos, en desmedro de las cuestiones culturales y, en términos generales, «se perdieron las inclinaciones más vanguardistas y se deterioró la calidad literaria y artística; el discurso se tornó más agitador y vulgar, y la prosa más injuriosa» (Echeverría, 2008: p. 69; cfr. también Rapalo, 2002: p. 449). Frente a esto, como ya anticipaban en estas entrevistas de diciembre de 1929, la mayoría de los colaboradores renunciantes decidieron conformar una nueva publicación que mantuviera el espíritu original de la primera etapa de *Criterio*, es decir, una revista católica, pensada principalmente por intelectuales y para ellos, y con una decidida orientación artístico-literaria. Tomás de Lara la presenta como «[u]na nueva revista, que prolongará la labor espiritual de *Criterio*» (1929: p. 123) realizada por los que se retiraron de esa publicación, dejando clara la continuidad y afirmando, a la vez, la diferencia:

Será una revista de características propias, de espíritu propio. Y católica, como lo son todos sus redactores. [...] La revista será hecha con altura y esperamos sea digna de nosotros. Pretendemos que sea supremamente ágil e interesante; será, principalmente, literaria. Como pertenecemos a la Iglesia, enseñada y no a la enseñante —como se dijo en la sesión de fundación de *Número*— y no somos ni obispos ni doctores de la Iglesia en materia religiosa no haremos sino repetir la palabra de la Iglesia, con toda humildad. *Número* publicará artículos muy breves:

todo se puede decir en pocas palabras. Será la manera más eficaz de combatir el resto de tropicalismo que padecemos y el uso inmoderado del adjetivo. Procuraremos ser claros, breves, precisos, ágiles, humildes («*Criterio* y el cisma...»: p. 124)<sup>11</sup>.

Tal era, poco antes de su primera aparición, el programa esbozado para la revista por uno de sus principales redactores. Católica, pero de identidad laica y, como una suerte de contrapeso a la reorientación de *Criterio*, principalmente literaria.

Un mes después, en enero de 1930, aparecerá *Número*. El *staff* consignado por la revista en esa primera entrega es el siguiente:

Director: Julio Fingerit

Secretarios: Tomás de Lara e Ignacio Anzoátegui

Administrador: José G. Garrido

Redactores: Emiliano Aguirre, Dimas Antuña, Juan Antonio, Héctor Basaldúa, Tomás D. Casares, Víctor Delhez, Osvaldo H. Dondo, Miguel Ángel Etcheverrigaray, Manuel Gálvez, José M. Garcarena, Rafael Jijena Sánchez, Mario Mendióroz, Emiliano Mac Donagh, Ernesto Palacio, Alberto Prebisch, César E. Pico, Carlos A. Sáenz, Rómulo D. Carbia.

Como puede observarse, los secretarios y once de los dieciocho redactores se cuentan entre los que habían renunciado a *Criterio* junto con Dell'Oro, mientras que otros —como Fingerit, Gálvez o Mac Donagh— lo habían hecho *de facto*, aunque no figuraran en la renuncia formal.

Esta es, entonces, una posible versión del origen de *Número* en el contexto de una moderada crisis en el principal medio del renacimiento católico argentino. A continuación, propondremos una breve caracterización de la revista, a partir de sus editoriales, y algunos ejes posibles de análisis, que pueden funcionar como entradas a ese singular experimento que fue el catolicismo vanguardista.

## II. Sí, sí; NO, NO: UN RECORRIDO POR LOS EDITORIALES DE *NÚMERO*

*El tratado era limpio, universal; no parecía redactado por una persona concreta, sino por cualquier hombre o, quizá, por todos los hombres.  
J. L. Borges. «Los teólogos»*

---

<sup>11</sup> La presentación de Pico (1929) es más lacónica: «Hemos resuelto dar a la publicidad otra revista desvinculada de esa clase de ataduras y cuyo primer número aparecerá en el mes de Enero próximo a más tardar. Y no quiero adelantar más al respecto» («Se retiró de *Criterio*...»: p. 102).

La revista *Número* incluye una instancia de enunciación colectiva por entrega, que funciona —aunque no se autodenomine de ese modo— como nota editorial. Se trata de una serie de textos, en su mayoría breves, firmados por «NÚMERO», que abordan temas diversos. Aparecen siempre en el primer lugar en los listados del «Sumario» de cada número, lo que refuerza la factibilidad de considerarlos editoriales, aunque su ubicación en la revista puede variar —suponemos que, básicamente, por cuestiones de diagramación—. Una lectura de esta serie textual puede ser un buen punto de partida para situar algunos rasgos de la identidad enunciativa que la revista construye, más allá de los matices y particularidades que, desde luego, pueden encontrarse entre los distintos autores y artículos.

El primer año se publicaron doce editoriales, es decir, uno por número: «La actitud filial» (*Número 1*), «Dos palabras» (*Número 2*), «Dinero» (*Número 3*), «Aventura» (*Número 4*), «Trabajo» (*Número 5*), «El triunfo invisible» (*Número 6*), «Historia» (*Número 7*), «El Obispo» (*Número 8*), «Obediencia» (*Número 9*), «Esquema» (*Número 10*), «Tiempo» (*Número 11*), «El año» (*Número 12*). El segundo año se publican diez, dado que de los tres números dobles (18-19, 21-22 y 23-24), solo el primero incluye doble editorial: «Conocimiento» (*Número 13*), «Ceniza» (*Número 14*), «Silencio» (*Número 15*), «Resurrección» (*Número 16*), «Espíritu» (*Número 17*), «Jerarquía» y «Viride» (*Número 18-19*), «Desesperación» (*Número 20*), «El hermano político» (*Número 21-22*), «Itinerario» (*Número 23-24*). Este último editorial es mucho más extenso —una página completa— y, como su nombre lo indica, traza un itinerario que recoge y refunde todos los anteriores (volveremos sobre este punto). Los títulos ya pueden darnos una idea acerca de la naturaleza de estos textos: referidos en su mayoría a temas de carácter muy amplio, vinculados a cuestiones espirituales, filosóficas o teológicas, desligados en buena medida de referencias coyunturales, en favor de un cierto grado de generalidad o abstracción —nótese, en este sentido, la ausencia de artículos determinantes en muchos títulos («Dinero», «Trabajo», «Silencio», etc.)—.

La identidad enunciativa que se construye en los editoriales puede vincularse con el acápite que acompaña el nombre de la revista: «Sí, sí; no, no». Se trata de la cita parcial de un versículo bíblico, Mateo 5:37, donde Jesús, en el contexto del llamado sermón de la montaña (Mt 5:1; 7:28) se refiere a la prohibición de realizar juramentos: «Mas vuestro hablar sea: “Sí, sí; no, no”; porque lo que excede de esto, de mal

procede»<sup>12</sup>. En esta brevísima alusión podemos encontrar condensado todo un programa. En primer lugar, el modo en que se realiza la referencia, fragmentario y sin indicaciones, presupone un lector que conozca el texto bíblico para poder decodificarla —en sintonía con la formulación evangélica, «quien tiene oídos para oír, oiga» (Mt 13:9)—. La revista construye entonces un destinatario no solo creyente, sino también con ciertos conocimientos —o al menos un interés intelectual— respecto de los contenidos de su fe. En esta misma línea, las recurrentes citas bíblicas que aparecen en los editoriales suelen incluirse sin ninguna especificación y muchas veces en el latín de la Vulgata —la versión canónica para la Iglesia católica que, en aquellos años, no era favorable a las traducciones a lenguas vernáculas (Bonilla Acosta, 1998; Rivas, 2006)—. Así, por ejemplo, en «Trabajo» (*Número 5*): «El rey de la tierra solo puede recoger sus frutos *in laboribus* [...]. Para ello debe ser silencioso, según el precepto del Espíritu: *cum silentio operantes, suum panem manducent*». La primera referencia es a Génesis 3:17,; la segunda, a 2 Tesalonicenses 3:12, en ambos casos el reconocimiento corre a cargo del lector<sup>13</sup>. De modo similar, encontramos citas en «Jerarquía» (*«in aenigmate»*, 1 Cor 13:12) y en «Desesperación» (*«incrassatus est dilectus»*, Dt 32:15)<sup>14</sup>. Estas referencias no solo construyen un enunciador que maneja con solvencia la Escritura y la lengua latina, sino que, además, tal como el «sí, sí; no, no» del lema, postulan un lector correligionario y capaz de captarlas sin necesidad de mayores precisiones. Un tipo de lector ciertamente minoritario, que, según vimos en el apartado I.2, era el destinatario

<sup>12</sup> Citamos por la versión de Scío de San Miguel.

<sup>13</sup> Génesis 3:17: «*Adae vero dixit: “Quia audisti vocem uxoris tuae et comedisti de ligno, ex quo praeceperam tibi, ne comederes, maledicta humus propter te! In laboribus comedes ex eacunctis diebus vitae tuae”*». En la versión de Torres Amat, traducción de la Vulgata: «Y a Adán le dijo: Por cuanto has escuchado la voz de tu mujer, y comido del árbol de que te mandé no comieses, maldita sea la tierra por tu causa; *con grandes fatigas* sacarás de ella el alimento en todo el discurso de tu vida». 2 Tesalonicenses 3:12: «... *his autem qui eiusmodi sunt denuntiamus et obsecramus in Domino Iesu Christo ut cum silentio operantes suum panem manducent*». En Torres Amat: «Pues a éstos los apercibimos, y les rogamos encarecidamente por nuestro Señor Jesucristo, que trabajando quietamente en sus casas, coman así su propio pan». Poco más adelante, en el mismo editorial («Trabajo»), se encuentra una referencia al «“dulce sueño” prometido al obrero en el Eclesiastés», esta vez en castellano, con mención del libro, aunque no del capítulo y versículo correspondiente, Eclesiastés 5:12.

<sup>14</sup> «*Videmus nunc per speculum in aenigmate tunc autem facie ad faciem nunc cognosco ex parte tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum*». Torres Amat traduce («miserablemente», si seguimos a Borges): «Ahora no vemos a Dios sino como en un espejo, y bajo imágenes oscuras; pero entonces le veremos cara a cara. Yo no le conozco ahora sino imperfectamente; mas entonces le conoceré con una visión clara, a la manera que soy yo conocido». El versículo de Deuteronomio citado es «*Incrassatus est dilectus et recalcitravit; incrassatus, impinguatus, dilatatus dereliquit Deum factorem suum et recessit a Petra salutari suo*». «Se engrosó ese pueblo tan amado de Dios, y viéndose opulento se rebeló contra él. Ya engrosado, engordado y abundante de todo, abandonó a Dios su hacedor, y se alejó de Dios, salvador suyo».

proyectado por los fundadores de *Número* —contra la reorientación para un público de «mentalidad media» que atribuían a *Criterio*—. Como afirma Gálvez en sus memorias: «Si *Criterio* era para pocos, *Número* venía a ser para casi nadie. Buena literatura, pero para minorías selectísimas» (2003: p. 21).

En segundo lugar, la expresión evangélica elegida como lema define una forma particular de enunciación que, como procuraremos mostrar, caracterizará los editoriales de la revista: breve, asertiva, «límpida y universal», para emplear los adjetivos borgeanos que recuperamos en nuestro epígrafe. *Número* no se demora en excesivas justificaciones, no polemiza largamente con otras posiciones. Como se sostiene en «Conocimiento» (*Número* 13), su modelo no es la duda metódica de Descartes, sino el «método de los reyes magos»: «*lumen requirunt lumine*: buscar la luz en pos de la luz». *Número* afirma o niega taxativamente, como si enunciara verdades indiscutibles, absolutas; epifanías que no requieren demostraciones ni argucias retóricas: cuando dice sí, es sí; cuando dice no, es no. Un breve fragmento incluido en *Número* 18-19, titulado justamente «Sí, sí; no, no» —atribuido a P. Louise Lallement, jesuita francés del siglo XVIII, con traducción de *Número*—, puede leerse, en este sentido, como explicitación —aunque algo tardía— del lema de la publicación:

Jamás deberíamos usar excusas ni paliar cosa alguna. Esa [*sic*] doblez, esos artificios del amor propio nos alejan extraordinariamente de Dios. Un alma fina, sagaz, que se sirve de política y de astucias para tratar con el prójimo, apenas forma un intento, apenas tiene un pensamiento en su espíritu que no sea un pecado - pues todas sus miras no tienden sino a engañar a los otros. [...] No debemos usar nunca artificios ni política cuando tratamos, en ningún asunto, en ninguna ocasión: todo eso es prudencia de la carne que nuestro Señor reprueba.

Interpretadas a la luz de este fragmento, las palabras evangélicas del lema remiten a la singular forma de enunciación asertiva que caracteriza los editoriales firmados por *Número*. Veremos esto más concretamente a partir del recorrido por esta serie textual.

## II.1. *Número* y la Iglesia: obediencia y actitud filial

«La actitud filial» es el editorial incluido en el primer número y merece que nos detengamos en él porque se trata de una pieza clave para situar la posición de la revista en el campo intelectual de la época. Consta únicamente de dos párrafos y puede caracterizarse como asertivo en el sentido que especificábamos antes: enuncia verdades

que se presentan como incontrovertibles, no dependientes de ningún contexto, sino esenciales. Nótese la abundancia de definiciones —articuladas generalmente por verbos como «ser» o «consistir»— que se van sucediendo en una continuidad que se presenta como carente de fisuras: «La verdad [...] es para el hombre un don. El trabajo del hombre es negativo: trabajo de apartar los obstáculos al recibimiento de la verdad. [...] El amén es el acto más libre del hombre. El libre arbitrio del hombre consiste en la facultad de decir o de no decir amén. La libertad del hombre consiste en decirlo». La abundancia de definiciones de este tipo —«X es Y»— será característica del estilo sentencioso de los editoriales de *Número*<sup>15</sup>.

La perspectiva que se construye, ya desde este primer editorial, es filosófica o, más precisamente, teológica. El encadenamiento deductivo, como dijimos, no apela a cuestiones circunstanciales ni de orden práctico; la argumentación puede sintetizarse en que la verdadera libertad del hombre, en tanto hijo de Dios, se resuelve en la obediencia —expresada en el *amén*— a la verdad revelada, formulada por el Magisterio de la Iglesia. Tal es la «actitud filial» señalada desde el título.

Ahora bien, resulta muy significativo que, pese a construir un enunciador que no polemiza ni alude de modo evidente al contexto, este primer editorial de *Número* pueda leerse como una toma de posición vinculada a una coyuntura específica. Hemos visto que la ruptura de varios colaboradores de *Criterio* que desembocó en la fundación de *Número* tuvo como uno de sus disparadores la polémica con respecto a la Acción Católica, lo que implica, más ampliamente, la relación con la jerarquía eclesiástica. En este sentido, *Número* deja claro desde el inicio su «actitud filial», de hijos obedientes. En el primer editorial se introduce la distinción entre «la palabra de autoridad, que corresponde al Magisterio» y «la iglesia enseñada», recuperando la misma formulación con la que Tomás de Lara (1929) había presentado la revista en la citada entrevista con *La literatura argentina*: «Como pertenecemos a la Iglesia, enseñada y no a la enseñante [...] y no somos ni obispos ni doctores de la Iglesia en materia religiosa no haremos sino repetir la palabra de la Iglesia, con toda humildad» (p. 124). Uno de los primeros rasgos que *Número* elige poner de relieve al presentarse en sociedad es su obediencia a la Iglesia, su carácter de publicación enmarcada en la ortodoxia católica. Es posible

---

<sup>15</sup> Para citar algunos ejemplos: «Pensar es tarea áspera» («Aventura», *Número* 4), «La creación es analógica» («Obediencia», *Número* 9), «El hombre es criatura de memoria y esperanza» («Tiempo», *Número* 11), «Cuaresma es estación de salud» («Ceniza», *Número* 13).

incluso leer la siguiente afirmación del editorial en línea con la polémica que mencionábamos antes: «Con un amén participamos en la Acción, y con otro amén iluminamos nuestra inteligencia». Dado que uno de los puntos de la polémica fue, justamente, la subordinación a «la Acción» (Católica), la formulación que citamos apunta a otro tipo de participación, que, aunque no se encuadre institucionalmente en el proyecto de la jerarquía, reivindica para sí la obediencia —y también la inteligencia—. La elección de «La actitud filial» como motivo del primer editorial contribuye a delimitar una identidad para la publicación: católica, intelectual, ortodoxa, pero realizada no desde la jerarquía, sino desde «la iglesia enseñada», que —según señala el mismo editorial— es donde se sitúa «la abundancia de frutos».

El motivo de la subordinación a la jerarquía eclesiástica reaparecerá, de modo más o menos central, en otros editoriales. En «Obediencia» (*Número 9*), donde la cuestión está tematizada, se sostiene que la obediencia no está reñida con la libertad —«se abrazan»—, sino que la verdadera libertad del hombre consiste en aceptar la voluntad de Dios —de modo similar a lo que se afirmaba sobre el «amén» a la verdad en «La actitud filial»—. En «El Obispo» (*Número 8*), editorial referido a San Agustín —sobre el que volveremos—, el santo aparece como representante de la Iglesia a la que se caracteriza como «Madre, más madre que Mónica»; los fieles nuevamente son caracterizados como «hijos», receptores de la enseñanza eclesiástica. La imagen de la Iglesia como Madre que conduce a sus hijos la encontramos también en «El año» (*Número 12*) —«Y la Iglesia, madre, nos lleva de la mano en esa contemplación circular...»—; mientras que en «Viride» (*Número 18-19*) se evoca la imagen —más evangélica— del pastor que conduce a su rebaño —«conducida la grey por el Pastor a la vez visible e invisible»—. Por último, podemos mencionar «El triunfo invisible» (*Número 6*) y «Jerarquía» (*Número 18-19*), donde la autoridad de la Iglesia y la «soberanía inamisible del Romano Pontífice» se reafirman en relación con situaciones históricas concretas, en las que nos detendremos enseguida.

## **II.2. La eternidad y un día: tiempo cíclico y coyuntura histórica en los editoriales de *Número***

La mayoría de los editoriales de *Número* se refieren a cuestiones «atemporales», que no responden a una coyuntura concreta, sino que implican reflexiones filosóficas o

teológicas. No obstante, puede mencionarse un reducido grupo de editoriales cuyos temas sí están vinculados —de un modo más o menos directo— con acontecimientos histórico-políticos contemporáneos a la revista. Nos detendremos primero en estos casos excepcionales, en tanto resultan relevantes para ver cómo, aun en cuestiones concretas, *Número* sostiene su singular identidad enunciativa. Analizaremos luego la serie de editoriales en los que puede observarse cómo la revista postula una suerte de tiempo no histórico —cíclico, litúrgico, sagrado—, como objeto de reflexión y como condición de enunciación.

### II.2.1. Una mirada teológica de la coyuntura histórica

El segundo editorial publicado por *Número*, «Dos palabras», resulta muy significativo para delimitar la identidad enunciativa que construye la revista. En principio, ya desde el título se apunta a una de las características que particularizan a estos editoriales: la brevedad, el no explayarse demasiado, el ser sintéticos y taxativos —como ya hemos dicho: «Sí, sí; no, no»<sup>16</sup>.

En segundo lugar, la forma que adopta este editorial confirma lo que anticipamos sobre la perspectiva teológico-filosófica que *Número* construye para abordar los problemas. La estructura del texto retoma, aunque sea parcialmente, el modelo de las *quaestio* escolásticas: plantea una tesis —en forma de silogismo—, introduce luego los argumentos contrarios —el «Sed contra», que aparece en latín en este editorial, evidencia textualmente el modelo al que se remite— y una *conclusio* final, donde se refuta la tesis presentada inicialmente<sup>17</sup>. La memoria discursiva que

<sup>16</sup> Recuérdese lo dicho por De Lara al presentar el programa de la revista en *La literatura argentina: «Número* publicará artículos muy breves: todo se puede decir en pocas palabras» (1929: p. 124).

<sup>17</sup> Magnavacca describe el artículo escolástico del siguiente modo: «Sus partes principales son: 1. El enunciado que, dada la índole de los temas filosóficos y teológicos que trata, comienza con “*utrum*”, “*Utrum Deus sit*”: “Si Dios existe (o no)”. 2. Sigue la enumeración y enunciación de las razones o argumentos que apoyan la tesis que será finalmente rechazada por el autor, por ejemplo, “*Videtur quod Deus non sit quia...*” Y se sintetizan en este momento, las razones aducidas por la antítesis, esto es, por la posición del adversario, de algún modo introyectado mentalmente, a la manera del necio en el célebre argumento anselmiano de *Proslogion* II [...]. 3. A continuación, se presenta la otra parte de la alternativa abierta en el *utrum*, esto es, el “*Sed contra...*” que también suele estar acompañado de citas de auctoritates, es decir, una tesis o afirmación determinada, cuya validez emana precisamente del prestigio de quien es o ha sido su autor, a fortiori, un pasaje de los Padres de la Iglesia o de la Escritura o, en terreno estrictamente filosófico, de Aristóteles. 4. Después, viene el cuerpo o corpus del artículo, es decir, el desarrollo de la solución del autor, su respuesta, por lo que se suele abrir con las palabras “*Respondeo dicendum quod...*”; se trata, pues, de la *conclusio*; a veces, se añade la ilustración de tal solución

activa esta forma de enunciar la cuestión implica no solo una perspectiva filosófica, sino también la inscripción en una corriente particular, el tomismo, que, como ya hemos dicho, constituía la base filosófica y teológica de los Cursos de Cultura Católica y, por extensión, de *Número*.

En tercer lugar, el tema del que se ocupa este editorial resulta excepcional en la serie que estamos considerando: en efecto, con algunos matices, como veremos, se trata de uno de los pocos casos en que *Número* no aborda una cuestión «universal», abstracta («Dinero», «Trabajo», «Silencio», etc.), sino una coyuntura histórica concreta. Justamente la singularidad del abordaje contribuye a delimitar el perfil enunciativo de la revista.

«Dos palabras», como habíamos anticipado, fija la posición de *Número* sobre la condena de Pío XI a la Acción Francesa de Maurras y al «nacionalismo en las misiones». Si bien la condena pontificia databa de años anteriores —en 1926 se había condenado el partido, y se habían puesto su periódico y algunos libros de Maurras en el *Index*; en 1927 se prohibió administrar los sacramentos a los militantes de *Action française*—, la cuestión seguía siendo objeto de debate en los medios católicos argentinos, y en particular entre los intelectuales vinculados a *La Nueva República* —Palacio, los hermanos Irazusta, Carrulla (cfr. Devoto, 2006: p. 178 y ss.)—. Aunque en el momento en que aparece este editorial *La Nueva República* no estaba publicándose —la primera etapa había durado desde de diciembre de 1927 hasta marzo de 1929, y reaparecerá recién en junio de 1930—, algunos redactores del *staff* de *Número* habían colaborado con la revista —Palacio, Pico, Casares—. La vinculación entre las dos publicaciones puede constatarse además por el hecho de que en *Número* 11 (noviembre de 1930) aparece un pequeño recuadro que publicita la segunda época de la revista. («*La Nueva República*. Aparece los sábados. Viamonte 482»). Sin embargo, la posición de *Número* con respecto al maurrasianismo es contundente —lo que quizás

---

mediante algunos ejemplos, elemento que, no obstante, puede faltar. 5. A la luz de tal respuesta doctrinal, se procede a la refutación de todos los argumentos adoptados por la tesis que se combate, en el orden en que fueron expuestos en el punto 2; dicha refutación se inicia con las palabras “Ad primum ergo dicendum... Ad secundum...”, etc. De manera que, si los argumentos aducidos por la antítesis hubieran sido dos, dos serán también las refutaciones puntuales; si hubieran sido tres, las refutaciones serán tres, etc. Ciertamente, la redacción de los artículos está matizada por distinciones y objeciones, típicas del procedimiento escolástico» (Magnavacca, 2012). Como puede verse, el editorial de *Número* recupera fundamentalmente los puntos 2, 3 y 4. La presencia del «Sed contra...», como dijimos, funciona como un claro indicador del modelo architextual que se está actualizando.

puede leerse, al menos en parte, justamente como una reacción ante las posibles sospechas de simpatías por la Acción Francesa que pesaban sobre algunos de sus redactores—. En el editorial, la revista toma distancia del nacionalismo político, en tanto este puede relegar a la religión a un lugar instrumental o subordinado. Recuperando la distinción propuesta por Mallimaci, podemos afirmar que *Número* se define como *catolique d'abord* antes que *politique d'abord* (Mallimaci, 1988).

Ahora bien, el modo de intervención que elige para fijar su posición es —muy ostensiblemente en este editorial— filosófico. El problema coyuntural se somete a una consideración que aparece como inapelable, racional, desapasionada; los corolarios del razonamiento expuesto se presentan como de validez general. Es decir, aun cuando el tema no es estrictamente teológico-filosófico, la consideración a la que se lo somete sí lo es; *Número* se construye, incluso cuando interviene en temas coyunturales, como ajena a toda coyuntura. La perspectiva teológica puede considerarse no solo propia de la revista, sino que además puede vincularse, más ampliamente, con una característica del dispositivo enunciativo del catolicismo integral. La teología y la doctrina cristiana no son únicamente invocadas en relación con temas propios de la esfera religiosa, sino que todos los acontecimientos son medidos desde esa perspectiva. En términos de Bonnin, el catolicismo integral «se caracteriza por integrar en una misma posición de enunciación a todas las esferas de la vida social (cultura, economía, política, etc.) en función de un principio religioso que las define y debe regirlas» (2006: p. 122).

Además de «Dos palabras», encontramos solo otros dos editoriales que se refieren, en un sentido más o menos estricto, a asuntos vinculados con el contexto histórico-político de la publicación: «El triunfo invisible» (*Número* 6) y «Jerarquía» (*Número* 18-19). El primero, una consideración sobre el Pacto de Letrán, se publica en el número de junio de 1930, es decir, un año después de que el Pacto entrara en vigor<sup>18</sup>. La distancia temporal es significativa, dado que el mismo editorial la explicita como condición para abordar el tema: «Un año es un buen alejamiento para considerarlo». *Número* realiza un diagnóstico distinguiendo tres órdenes: el histórico

---

<sup>18</sup> El Pacto de Letrán, que dio origen al Estado Vaticano a partir de la cesión de territorios italianos, fue firmado el 11 de febrero de 1929 entre el Cardenal Pietro Gasparri, en representación de la Santa Sede, y Benito Mussolini, por entonces Primer Ministro italiano, en representación del rey Víctor Manuel III. Entró en vigor, como señala *Número*, el 7 de junio de ese mismo año. Su firma había sido profusamente comentada en las páginas de *Criterio*.

—derecho de la Santa Sede—, el dogmático —la ya citada «soberanía inamisible del Romano Pontífice»— y el práctico —problema territorial—. Lo significativo es que el Pacto es conmemorado como una victoria de la Iglesia, pero una victoria que parece negar las discusiones previas, la negociación, la política y las condiciones materiales en que tal «triunfo» se produjo: «triunfo del espíritu», «triunfo paternal», «triunfo de la doctrina», «triunfo limpio de toda impureza», «INVISIBLE» —el destacado tipográfico refuerza el carácter que ya se le atribuía desde el título—. Como vemos, nuevamente, aun para el examen político de una situación concreta, *Número* construye una enunciación que lo sitúa por fuera de todo debate, en un plano superior, espiritual. Se trata de un enunciador que es capaz de leer —y proclamar— la trama invisible que subyace detrás de los acontecimientos históricos y que permite valorarlos en su justa medida.

En el caso de «Jerarquía» (de julio de 1931), editorial que aborda la cuestión del fascismo en Italia, el desencadenante es más inmediato. Poco antes, el 29 de junio de 1931, el Papa Pío XI había publicado la encíclica *Non abbiamo bisogno*, sobre el fascismo y la Acción Católica, que puede considerarse como una condena del régimen encabezado por Mussolini. Sin embargo, la distancia se construye enunciativamente. El editorial se distingue explícitamente de la prensa, a la que califica como una fuente falaz para conocer la realidad: «Pero la prensa, espejo por el cual vemos los acontecimientos no sólo “in aenigmate” sino “in insidiis”, vela nuestro sueño»<sup>19</sup>. Frente a la mirada coyuntural, informativa que propone el periodismo —que vela la realidad—, las categorías que *Número* usa para leer el contexto político —para revelarlo— son, como ya hemos visto, filosóficas y teológicas: la «ciudad terrestre», «orden ontológico», «criatura», «Ser necesario»; las referencias a «Lucifer», el «César terrestre» y «la escala de Jacob» operan en el mismo sentido. Como en «El triunfo invisible», se insiste en la contraposición entre lo visible y lo invisible: «En el orden jerárquico la ruina es invisible a nuestros ojos carnales». El corolario de este tipo de enunciación es que el problema no es abordado como una cuestión puntual y concreta, sino como parte de un debate mucho más amplio. Este debate no se restringe a ese contexto particular, sino

---

<sup>19</sup> La alusión es, como ya dijimos, a 1 Corintios 13:12, donde lo que está en juego, justamente, es la visión engañosa de la realidad. Como puede verse, incluso en este detalle, la perspectiva religiosa atraviesa toda la mirada sobre la realidad que propone *Número*.

que se inscribe en la visión teológica de la historia propia del catolicismo integral, la lucha entre la *ciudad terrestre* y la *ciudad celestial* a la que ya nos hemos referido (cfr. Di Stéfano y Zanatta, 2000: p. 417) y cuyo modelo es, en última instancia, el *Civitas Dei* agustiniano —aludido en este editorial—.

Aun en los casos en los que se refiere a episodios históricos más concretos —la condena papal a la Acción Francesa, el Pacto de Letrán, y las relaciones de la Iglesia con el fascismo—, la mirada se construye como teológica, es decir, desprendida de la verdad revelada y, por lo tanto, universal e indubitable. La circunstancia geográfica contribuye a esta perspectiva distanciada: más allá de las resonancias que Maurras y Mussolini tuvieron en la Argentina, ninguna de las cuestiones a los que alude *Número* en sus editoriales se vincula directamente con nuestro país; se trata de temas que atañen, al menos en primer lugar, a Europa.

Sin embargo, como dijimos, estos editoriales que —aunque sea de un modo singular— abordan cuestiones vinculadas a la coyuntura, constituyen la excepción a la regla. En general, los temas de los que trata son atemporales, de naturaleza teológico-filosófica. Correlativamente, *Número* construye una cierta temporalidad que no coincide exactamente con el devenir histórico. La revista propone un tiempo distinto al de la historia «profana», vinculado a los ciclos litúrgicos y cargado de sentido religioso.

### **II.2.2. La doctrina de los ciclos**

Un buen punto de partida para explorar esta singular concepción del tiempo es el editorial de *Número* 11, titulado justamente «Tiempo». Allí se propone una temporalidad que no es la histórica, lineal, sino la cíclica: «el círculo del tiempo, símbolo de eternidad». Este tiempo circular está articulado por la conmemoración —memoria— y el anuncio —esperanza—, por lo que, en cierto sentido, no hay nada por fuera de lo previsto: la Iglesia «espera lo que guarda en su memoria, conmemora lo que guarda en su esperanza». En esta línea, los acontecimientos históricos siempre pueden interpretarse en el marco de aquello que la Iglesia ya sabe o prevé: no hay novedades capaces de sacudir al Magisterio. Estamos muy lejos del diálogo con el mundo moderno que propondrá el Concilio Vaticano II. La circularidad remite también a los ciclos del calendario litúrgico, que implican una mirada sobre el devenir cargada de sentidos religiosos. Es significativo, en esta línea, el empleo del deíctico «ahora» que

se hace en el editorial: no para remitir al *hic et nunc* del contexto argentino de noviembre de 1930, sino al tiempo sagrado y cíclico: «Ahora en Adviento»<sup>20</sup>.

Resulta muy significativo que en el mismo número en que se publica «Tiempo», aparezca «Política», una nota referida a la situación del país después del golpe de Urriburu. Si bien no está firmada por *Número*, sino por ocho autores que figuran con sus nombres y apellidos, la revista, al introducir el «documento», se manifiesta cercana a la perspectiva allí expresada:

El documento que a continuación se transcribe no es una «primicia» informativa. Firmado por amigos de Córdoba, entre los cuales dos redactores de «Número», decidimos publicarlo para expresar así nuestra concordancia con el planteo de los problemas que en él se encaran y con el espíritu de inteligencia con que están pensados<sup>21</sup>.

El texto en sí es un claro exponente de la posición de los católicos integrales, quienes, en su inmensa mayoría, apoyaron el golpe (cfr. Lvovich, 2003: p. 257; Mallimaci, 1992: pp. 280-281; Echeverría, 2008: pp. 71-72): críticas a la democracia liberal —se cita a Santo Tomás, que la caracteriza como corrupción de la República, «forma de gobierno inicuo ejercido por muchos», y se reivindica el «movimiento de defensa vital contra la intoxicación de los dogmas del liberalismo democrático»—; apología conservadora de los valores tradicionales —se apela a «una nueva infusión de los principios tradicionales en las conciencias» y a la afirmación de la familia como unidad social, «contra el individualismo liberal y la anarquía romántica»—; reivindicación de un régimen corporativo de gobierno y de la «autoridad inmensa e insustituible» de la Iglesia, cuya unión con el Estado «es una cuestión espiritual» («Política», *Número* 11, pp. 111-112). Lo que nos resulta especialmente destacable para el recorrido que proponemos en este apartado es que, al momento de fijar una posición sobre la coyuntura política inmediata, *Número* no emplea la voz colectiva del editorial, sino que apela a estrategias alternativas. No se trata de que la política o la actualidad estén ausentes de la revista, pero al momento de construirse como enunciador colectivo, *Número* elige otros temas y un tono, una voz distinta, que no es la que interviene

---

<sup>20</sup> Cuando en «Itinerario» (*Número* 23-24) se retome lo declarado en este editorial, quedará clara esta concepción de una temporalidad no ligada al devenir histórico: «pasado y futuro intemporales, que expresan el presente».

<sup>21</sup> Los dos redactores a los que se refiere son Nimio de Anquín y Rodolfo Martínez Espinosa. Es notable que, en el sumario, a diferencia de lo que sucedía con los editoriales, la nota no aparece como atribuida a *Número*, pero tampoco a sus autores individuales. Figura como «Un manifiesto: Política».

directamente en las polémicas contemporáneas: reserva los editoriales para las cuestiones esenciales, atemporales.

La apelación al calendario litúrgico que encontramos en «Tiempo», como parte de la construcción de un tiempo cíclico, no pautado directamente por los acontecimientos históricos, sino por una temporalidad cargada de sentidos religiosos, puede rastrearse en numerosos editoriales: «El año» (*Número* 12), «Ceniza» (*Número* 14), «Resurrección» (*Número* 16), «Espíritu» (*Número* 17) y «Viride» (*Número* 18-19). En el primero, que corresponde al primer aniversario de la revista, se insiste con la perspectiva teológica y circular del tiempo: «El año se repite por insistencia de la Misericordia. Es como si se repitiera la vida del hombre, como si se repitiera el hombre. Cada año de nuestra vida es un esbozo, un ensayo en la imitación del Modelo». Esta «contemplación circular» a la que nos dirige la «Iglesia, madre» no se refiere solo al ciclo anual —«primavera, verano, otoño, invierno»—, sino también a que cada día es en sí mismo un ciclo, en que cada momento —«la tarde, la noche y el alba»— tiene un sentido religioso, marcado por la liturgia de las horas —«prima, tercia, sexta, nona...»—<sup>22</sup>. El tiempo entonces, tanto el sagrado como el natural, es de carácter circular y gira «alrededor del Cordero». La historia —sagrada— tiene un centro en Cristo y es desde esta perspectiva teocéntrica que *Número* lee la realidad. El balance de su primer año no se realiza como un recuento de logros y acontecimientos o como la enunciación de un programa a futuro, sino desde una perspectiva muy diversa: contemplando «El año» transcurrido *sub specie aeternitatis*<sup>23</sup>.

«Ceniza», el editorial de *Número* 14, también apela al calendario litúrgico, en este caso, al tiempo de Cuaresma. Esta vez no se tematiza la cuestión del tiempo, sino que se trata de una reflexión sobre el pecado y la penitencia —enmarcada en el momento del año en que la Iglesia invita, justamente, a meditar sobre estos temas—.

<sup>22</sup> En *Número* 7 había aparecido, firmada por *Número*, una «traducción rítmica» de los himnos correspondientes a las horas litúrgicas («Horas menores»). Como veremos luego, es probable que el autor haya sido C. Sáenz.

<sup>23</sup> Puede ser ilustrativo comparar este editorial del n.º 12 con algunos de los artículos de balance aparecidos en *Criterio* al cumplirse el primer aniversario de la publicación. En «Reflexiones sobre el primer aniversario» (Atilio Dell'Oro Maini) y en «En el aniversario de *Criterio*» (S. de B), ambos aparecidos en *Criterio* n.º 53, del 7 de marzo de 1929, las reflexiones apuntan, a diferencia de lo que vimos en *Número*, a un más tradicional recuento de lo realizado —y publicado— y a una explicitación de planes a futuro, que implican una concepción de la temporalidad diversa, más vinculada a lo histórico lineal.

Podemos destacar en este texto, en cuanto a la construcción de la posición de *Número*, la afirmación de que «el orden moral tiene raíces ontológicas»: incluso las cuestiones que atañen a la praxis —la moralidad es el terreno del obrar, según la distinción escolástica actualizada por Maritain (1972)— deben evaluarse en relación con la ontología, con las esencias. Como venimos diciendo, tal es la perspectiva de la revista: no detenerse en los hechos, sino indagar las verdades esenciales —*i. e.*, las que están más allá de los contextos contingentes—.

En esta serie de editoriales vinculados al tiempo litúrgico incluimos también «Resurrección» (*Número* 16). Pero aquí, más allá de que el tema esté evidentemente marcado por la fecha de la celebración de la Pascua (abril), el tiempo tematizado es el apocalíptico, el tiempo en el que alcanza la consumación el contraste —que ya hemos visto en «Jerarquía», y sobre el que volveremos— entre el orden terrestre o el «mundo» y el «orden celeste», que corresponde a los «hijos de la luz»: «El fin de los tiempos consumará el orden verdadero y la ordenación falsa, por el reinado caduco del anticristo y la trompeta del reino que no tendrá fin». Nuevamente cualquier dimensión polémica se abstrae del tiempo histórico para proyectarse en otro tiempo, infinito, para situarse *sub specie aeternitatis*.

El editorial del número siguiente (17, mayo de 1931) también responde al calendario litúrgico. Aunque la referencia no es explícita, está dedicado al «Espíritu» y se publicó en el mes en que ese año se celebró Pentecostés —la conmemoración de la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles—. De modo similar a lo que señalábamos para «Ceniza», no hay aquí una tematización de la cuestión del tiempo, pero esta concepción puede leerse en el hecho mismo de presentar como editorial una reflexión espiritual, no vinculada a hechos contextuales, sino a la fecha de la festividad religiosa.

«Viride», uno de los editoriales del n.º 18-19 (junio-julio de 1931) también dialoga con la fecha litúrgica: se menciona *Corpus Christi* —celebración que ese año tuvo lugar el 4 de junio— y el «verde» del título se refiere al color litúrgico correspondiente al tiempo ordinario, que comienza después de Pentecostés. El texto propone una mirada sobre la temporalidad que está en línea con lo que venimos observando:

No es el pasado que se hace presente en nosotros, como eternidad, sino la Iglesia que adelanta en el tiempo y va haciendo entrar en la eternidad el tiempo. ¿Cómo explicar sin la peregrinación temporal de la Iglesia, la tenacidad del tiempo caduco? ¿Cómo explicar sin esa «ostentación» del presente, que es la presencia de Dios, según el misterio de la festividad del *Corpus Christi*, la subsistencia del mundo temporal en que la Iglesia peregrina?

El tiempo es pensado en términos escatológicos. La Iglesia —de la que *Número* es parte integrante— «peregrina» en el «mundo temporal»; es decir, no transcurre meramente; tiene un rumbo, un punto de llegada. Por eso mismo no está atada al mero devenir, sino que «va haciendo entrar la eternidad en el tiempo». Una vez más, el presente no se entiende como situación histórica, sino como parte de un ciclo litúrgico, en el que, a través de distintas celebraciones, se actualiza la presencia de la divinidad en el mundo. El ahora solo adquiere su sentido desde esta mirada teológica que *Número* —como parte de la Iglesia— es capaz de proponer.

En línea con los editoriales que comentamos, podemos ubicar «El Obispo» (*Número* 8, agosto de 1930). Si bien no se apela aquí estrictamente al calendario litúrgico sino al santoral: el 28 de agosto se celebra el día de San Agustín y ese año se conmemoraban los 1500 años de su muerte (28 de agosto de 430). Aunque no se desarrolla aquí la cuestión de la temporalidad —como dijimos, se refiere al santo como modelo ideal de obispo, en línea con el reconocimiento de la jerarquía eclesiástica que se explicita desde «La actitud filial»—, es sabido que el tiempo es uno de los grandes temas de las *Confesiones*. Justamente con esa referencia se abre el texto: «San Agustín nos dejó su biografía: libro humano, dirigido a Dios, que comienza en historia y termina en la “lectura” del Génesis». Una vez más la temporalidad histórica se distingue de la sagrada, la que tiene su inicio en el Génesis, y que funciona para los hombres como punto de llegada.

Es interesante notar que, en este mismo número, la revista comunica la renuncia de Julio Fingerit como director, con una brevísima mención en el cuadro donde, todos los meses, se consignaba el *staff* de la publicación, en el ítem correspondiente a «Dirección»: «Julio Fingerit se ha separado del cuerpo de redactores de esta Revista por dificultades internas en la dirección que desempeñaba» (p. 79). Si aceptamos la versión de Manuel Gálvez, estas «dificultades» tuvieron que ver con la elección de un asesor eclesiástico:

Finguerit [*sic*] no duró mucho en *Número*. Salió de allí por una desinteligencia. Desde el primer momento, hablóse de buscar un asesor religioso. Finguerit [*sic*] creyó que, como director del periódico, tenía facultades para hacerlo él solo y eligió a un jesuita. Esto sublevó a varios de los compañeros, sino a todos, y Finguerit [*sic*], desaprobado, debió renunciar (2003: p. 23).

A partir del número siguiente, la revista, pese a su manifiesta preocupación por la obediencia y las jerarquías, se publicará sin director; en el apartado correspondiente al *staff*, solo se indican «Redactores» y «Secretarios» —Anzoátegui y Mendióroz, a los que a partir del n.º 15, se sumará Dondo—. En cualquier caso, resulta significativo que la renuncia de Finguerit no dejara ninguna huella en los editoriales, que se construyen prácticamente impermeables a su contexto.

Volviendo a la construcción de la temporalidad, por último, aunque no se vincule a un tiempo litúrgico, podemos incluir en la serie el editorial del n.º 7, «Historia». La nota se refiere a la Conquista de América y, en particular, al rol España como evangelizadora. Pero, nuevamente, y pese al título, la mirada no apunta a una interpretación histórica sino teológica —a una teología de la historia—. España ha perdido sus derechos sobre América porque no ha comprendido que América le fue concedida como un don divino, como parte de una misión sobrenatural, y no ha actuado en consecuencia. Al interpretar su conquista como producto de una gesta humana —política, nacional— y no como don divino, quedó sometida al proceso histórico humano —que redundó en la independencia de las colonias—. Lo que está en juego, como dijimos, es un modo de entender el tiempo: el devenir histórico no es aleatorio, sino providencial.

La construcción de la temporalidad, entonces, está en sintonía con la de la identidad enunciativa que configura la revista en sus editoriales, capaz de considerar los asuntos humanos desde una mirada no histórico-política sino filosófico-teológica, no coyuntural sino *sub specie aeternitatis*. En las contadas ocasiones en las que el tema es relativamente contemporáneo, la distancia se construye igualmente a través de la lejanía geográfica de los asuntos abordados —que son, en primera instancia, europeos—, y, fundamentalmente, a través del tratamiento y la perspectiva. Pero en la gran mayoría de los editoriales, lo que rige no es la crónica de actualidad, sino el calendario litúrgico: Adviento, Cuaresma, Pascua, Pentecostés... Los editoriales de *Número* no miran al aquí y ahora del momento en el que se publican; miran una temporalidad distinta, cargada de Sentido, cíclica, sagrada.

### II.3. La construcción de un tono: entre lo filosófico y lo literario

Hemos afirmado que *Número* construye, como un rasgo central de su identidad enunciativa, una perspectiva que denominamos filosófico-teológica. Esta implica que la consideración de los temas se realiza, para retomar una expresión frecuente en la revista, en términos ontológicos. En consonancia con la construcción de la temporalidad que discutimos en el apartado II.2, lo que prima son las verdades eternas, trascendentales, por sobre las diversas contingencias. Resulta significativo, en este sentido, que generalmente los editoriales de *Número* escamoteen los nombres propios y las referencias concretas; los objetos del discurso se construyen como arquetipos universales: «el sabio», «el filósofo», «el hombre», «el moralista», «el obrero», «el burgués».

La corriente filosófico-teológica en que se inscriben los editoriales de *Número* es, como ya señalamos, el neotomismo, la reelaboración de la obra de Tomás de Aquino que constituía el sustento doctrinario de los Cursos de Cultura Católica, en los que se había formado buena parte de los redactores de *Número*. En la revista encontramos no solo citas recurrentes de Tomás de Aquino y sus continuadores modernos —especialmente, Maritain—, sino también colaboraciones de los neotomistas franceses y artículos dedicados a su pensamiento<sup>24</sup>.

Hemos visto que uno de los rasgos del neotomismo que puede relevarse en los editoriales es la visión dicotómica del mundo, el (des)orden terrestre en pugna con el orden celestial, representado por la Iglesia. Señalamos la presencia de este contraste en «Resurrección» —«hombre carnal» / «hijos de la luz», «ordenación verdadera» / «ordenación falsa»— y en «Jerarquía» —la «ciudad terrestre» / la Iglesia—. Puede rastrearse también en otros editoriales como «Viride» —«el rostro de la Iglesia» / «[e]l desorden humano y [e]l orden nada más que humano»— y en «Desesperación» (*Número* 20) —«hijo de la luz», «plebe santa» / «mundo moderno»—<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> De Jacques Maritain, «La iglesia y el mundo» —capítulo de su libro *Religión y cultura*— (*Número* 17); de P. Garrigou Lagrange, «Individualidad y personalidad» (*Número* 16). Véase, además, «Caridad de Maritain», de Mario Pinto (*Número* 10); «De la democracia según Santo Tomás», de R. Martínez Espinosa (*Número* 12).

<sup>25</sup> Interesa señalar que, en «Desesperación», lo que se lamenta es justamente que, dado que el mundo moderno «enrarece el aire en torno a la Cruz», «en el rebaño de nuestras ciudades no es fácil distinguir el toro pingüe de la plebe santa».

En «Dinero» (*Número 3*) y «Trabajo» (*Número 5*), la revista se sitúa en una posición anticapitalista, también característica de la perspectiva del catolicismo integral. El «burgués» cuyo evangelio es «En el principio está el dinero...», «está en contra de la Iglesia», que se identifica con los pobres («Dinero»); el «Capital» es un «ídolo», un «demonio del Olimpo» que hace luchar a los hombres», el dinero es «arma de la dominación diabólica» («Trabajo»)<sup>26</sup>. Destacamos, en relación con la definición de la identidad enunciativa de *Número*, que esta construcción negativa del «burgués» que se hace en «Dinero» puede leerse en sintonía con el rechazo por la burguesía que permeaba ciertas sensibilidades vanguardistas y que era compartido por varios de los redactores de la revista, con una consecuente exaltación evangélica de la pobreza —véanse, por ejemplo, los relatos de Fijman analizados en el apartado IV—.

Además de estas ideas, que sirven como sustrato, otro elemento que permite vincular a *Número* con el neotomismo es el empleo de ciertos tecnicismos y conceptos propios de esta corriente<sup>27</sup>. Ya hemos mencionado el «Sed contra», fórmula característica de los artículos escolásticos que aparece en «Dos palabras». En la misma línea podemos registrar, para mencionar algunos ejemplos, la oposición entre ser contingente y Ser necesario («Obediencia»); el contraste entre el orden moral y las «virtudes y especulativas y el arte» («Esquema») —que retoma una distinción propuesta por Maritain en *Arte y escolástica* (1972)—; o nociones como «suprema analogía» («Esquema»), «símbolo operante» y «vía unitiva» («Silencio»). Con el mismo criterio podemos considerar las numerosas expresiones latinas incluidas en los editoriales. Ya nos hemos referido a las citas bíblicas de la Vulgata, a las que pueden agregarse las referencias a otros textos —el Credo en «Resurrección» (*carnis resurrectionem*), los himnos litúrgicos del Libro de las horas en «Obediencia» (*tenax vigor*) y «Conocimiento» (*lumen requirunt lumine*), las *Confesiones* en «El Obispo» (*praedicare verbum et sacramentum dispensare*)—, además de fórmulas como *exemplar opificum* —una invocación a San José— («Trabajo»), *in insidiis* («Jerarquía») o *Incipit liber Génesis* («El Obispo»). Aunque, por supuesto, el uso del latín no es exclusivo de la

<sup>26</sup> El anticapitalismo no implica en modo alguno una simpatía por el socialismo o comunismo, doctrinas que eran objeto de la condena católica por ser manifiestamente ateas. En «Trabajo», la «rebelión en el obrero» es considerada como parte del culto idolátrico del Trabajo, y también motor de las peleas entre los hombres.

<sup>27</sup> Maingueneau ha destacado la importancia de los usos léxicos para determinar posicionamientos discursivos: «... mediante el empleo de cierta palabra, de cierto vocabulario, de cierto registro de lengua, de ciertos giros [...] un locutor indica cómo se sitúa él en un espacio conflictivo» (2005: p. 452).

corriente neotomista —es un rasgo general del discurso católico—, ciertamente contribuye a dotar los editoriales de un carácter técnico o académico.

Ahora bien, este *tono* teológico-filosófico no es el único que configura los editoriales de *Número*, sino que coexiste con otro que podemos calificar de literario. En efecto, los textos abundan en repeticiones rítmicas, juegos de palabras, analogías y símbolos. Quizás el caso en que es más visible este tono literario, casi lírico, sea el ya mencionado «Espíritu», una suerte de *meditatio*, estructurada por repeticiones rítmicas y contrastes semánticos:

Aire, viento, el hermano viento. Aire que entra en los pulmones [...]. Aliento que sale del hombre [...]. Aliento sacramental que sopla tres veces sobre la cara del infante. Aliento sacramental que sopla una cruz sobre la cara del adulto. Aliento llevado sobre las aguas en figura de psi. Aliento de la palabra que sale del hombre, espíritu que expresa su espíritu, espíritu de espíritu [...]. Espíritu del hombre [...]. Espíritu donde se forma el verbo del hombre [...]. Espíritu que manda a la carne y es mandado. Espíritu que sale de la carne en la hora de la muerte. Espíritu que asumirá la carne en la hora del juicio. [...] Ángeles: enviados. Ángeles caídos.

Es inmediatamente perceptible la búsqueda estética en la redacción de este editorial —que culmina, en el segundo párrafo, en una suerte de plegaria—. Algo similar podría decirse de otros textos como «Aventura» o «El Obispo». En el primero hay un notable recurso a construcciones antitéticas— «Se arriesga la claridad del día, donde nadie ve nada, por la noche, donde se puede oír»— y analogías —«Cuando la gracia llama, hay un vuelco. El pobre hombre queda, como el juglar de Nuestra Señora, cabeza abajo, convertido»<sup>28</sup>. En «El Obispo» encontramos nuevamente la repetición como recurso estructurante de algunos fragmentos:

Lo escribió siendo Obispo y lo escribió como Obispo, —es un acto episcopal. Acto episcopal y por ello humano. [...] Acto episcopal y por ello humano. El Obispo está sacado de entre los hombres, puesto para los hombres en las cosas que miran a Dios, rodeado de la miseria de los hombres para que pueda condolerse...

En distinta medida, este tipo de recursos literarios pueden rastrearse en la mayoría de los editoriales, aun en aquellos donde prima el tono filosófico-teológico. El empleo de retruécanos y formulaciones paradójales para abordar cuestiones doctrinales tiene probablemente como modelo la prosa de G. K. Chesterton —pensemos en textos como *Orthodoxy* (1908), o la ya citada biografía de San Francisco (1925)—, un autor muy

<sup>28</sup> La popular leyenda medieval a la que remite *Número* inspiró una novela de Anatole France (1892) y una ópera de Massenet (1902) —ambas tituladas *Le Jongleur de Notre Dame*—. Había sido evocada, en un sentido muy similar al que tiene en este editorial, por G. K. Chesterton en su *San Francisco de Asís* (1925).

apreciado por los intelectuales católicos argentinos y al que César Pico le dedica un artículo en *Número 5* («La dialéctica de Chesterton») <sup>29</sup>. Formulaciones como «el humanismo que encerró al hombre en el hombre» («Conocimiento»); «Si España sólo fundó su derecho sobre un hecho histórico, no podía impedir que el proceso histórico juzgara de su derecho» («Historia»); o «[d]el desorden humano y [d]el orden nada más que humano» («Viride») —por limitarnos a algunos de los múltiples ejemplos posibles— tienen el sello característico del apologista inglés. Encontramos, también, como parte de este *tono* literario de los editoriales, el empleo recurrente de analogías y símbolos:

Lo que vale al cuerpo la comida, vale al alma la penitencia. San Francisco mezclaba los alimentos con ceniza, para que el cuerpo [...] comiera de algún modo el alimento del alma («Ceniza»).

[El Capital y el Trabajo] luchan entre sí como dos demonios del Olimpo, es decir, haciendo pelear a los hombres («Trabajo»).

El símbolo del trabajo penitencial es el pan. El símbolo del trabajo idolátrico es el dinero («Trabajo»).

Color verde. Se puede pensar que nos trae la calma. Pero es calma de peregrinos («Viride»).

En última instancia, el recurso a símbolos y comparaciones se explica por una cierta concepción «simbólica» de la realidad, del mundo como un libro por descifrar, que es característica del cristianismo (cfr. Curtius, 2004: p. 448 y ss.) y que la misma revista explicita: «La creación es analógica», se afirma en «Obediencia»; «lo visible es signo», se dice en «Itinerario»; y en «Viride» la existencia de la Iglesia es concebida como «Peregrinación con los misterios, entre *forêt de symboles*» <sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Es significativo que durante el primer año de *Criterio* —es decir, cuando buena parte de los que fundarían *Número* participaban de la revista—, un documento de Samuel Medrano —secretario de redacción— sugiera a los redactores un estilo «intelectual pero llano» que combinara «sentido común con buen gusto chestertoniano» (*apud* M. Dell’Oro, 1994: p. 599). Chesterton era, entonces, un modelo estilístico en la primera etapa de *Criterio*; no es extraño que haya continuado siéndolo para esos mismos redactores en *Número*.

<sup>30</sup> La referencia al autor de *Les Fleurs du mal* podría sorprender —la cita es del famosísimo soneto «Correspondances», que trata justamente de símbolos y analogías—, pero recordemos que Baudelaire, no solo estableció un claro diálogo con el cristianismo en su obra, sino que muchas lecturas católicas buscaron «cristianizarlo» —entre ellas, la de Paul Bourget y Jules Barbey d’Aureville en el siglo XIX, y, en el siglo siguiente, Etienne Gilson y Maritain en *Arte y escolástica*—. Véase, sin ir más lejos, su consideración como poeta religioso, a la par de Santa Teresa y Claudel, en el artículo de Mario Pinto, «El poeta Jacobo Fijman» (*Número 4*: p. 34). Por su parte, Víctor Delhez, que participa con algunas

En suma, el estilo de esta serie textual combina ciertos tecnicismos del discurso teológico-filosófico con juegos formales y recursos literarios. En este sentido, la identidad enunciativa que construye *Número* en los editoriales condensa algunos de los temas y tonos que la revista despliega en el resto de sus textos: los artículos teológicos, estéticos o filosóficos, de cierta densidad conceptual y con precisiones técnicas, coexisten con poemas, relatos y notas en que la enunciación es más lúdica, informal o directamente literaria.

#### II.4. Itinerario: el final del recorrido

El editorial del número doble 23-24, publicado en diciembre de 1931, última aparición de la revista, es inusualmente extenso: ocupa toda la página, prácticamente tres columnas enteras, si exceptuamos la pequeña ilustración que lo acompaña. Pese a la extensión, el tono y el estilo mantienen los rasgos que hemos descrito para el resto de la serie editorial. Consecuentes con la exclusión de referencias coyunturales, los editores no incluyen en el texto ninguna explicación o siquiera mención al cierre de *Número*.

Sin embargo, «Itinerario» tiene, efectivamente, un carácter conclusivo. En veinte párrafos condensa los veinte editoriales anteriores, a razón de uno por párrafo, y deja afuera solamente «Jerarquía» —uno de los dos correspondientes al número doble 18-19—. Así, cada párrafo presenta una suerte de síntesis del editorial original, muchas veces repitiendo literalmente fragmentos. Esta suerte de trabajo de montaje y edición puede leerse, como apuntábamos, en un sentido conclusivo: se vuelve a trazar el itinerario que la publicación ha descrito a lo largo de dos años, como una mirada retrospectiva que solo es posible desde el final. Por otra parte, el hecho mismo de que editoriales publicados meses o años antes puedan recuperarse sin demasiados cambios abona lo que hemos propuesto acerca de la construcción de una temporalidad no atada al contexto histórico. En este sentido es interesante observar lo que sucede con los textos que hemos calificado como más coyunturales: «Dos palabras», «El triunfo invisible» y «Jerarquía». Este último, como dijimos, está excluido de la recapitulación —lo que se justifica probablemente por estar en relación con una situación concreta—. «Dos palabras» es retomado en el segundo párrafo de «Itinerario». No quedan rastros de

---

xilografías y textos en *Número*, realizó a fines de los años veinte una serie de ilustraciones sobre *Las flores del mal*, que se exhibieron en una de las salas de Amigos del Arte en la primavera de 1929.

la estructura escolástica que tenía el original. Tampoco de las referencias a la condena papal a la Acción Francesa y al nacionalismo en las misiones. El vínculo con el editorial de *Número 2* puede parecer tenue, pero confirma lo que hemos dicho acerca de que la perspectiva de los editoriales sitúa todos los temas —aun los coyunturales— en términos filosóficos, en los que, más allá de los corolarios prácticos, se discuten ciertas verdades universalmente válidas —en este caso, la paradójica relación del cristiano con el «mundo» o la «ciudad terrestre»—. De modo similar, el sexto párrafo retoma «El triunfo invisible», editorial donde se conmemoraba el aniversario de la entrada en vigencia del Pacto de Letrán. Aunque aquí sí haya una mención explícita del acontecimiento, lo que está en juego es la dialéctica entre lo visible y lo invisible —lo que no pueden ver los «ojos carnales»—: el acontecimiento concreto importa solo en tanto «parábola de este misterio».

Por último, señalamos que el montaje de los diversos editoriales implica establecer conexiones entre los párrafos. Estas pueden estar marcadas gramaticalmente, o sugeridas por alguna conexión semántica. Así, por ejemplo, si el primer párrafo —que corresponde al primer editorial— finaliza «Tal es la actitud filial», el siguiente retoma anafóricamente: «*Allí* comienza para el cristiano esa ruptura con el mundo...». El sexto párrafo, habíamos dicho, correspondía a «El triunfo invisible»; el séptimo comienza: «La historia de las Gentes [...] es también invisible». Estos intentos de articular no son del todo exitosos: «Itinerario», como texto, resulta algo inorgánico y es difícil de comprender si se desconocen los editoriales anteriores. Aun así, la voluntad editorial de marcar —léxica o gramaticalmente— las suturas de este recorrido debe entenderse como un intento de exhibir su coherencia. La revista no se desdice y —pareciera, incluso— tiene poco que agregar a lo que ya ha dicho. Una vez más: sí, sí; no, no.

Al cerrar la serie, «Itinerario» viene a confirmar la identidad enunciativa que *Número* procuró construir a lo largo de sus editoriales: una revista católica ortodoxa, que con un estilo que recurre a símiles, símbolos y hasta juegos de palabras, pero también a citas latinas y tecnicismos escolásticos, aborda desde una perspectiva teológico-filosófica los grandes temas, los «eternos», los que no están atados a la coyuntura —y siguen siendo vigentes mucho tiempo después de su publicación original—.

### III. CATÓLICAMENTE INCORRECTOS: LA CRÍTICA SOBRE ARTE Y LITERATURA EN *NÚMERO*

Si en algo se lee el espíritu de vanguardia, que permeaba la primera época de *Criterio*, y sigue gravitando en *Número* es, sin duda, en las reseñas y los artículos críticos que tienen como objeto de reflexión lo artístico-literario. Estos textos conforman un campo de batalla donde dirimir qué y cómo deben leerse no solamente las novedades bibliográficas nacionales e internacionales, sino también el pasado nacional y latinoamericano a través de algunas de sus figuras más relevantes. Entre las firmas que se suceden en las páginas de la revista, podemos mencionar a Tomás de Lara, Ignacio Anzoátegui, Manuel Gálvez, Julio Fingerit y Mario Pinto, quienes se detienen en las obras de, por ejemplo, Jorge Luis Borges, Jacobo Fijman, Nicolás Olivari, Thomas Mann, James Joyce, Esteban Echeverría, Evaristo Carriego, Rubén Darío.

Con convicción, agresividad y humor se escribe sobre arte, arquitectura y literatura en esta publicación mensual que, aunque ostente intereses explícitamente religiosos, no renuncia a considerar la autonomía de lo estético. Un recorrido rápido por la revista le mostrará al lector que aquello que más irritaba a los reseñistas de *Número* refiere a dos atributos que escapan del campo estrictamente de lo artístico y literario: la sentimentalidad y el materialismo como fundamentos de la creación estética. Estas dos *irritaciones críticas* guiarán el derrotero del siguiente apartado.

#### III.1. Inteligencia vs. sentimiento

Como ya fue comentado, tanto desde los Cursos como desde los proyectos editoriales y culturales que se desprenden de esta primera institución, se aboga por un catolicismo letrado que se nutra de las fuentes clásicas de la Filosofía y la Teología, al mismo tiempo que esté actualizado acerca de las novedades bibliográficas que llegan de Europa. Los intelectuales nucleados alrededor de los CCC pretenden, entonces, separarse de un tipo de catolicidad popular y sentimental que se alojaría en las parroquias y en la prensa militante, en favor de lo que podemos considerar una *elitización* de la religión. Si algo queda demostrado en la década de los veinte, según Miranda Lida, es «la enorme brecha que existía entre el catolicismo culto y el popular» (2015: p. 116). Imbuida por el pensamiento francés neotomista, *Número*, al igual que su «antecesora» *Criterio*, sostiene la primacía de la inteligencia para delinear una fe que,

fundamentada filosóficamente, socave todo rastro de emocionalidad religiosa y permita la construcción de una cultura católica erudita.

Esta elección por una religiosidad elitista que se forja en las páginas de la revista puede leerse, de modo muy claro, en la reseña que Ignacio Anzoátegui escribe sobre la publicación en París de *Lucía Miranda*, del también ferviente católico Gustavo Martínez Zuviría. La condena a la novela, junto con la denuncia por su uso editorial, no escatima en vituperios:

... eso de sacarle un personaje a Dios para vendérselo por tres sesenta a las empleadas y obreras de las jarretieras católicas, es un doble abuso de confianza: con respecto a Dios [...] y con respecto a las empleadas y obreras, porque verdaderamente la novela no vale el medio día de trabajo («De la mala vida sentimental», *Número 3*).

La acusación, en tono jocoso, asimila el reproche por la utilización de las emociones sentimentales como motor de venta a la pobreza de calidad del texto literario.

Pero, a su vez, esta amonestación por la apelación directa al romance y a la creencia privada de los individuos tiene como víctimas privilegiadas, según Anzoátegui, a las mujeres, el sector «más vulnerable» en relación con el costado popular del catolicismo. De tinte misógino<sup>31</sup>, la necesidad de restaurar una religiosidad «masculina» se escucha de modo recurrente en el período, en tanto las mujeres cobran gran protagonismo en las actividades pastorales de la Iglesia católica desde los años veinte. Leonardo Castellani creía necesario salvar la cultura católica del «estilo católico», es decir, de los gustos y las sensibilidades femeninos, y así «restaurar al catolicismo las cualidades varoniles perdidas en la sociedad moderna» (Caimari, 2005). En sintonía con este llamado androcéntrico, es de notar que prácticamente no se registran en *Número* firmas femeninas. La revista solo publica a dos mujeres, y ambas como ilustradoras —es decir, sin voz—: Norah Borges, que aporta varios trabajos, y Ruth Schaumann, de quien únicamente se publican dos xilografías.

---

<sup>31</sup> Esta misoginia era recurrente en la revista. En el n.º 3, por ejemplo, se publica un texto de Carlos Sáenz con el título «Feminismo», en el que se afirma desde el comienzo «Tal es el feo nombre de una herejía». Y luego se da curso a la historia del origen de Adán y Eva, en la que Eva es la criatura menor e imperfecta. Contra la psicología, Sáenz sostiene la diferencia intelectual entre hombres y mujeres y, en un raptó apocalíptico, coloca al feminismo como parte de cierto aniquilamiento moral que se vislumbra en el presente y que da cuenta del anuncio del fin del mundo.

El ideal masculino de escritor católico se delinea en contraposición con la imagen sublime del poeta romántico que, podríamos aventurar, será percibido más cercano a un mundo femenino de ensueños y fantasías. En un artículo titulado «De la greguería» —sobre el que volveremos—, César Pico se refiere al tema en estos términos: «El artista moderno tiene una independencia intelectual ignorada por el romanticismo. No pretende enfeudar el arte a sus sentimientos. Mientras el romántico exhala sus *congojas* y las decora con una eclosión de fuegos artificiales, el artista moderno juega y contempla» (*Número 4*). Esta idea de juego contemplativo que desliza la importancia del intelecto en relación con las emociones, para la confección de lo poético, permite aclarar que el sentimiento no es descartado en sí mismo, sino que el problema radica en su simple efusión, sin el pasaje necesario por la inteligencia.

En la reseña sobre *Cuaderno de San Martín*, de Jorge Luis Borges, que escribe Tomás de Lara, se presenta con claridad esta diferencia conceptual sobre el sentimiento:

La poesía es, principalmente, emoción y ritmo. El crítico ha de constatar la presencia de ambos elementos. Pero tiene el derecho también de discernir de ellos la calidad de la forma y el pensamiento que anima la inteligencia del poeta, porque la expresión de los sentimientos ha de estar presidida por la inteligencia y contenida en una forma. Los sentimientos de Borges están intelectualizados; no son los suyos los sentimientos comunes del amor, la vida y la muerte («J. L. Borges», *Número 1*).

No obstante, la poca atracción por el misterio, el dolor y el pecado que De Lara percibe en Borges hace que termine criticando el «mal uso» de sus dones poéticos: «Los enterró en un poco de retórica y no les regó con ninguna preocupación espiritual».

En la otra vereda se encuentra Nicolás Olivari, que retrata «lo podrido» pecaminoso, pero dejándose llevar, según Anzoátegui, por el «sentimentalismo democrático» que no diferencia entre amor y sexo: «Un pecador cualquiera puede enamorarse de una mujer sucia, pero a ningún hombre se le ocurrirá nunca justificar su amor con el mal olor de la mujer. Además, el poeta tiene la obligación de levantarse siempre sobre la vida y por sobre sus fallas» (*Número 2*). Ni la excesiva retórica borgeana, ni el realismo extremo de Olivari; la revista aboga por la emergencia de una literatura que, espiritualmente, se ubique entre el trabajo creativo y las esferas celestes.

Si la especificidad de lo artístico no se cuestiona en *Número*, producto de la batalla estética ganada por las vanguardias en los años veinte, esto no significa que el arte pueda ubicarse en una esfera totalmente autónoma, aislado de la cuestión moral. En

este sentido, la revista se alinea con los postulados del filósofo neotomista Jacques Maritain, líder de la renovación católica en Francia. En su libro *Arte y escolástica*, de 1920, Maritain llamaba la atención sobre la doble dimensión, estética y moral, que involucraba todo hecho artístico. En primer lugar, lo estético se componía de lo específico de la obra: su «material», lenguaje, procedimientos, es decir, las reglas y los valores propios del arte («El arte tiene por único fin la obra misma y su belleza», 1972: p. 93). Pero en tanto depende de un sujeto (el artista), «la obra misma a realizar entra en la línea de la moralidad y a este título no es más que un medio. Si el artista tomase por fin último de su operación [...] el fin de su arte o la belleza de la obra, sería pura y simplemente un ídola» (*ibid.*)<sup>32</sup>. Sin renunciar a la especificidad del valor estético, el artista así debe quedar subordinado a los valores morales («el arte está sujeto en su ejercicio a una regulación extrínseca, impuesta en nombre de un fin más alto que es la bienaventuranza misma del viviente en quien él reside»: p. 95) y a los religiosos («No tiene el arte derecho alguno contra Dios»: p. 94).

En la revista, como dijimos, son numerosas las referencias a Maritain, sea citado explícita o implícitamente a través de la utilización de sus herramientas teóricas. Pero la cuestión de la belleza como finalidad suprema del arte sostiene la concepción estética que ostenta la revista, como se verifica, entre otros textos, en «Sobre el arte humano», de César Pico (*Número 3*). Siguiendo a Maritain, Pico concibe al verdadero artista como aquel que posee el instinto de lo bello en tanto imita a Dios en la creación. Este es quizá uno de los aspectos más transitados por la crítica literaria y por los poetas católicos en relación con la producción estética: el poeta crea como una suerte de *demiurgo* y al hacerlo traza correspondencias —ya se hizo mención a la presencia de Baudelaire en el imaginario católico de la época— entre los planos terrestre y celeste. Por eso el objeto estético tiene el sello humano, pero siempre guardará en sí la huella espiritual que lo conecta con el misterio, es decir, con lo que está más allá de lo creado.

### III.2. Restos materiales pobres

La concepción neotomista del arte, que oscila entre la afirmación de la autonomía y la de la finalidad espiritual de la obra, se relaciona con el segundo aspecto

---

<sup>32</sup> Maritain aclara en la nota que entiende moralidad «en el sentido católico, según el cual el orden de la moralidad o del Obrar humano está todo entero finalizado por la visión beatífica y por el amor de Dios por Sí mismo y por sobre todas las cosas» (p. 210).

para considerar en *Número*: la crítica al materialismo en todas sus formas. Desde los editoriales que claman contra el dinero o celebran la pobreza (por ejemplo, «Dinero», en *Número* 3, o «Trabajo», en *Número* 5), el arte se pretende esencial, absoluto y eterno en su conexión con lo espiritual. La reseña al libro de Capdevila, *El Evangelio según Lenin*, muestra cómo desde el humor la publicación lee a sus contemporáneos: «Es de un poderoso aburrimiento. Está redactado en un lenguaje mezcla chabacana del “modo” bíblico y de esa especie de prosa que ve luz los sábados en la última página de *Crítica*», escribe Mario Mendióroz (*Número* 2). El diario *Crítica*, con su sensacionalismo y su fascinación por la cultura de masas, se constituye claramente como el enemigo de la revista católica<sup>33</sup>. Si, como señala Carlos Sáenz, «el mundo moderno está organizado para combatir dos virtudes especialmente cristianas (y por ello franciscanas): la ignorancia y la pobreza» (*Número* 13), rescatar estos atributos, que conllevan la humildad y la santidad, constituye uno de los objetivos de la publicación.

Pero más que la representación de la pobreza, lo que se deja leer en el derrotero de *Número* es que «lo pobre» delinea una determinada imagen de lo popular. Recuperando para el mundo moderno la figura del artesano como arquetipo del artista medieval, el arte popular posee una potencia vital que socava la primacía del academicismo como fuente privilegiada de conocimiento<sup>34</sup>. En este sentido, un artículo de Alberto Prebisch titulado «Arquitectura popular» (*Número* 12) lleva un sugestivo epígrafe de Chesterton en el que se afirma que solo los pobres conservan la tradición, ya que, contra lo que se cree, los aristócratas no viven de tradiciones, sino de modas. Dentro de esta línea de pensamiento, Prebisch defiende los regionalismos arquitectónicos y sostiene que la arquitectura popular «viene a recordarnos el camino de la verdad y la pureza: porque no es obra de estetas, sino de hombres aguijoneados por

<sup>33</sup> No solo de *Número*, sino también de *Criterio*. Sobre el diario *Crítica*, véase Saítta (2013).

<sup>34</sup> En «Aventura» (editorial de *Número* 4) se lee: «La ascética del pensamiento rechaza todo lo fácil, desde la oratoria y la academia, hasta la antiacademia y el refinamiento snob». Y en un artículo de Carlos Mendióroz titulado «La Academia y lo Popular» (*Número* 18-19) también se registra el rechazo al academicismo, que se iguala al enciclopedismo, en tanto propone al estilo como un valor en sí mismo: «Todo estilo es por definición objeto para contemplar. Hablar de estilo supone hablar de algo que pasó, hablar de ayer. Mientras vivió no fue estilo: fue la normal expresión arquitectónica, fue arquitectura: fue. El hecho de utilizar con premeditación de un estilo pasado es algo repugnante a la sensibilidad artística más desprevenida. Por eso es fruto de la Academia. La Academia otorga arte a quienes le sacrifican pacientes horas de trabajo en la vivisección de estilos. El más paciente, el más resistente a la posición sedentaria, ese es el más artista. La Academia es además una niveladora estéril. Su fin es soltar a los confiados que cruzan su puerta, todos a un mismo nivel de mediocridad». Sobre la crítica al academicismo y la reivindicación de —una cierta versión de— lo popular, véanse también los relatos de Emiliano Mac Donagh, abordados en el apartado IV.3.1.

una necesidad vital inmediata y un instinto artístico aun no malogrado». En relación con lo arquitectónico, entonces, es recurrente la apelación a lo simple y a la desnudez de lo pobre como características positivas para destacar, contra la frialdad y la suntuosidad de los altares lujosos, que encuentra en la Basílica de Luján su imagen paradigmática (cfr. «Las iglesias de Perret», de Carlos Mendióroz, en *Número 16*).

En sintonía con la apuesta por la tradición, el artista belga Víctor Delhez, en «Crítica a la crítica» (*Número 15*), deja en claro que la valorización de la tradición no implica de ningún modo la «imitación de lo viejo, sino ante todo su renovación, y en seguida su evolución en la técnica: la composición, el ritmo, etc., y no su destrucción». Como también lo transmite en sus xilografías, Delhez detecta que es en los restos del pasado —que sobreviven en el presente no como tradición sedimentada, sino como fuente viva— donde debe buscarse la renovación que pide el presente, luego del momento rupturista de las vanguardias. Revolucionar con lo clásico, como afirma Carlos Mendióroz en «Arquitectura y novedad», ya que «la novedad a toda costa carece de libertad y es un prejuicio: es lo menos novedoso que se puede concebir» (*Número 2*)<sup>35</sup>.

Por su parte, Jacobo Fijman remite en varias oportunidades al tema del artista artesano. Comentando los cuadros de Héctor Basaldúa, el poeta sostiene que «el artesano vive en el mundo de lo absoluto» (*Número 7*): no es tan solo un imitador de lo que ve, sino que penetra en el misterio de las cosas. Esto es fundamental, ya que únicamente así se aparta de lo episódico. El realismo como intento de reproducir lo real siempre encuentra una condena en las páginas de la revista. En un texto sobre Mallarmé (*Número 14*), Fijman desarrolla la concepción del poeta como artesano al dejar en claro que los símbolos no los inventa el individuo, sino que advienen al artista como potencia divina. Es lo que llama el «estado profético» que le devuelve al escritor cierto conocimiento original perdido: porque el artista artesano es el artista cristiano que cree<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Este rechazo de lo «nuevo» como fetiche puede vincularse también con el imaginario anticapitalista que encontramos en la revista.

<sup>36</sup> Desde otro lugar, en sus ficciones narrativas, Fijman también transita la fascinación por los bajos fondos a través de la recreación del clima parisino cosmopolita del que participó un par de años atrás. Los inmigrantes son los protagonistas, quienes dentro de la calle llamada San Julián el Pobre —que iba a dar título a un futuro libro de relatos, prometido pero nunca editado—, junto con el propio Fijman, representan los huérfanos de la guerra que, como fantasmas, deambulan por la ciudad y funcionan como

### III.3. Elogio de la crítica

Por último, merecen atención dos secciones que se recortan dentro de la crítica literaria. En primer lugar, la sección de crítica internacional, a cargo de Julio Fingerit, por la que desfilan autores como Thomas Mann, Franz Werfel, James Joyce y Flaubert. Si Thomas Mann no despierta la simpatía de Fingerit, que lo trata de burgués y demócrata, Werfel, que «es judío de raza, y sus obras son de sentido católico» (II, febrero de 1930: p. 11), al igual que Fijman o el mismo Fingerit, es elogiado en la recensión de su novela *Barbara oder Die Frömmigkeit*. A James Joyce, una presencia recurrente entre algunos escritores ligados al catolicismo, como Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez<sup>37</sup>, le dedica dos artículos extensos. En el primero, se detiene en una comparación con Proust y en una presentación general del escritor irlandés: espiritualmente, lee su realismo como una liberación de la realidad (*Número 4*). En el segundo texto se concentra en el *Ulises*, sobre el que realiza un examen exhaustivo, desde su juego con lo mitológico, los procedimientos que utiliza hasta el trasfondo diabólico que lo recorre. Más cerca de Freud que de la teología, Joyce, según Fingerit, perdió la fe luego de una infancia católica y utiliza así los mitos de la Odisea para esclarecer los complejos del hombre sin llegar a ningún tipo de redención. Si bien rescata de la novela su orden, que no se visualiza a simple vista, enfatiza que la técnica es más que la inspiración (*Número 4*). Esta operación de lectura ejemplifica bien el modo en que funciona la autonomía de lo estético para un crítico católico, ya que permite visualizar los dos niveles que componen la reflexión sobre lo literario: por un lado, la atención precisa sobre los aspectos técnicos y «materiales» de la obra; por el otro, la mirada moral o teológica que condena el «contenido» en términos espirituales. Aunque de forma paradójica, estos dos movimientos coexisten, en tensión, formando así la posibilidad de una crítica autónoma pero dependiente de la doctrina cristiana. Por otra parte, no es tanto la preocupación por la novedad lo que inspira la sección, sino la construcción de un canon internacional que se vio truncada por el abandono prematuro del director de la revista —hecho al que hicimos referencia en el apartado II.2.2—.

---

la otra cara de la pobreza espiritual, la que sí hay que combatir: la pobreza material y social dentro del sistema capitalista en auge. Nos detenemos en estos relatos en el apartado IV.3.2.

<sup>37</sup> En la revista *Libra*, que ambos escritores dirigieron un año antes, en 1929, y que solo tuvo un número, se publican dos poemas de Joyce: «Tilly» y «Llora sobre Ragoon», en su versión original en inglés y en una traducción —sin firma—. Por otra parte, posteriormente, el *Ulises* de Joyce será un modelo fundamental para la novela *Adán Buenosayres*, de Marechal (1948).

Si de lo que se trata es de fundar linajes que ratifiquen el proyecto espiritual-estético de *Número*, «Vida de muertos» y «Desaparecidos», escritas por Ignacio Anzoátegui, quien también participa como poeta en la revista, llevan a cabo la tarea complementaria: la destrucción de aquello que el catolicismo integral considera el canon literario del liberalismo. Así, estas notas necrológicas, rebosantes de acidez e impiedad, esbozan retratos de escritores argentinos y latinoamericanos desde una mirada nítidamente antiliberal. Entre otros, su pluma fulmina a José Mármol, Esteban Echeverría, Rodó, Carriego, Almafuerte, Rubén Darío y Amado Nervo, como los representantes de los dos fantasmas que acechan a una estética (y ética) católica: la laicización del campo cultural y político argentino, y su revés, la popularización de la religión.

Desde el primer artículo dedicado a Mármol, en el que afirma que *Amalia* es la obra que le hizo el mayor mal a la literatura argentina (*Número 6*), se percibe que, como ya vimos, el romanticismo es el mal que hay que combatir. Pero también se cuestiona la condición de exiliado de Mármol frente al régimen rosista. La lectura de Anzoátegui se inscribe dentro de un incipiente revisionismo histórico, que supo postular a Juan Manuel de Rosas como la figura heroica nacional opuesta a los intereses oligárquicos (cfr. Halperin Donghi, 2005). Dentro de esta línea de pensamiento, Mármol espectacularizó su encarcelamiento: «los opositores abundaban, y a lo mejor el turno le llegaba demasiado tarde. Entonces apuró su destino: consiguió que lo encerraran, y después se fue a Montevideo. Llevaba su patente de mártir» (*Número 6*). Y en Montevideo, según Anzoátegui, se convirtió en el «poeta oficial de los cumpleaños de la patria» (*ibid.*) que decantaba en la pura exaltación, las rimas gigantescas y el mayor de los sentimentalismos.

Es interesante que la crítica de Anzoátegui, tanto a Mármol como a Echeverría, denuncie la puesta en escena que llevaron a cabo los propios escritores, a través de «mentiras vividas», para delinear sus famas de románticos patriotas. Si bien Carlos Guido y Spano trae el aire de la aristocracia, también se presenta como una suerte de *performer*, un «poeta de circunstancias» (*Número 9*) que, al igual que un actor, personifica el poeta de álbumes de las jovencitas, de los cumpleaños, de los bautismos, elegías y casamientos.

Almafuerte y Amado Nervo se recortan dentro del grupo porque poseen una veta religiosa que no es tolerada por el ideal católico de Anzoátegui. Siempre con ese humor irónico que permea todas sus biografías literarias, en el caso de Almafuerte, se critican sus endecasílabos como el resultado retórico de la necesidad de gritarle a Dios para que lo oiga. A Amado Nervo, «el poeta preferido en los colegios de hermanas», se le adjudica la confusión entre mística y anemia: «Para perfeccionarse tomaba vinagre y se ponía en posición de muerte. Quería ser transparente, porque eso le parecía el mayor grado de distinción espiritual» (*Número* 14). Como señala Christian Ferrer, este tipo de crítica, «efigie o lápida tallada —y desfigurada— con puñal» (2005: p. 30), tenía como antecedente los obituarios burlones de *Martín Fierro*, en la que los jóvenes neosensibles se mofaban de aquellos ajenos a su credo estético. En *Número* la operación se resemantiza bajo el manto de lo religioso que impone una finalidad estético-política manifiesta: la crítica como dispositivo espiritual que, contra la tríada compuesta por el romanticismo, el liberalismo y el capitalismo, sostiene lo universal y lo eterno como los valores privilegiados desde donde leer el pasado y el presente cultural de una Argentina católica.

#### IV. CATOLICISMO VANGUARDISTA: LA OBRA LITERARIA PUBLICADA EN *NÚMERO*

En *Número* se publicaron en total unos cincuenta poemas —aproximadamente dos por entrega— y diez relatos. Los autores fueron Dimas Antuña, Ignacio Anzoátegui, Jacobo Fijman, Osvaldo Dondo, Miguel Ángel Etcheverrigaray, Rafael Jijena Sánchez, Emiliano Mac Donagh, Juan Oscar Ponferrada, Carlos Sáenz y los europeos Giovanni Papini y Jean Aurenche. La cantidad de publicaciones por autor es ciertamente despareja: mientras algunos cuentan con más de diez —Jijena Sánchez, Antuña y Fijman—, de otros se incluye un único texto —Papini y Aurenche—. Excepto estos dos y Ponferrada, el resto de los que publicaron textos literarios eran parte, además, del cuerpo de redactores de la revista. El mayor lugar otorgado a la poesía por sobre la prosa resulta lógico, si consideramos que de este cuerpo de redactores una inmensa mayoría se reconocían como poetas.

En el marco de la inevitable heterogeneidad propia de una revista que reunía autores diversos —y algunos con posiciones y trayectorias muy diferentes—, *Número* buscó construir una identidad colectiva. Especialmente, como mostramos en el apartado

I, a partir de una voz editorial que se presentaba homogénea, enunciativa de verdades atemporales e irrefutables. En los artículos de crítica literaria también, hemos señalado, es posible leer la recurrencia de ciertas perspectivas y valoraciones, que apuntan a construir un criterio estético unificado, para abordar de modo coherente las diversas expresiones artísticas del campo cultural nacional e internacional. En este sentido, *Número* puede distinguirse de las revistas literarias de vanguardia nacidas en los años veinte, marcadas por una notable heterogeneidad estética, política e ideológica (cfr. Louis, 2006: p. 144). La doctrina católica funciona en la revista como un fundamento positivo, que define su identidad y pauta perspectivas para el abordaje de cuestiones estéticas, filosóficas y políticas.

Sin embargo, esto no implica en modo alguno una homogeneidad absoluta. En los poemas y relatos incluidos en *Número*, la diversidad es especialmente perceptible. No es posible identificar un estilo común. Lo que se afirma teóricamente acerca del arte y la belleza se resuelve de maneras muy diferentes en sus manifestaciones concretas. El espectro estilístico va desde el folclorismo de Jijena Sánchez hasta las prosas poéticas de Dondo, desde las anécdotas humorístico-científicas de Mac Donagh hasta los *contes parisiens* de Fijman.

En este apartado abordaremos los poemas y los relatos de *Número*, intentando rastrear los rasgos comunes más sobresalientes y las particularidades más relevantes. Pero antes de eso nos detendremos en cinco artículos críticos que pueden iluminar mejor la visión que de la poesía tenían estos autores.

#### **IV.1. Los textos programáticos: ¿vanguardia o tradición?**

A lo largo del primer año de *Número* se publica una serie de artículos que podríamos leer como programáticos, en el sentido de que proponen una manera de hacer poesía: «De vanguardia», de Manuel Gálvez (*Número* 2); «Nuevo Código», de Ignacio Anzoátegui (*Número* 2); «La greguería», de César Pico (*Número* 4); «El sentido de las canciones de cuna», de Jacobo Fijman (*Número* 6); y «Misterio de la poesía», también de Fijman (*Número* 10). De la lectura conjunta de ellos, es posible delinear una serie de principios que conforman una suerte de poética vanguardista y católica.

La segunda entrega de la publicación, correspondiente al mes de febrero de 1930, presenta en su primera página «De vanguardia», de Manuel Gálvez, y «Nuevo Código», de Ignacio Anzoátegui. La conjunción no parece casual. En ambos es claro el espíritu renovador, ya desde la lectura de los títulos, y ambos tienen una estructura enumerativa, de declaración de principios, característica de los textos programáticos (Mangone y Warley, 1994).

El primero comienza explicando que la llamada «nueva sensibilidad» es «un vanguardismo no escolástico», ya que recibe influencias de distintas escuelas sin adherirse a ninguna. De esta manera justifica su propia posición, tan particular, de ser un escritor consagrado, casi decimonónico, a punto de defender las estéticas vanguardistas: «Todo escritor ambicioso de perfeccionamiento ha de conocer estas conquistas y utilizarlas, dentro de lo que su personalidad se lo permita. Resistir al espíritu nuevo sería necia terquedad pasadista» (*Número 2*: p. 9). Claro que Gálvez defiende este «espíritu nuevo» cuando ya habían pasado varios años desde la irrupción y difusión de las vanguardias en el Río de la Plata: como él mismo reconoce, «ahora que el vanguardismo comienza a ser cosa juzgada, podemos advertir su trascendencia». *Número* emerge, entonces, al final de la tormenta, y con el panorama literario en un estado menos efervescente puede tener el distanciamiento y la claridad suficientes como para espigar, de entre todo ese caos de rupturas e innovaciones, algunas «verdades fundamentales» que tienen que ver con el arte y la belleza en su sentido más esencial. Recordemos que los desarrollos de Maritain, en el ya mencionado *Arte y escolástica* (1972), fundamentan este tipo de posicionamiento abierto selectivamente a lo nuevo: el artista debe buscar siempre nuevas maneras de que la belleza —el esplendor de la forma— «resplandezca sobre la materia», ya que es imposible agotar un trascendental, y por lo tanto, se pueden explorar vías inéditas, «una nueva adaptación de las reglas primeras y eternas, incluso el empleo de *viae certae et determinatae* no empleadas todavía, y que en un primer momento desconciertan» (*ibid.*: p. 59). Luego del primer desconcierto que pudo haber sufrido Gálvez —como otros escritores de su generación—, ahora puede transitar los nuevos caminos que abrió la nueva sensibilidad, pero —aclara el novelista— siempre que «su personalidad se lo permita». Porque en la óptica neotomista de *Número*, el arte, «en tanto que se encuentra en el hombre y que la libertad del hombre hace uso de él, está subordinado al fin del hombre y a las virtudes humanas» (*ibid.*: p. 94). La personalidad del escritor, al decir de Gálvez, funciona como un filtro

frente al torbellino de innovaciones poéticas, algunas de las cuales podrían oponerse a este fin —así, por ejemplo, el materialismo, mencionado en apartados anteriores—. Gálvez estaría formando, según Niño Amieva (2015), una «vanguardia selectiva». Con este fin rescata en «De vanguardia» cinco «conquistas»: «el retorno a la fantasía» («Ahora se vuelve a la fantasía, a lo inesperado, a lo irreal»), «el predominio del tema artístico» («Antes se trataba lo humano en forma humana, prescindiendo un poco del arte. Ahora ha de tratarse lo humano con espíritu artístico»), «la pureza y la austeridad de las formas» («Se ha terminado con la literatura charlatanesca. Despojamiento. Pureza. Sinceridad. No es la sobriedad, precisamente. Es mucho más. Es la limpidez de las líneas geométricas, la desnudez de la frase»), «el ennoblecimiento de la palabra» («Los modernistas sólo veían en las palabras valores sensitivos. Los vanguardistas ven en las palabras valores intelectuales») y «el destierro del sentimentalismo» («Lo sentimental es, generalmente, antiestético»)<sup>38</sup>. Son todos principios que, en mayor o menor medida, se manifestarán en la poesía y la narrativa publicada en *Número*, como veremos.

El «Nuevo Código» de Anzoátegui funciona casi como un «manifiesto» —ese género infaltable en las publicaciones vanguardistas de los años anteriores— que coincide con algunas de las afirmaciones de Gálvez. Con un tono ambiguamente jocoso, el autor teoriza sobre una forma poética nueva: la jitanjáfora. En este tipo de poemas confluyen varios principios típicamente vanguardistas: la levedad del tema, cierto hedonismo ante el objeto artístico, un tono fundamentalmente lúdico, el interés por la palabra en su materialidad sonora y visual, la espontaneidad del acto creador:

El argumento de la jitanjáfora es bobo y maravilloso. [...] es simplemente «adorno del aire». [...] La sonrisa es el premio de la jitanjáfora. [...] la jitanjáfora [es] equilibrio de las sílabas. La melodía y la eufonía. [...] La ortografía presumptuosa, como decoración visual, es un elemento de la jitanjáfora. [...] El jitanjaforista se encuentra de pronto con que se le ha venido a los ojos una frase, volada de cualquier parte (*Número 2*).

Conviene puntualizar algunos datos sobre esta forma poética: apenas un año antes, en el único número de la ya mencionada revista *Libra*, Alfonso Reyes había publicado un artículo, seguramente leído por Anzoátegui, titulado «La jitanjáfora». Allí el escritor mexicano contaba que esta palabra provenía de un poema del cubano Mariano Brull, uno de los representantes de la vanguardia cubana agrupada en torno a la

---

<sup>38</sup> Como es evidente, en las conquistas vanguardistas que reconoce Gálvez, resuena mucho de lo desarrollado por Ortega en *La deshumanización del arte* (1925).

*Revista de avance* (1927). La historia del poema es bastante cómica: el suegro de Brull tenía la costumbre de hacer declamar a sus nietas —las hijas del poeta— versos del Romanticismo en las tertulias familiares. En cierta ocasión, el cubano decidió renovar un poco el repertorio y escribió este poema que su hija mayor recitó, para sorpresa de todos:

Filiflama alabe cundre  
ala olalúnea alífera  
alveolea jitanjáfora  
liris salumba salífera.

Olivia oleo olorife  
Alalai cánfora Sandra  
Milingítara girófora  
Zumbra ulalindre calandra (Reyes, 1942: p. 201).

La anécdota contribuye a explicar el tono infantil, lúdico e irreverente de este tipo de poemas. Brull escribió más, por supuesto, y Reyes teorizó muy entusiasmado sobre ellos definiéndolos como poemas casi musicales que «no se dirigen a la razón, sino más bien a la sensación y a la fantasía» (p. 194), devolviéndole a la palabra «sus captaciones alógicas y hasta su valor puramente acústico» (p. 201). En *La experiencia literaria*, Reyes destaca lo siguiente:

[Entre muchos que intentaron escribirlas sin éxito,] el argentino Ignacio B. Anzoátegui se lanzó de frente a la jitanjáfora, y comenzó con una, donosísima, «de la Reyna Isabel de Francia, ausente del Rey Felipe nuestro señor», en que demostró el dominio de las reglas de juego. Hasta me demostró haberlo entendido mejor que yo, en su *Nuevo Código del jitanjaforizar* [...] Y cuando dijo, en el versículo 9: «En cada corriente de aire hay repartidos ángeles y jitanjáforas», yo tuve la súbita visión de que las jitanjáforas son un transporte de la electricidad atmosférica, y me pareció ver a Theremin, aquel descubridor ruso que, con pases magnéticos y ademanes, hacía zumbir un aparato de radio y arrancaba la música implícita en el espacio, como quien está cazando mosquitos. Anzoátegui me envió después la *Jitanjáfora de la Capital del Reyno en la llegada del Príncipe Heredero*, que es toda una «caricatura seria» de aquella poética en que colindan el gongorismo y el rubenismo. [...] me hacía pensar en ciertas burlas de Quevedo [...] que, burlas y todo, también resultaban, a fuerza de afinación estética, una caricatura seria de los excesos culteranos (p. 202).

El poeta argentino queda así, a partir de la pluma canonizadora de Reyes, en el selecto grupo de los que saben jitanjaforizar sin caer en el juego vacío y fácil de tantos otros —según el mexicano, muchos se lanzaron a imitar este género atraídos por su aparente facilidad, pero fracasaron en el intento—. Ahora bien, el tono de ambos, al hablar de las jitanjáforas, es definitivamente humorístico —¿jitanjafórico?— y, por lo

tanto, no habría que ver en esto mucho más que un juego, un entretenimiento —ya se dijo que la gracia y la sonrisa son su mayor objetivo—, no una forma solemne de poesía pura. Según Reyes, los que se las toman en serio son los que terminan fracasando, porque se olvidan de la gracia y terminan construyendo una sucesión caprichosa y fría de sonidos vacíos: «Me asegura Borges que entre estos intentos de poesía absoluta hay algo de maldición bíblica o de “amenaza antigua”. Esta hermosa expresión de Borges es la mejor utilidad que ha dado aquella estética de fumistas, agobiada de étnica pesadez» (*ibid.*: p. 222). La sentencia final del «Nuevo Código» apunta en este mismo sentido de subrayar el humor como constitutivo de esta forma poética: «El que así jitanjaforizare, gran jitanjaforizador será» (*Número 2*: p. 9), sentencia Anzoátegui, aludiendo al tradicional trabalenguas del «Arzobispo de Constantinopla» y cerrando su «manifiesto vanguardista» con una sonrisa.

Finalmente, este «Nuevo Código» establece una filiación explícita con una estética: la poesía de Luis de Góngora, «el gran nimphomaníaco del verso», según lo califica humorísticamente el autor. Ya en los manifiestos ultraístas había sido reivindicada su destreza con la metáfora, y también la española Generación del 27 lo había homenajeado con motivo del tercer centenario de su muerte. En este sentido, el «manifiesto vanguardista» de Anzoátegui está en sintonía con la nueva sensibilidad de los años veinte. Según se lee en su código de jitanjaforizar, lo que él admira en el poeta español es el trato que le da a la palabra como objeto estético. Jorge Ferro y Eduardo Allegri afirman que Anzoátegui «reconoció en Góngora su filiación poética. Pero su tono fue menos severo y estuvo más cerca del Góngora del romance que del de las *Soledades*» (1983: p. 17). Algunos años antes, en la reseña de una edición de las *Soledades de Góngora*, Anzoátegui explicitaba el carácter tutelar del poeta cordobés:

Hoy se le nombra, sino padre, señor natural de la vanguardia moderna (sobre todo por el *creacionismo*, tendencia la más fina). Es posible al menos proponer cuáles sean los puntos de contacto fundamentales de esta afinidad actualmente reconocida: la tonalidad amplificadora de la percepción sensorial, y la expresión inusitada (en Góngora, como ortofónica) (1927: p. 169)<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Góngora había sido también punto de referencia en el primer artículo publicado en *Número 1*, «Ensayo de gongorizar», de Mario Mendióroz. Allí el crítico reseñaba *El pez y la manzana* (1929), de Molinari, y lo comparaba con las *Soledades* del poeta barroco: «Molinari usa un lenguaje complicado, desarticula la sintaxis —como Góngora— pero su traducción [...] expresa algo complicado y abstracto, y la traducción de Góngora expresa cosas simples y concretas» (p. 1).

En *Número 4*, también en la primera página, César Pico discurre acerca de «La greguería». Hay una continuidad con «Nuevo código» porque se trata también de presentar un género nuevo, vanguardista, creado explícitamente por un escritor puntual —aunque en todo el artículo no se nombre a Ramón Gómez de la Serna—, y también atravesado por el humor. La diferencia con el código de Anzoátegui es que este no es un manifiesto, sino simplemente una descripción del género, sin el tono juguetón del primero. Lo que parece interesar al autor es la discusión en torno a la objetividad o subjetividad de la valoración estética, para lo que la greguería funciona como una suerte de caso. Pico comienza por afirmar que, si bien no tiene «validez universal», la apreciación de la greguería tampoco depende de un «subjetivismo puro», ya que «la imagen suscitada suele ser idéntica en distintos lectores». Así como un buen vino solo puede ser valorado por los buenos gustadores, la greguería es tan intuitiva y sugerente, tan «exacta y oscura», que «su percepción es patrimonio de ciertos individuos». La greguería «no es democrática», puntualiza Pico, expresando una posición acerca de la sensibilidad estética, que funciona —de modo más o menos explícito— como presupuesto de buena parte de la crítica literaria y artística publicada en *Número*<sup>40</sup>.

A continuación, Pico reivindica el género «porque se acabó la solemnidad literaria» (*Número 4*). Se refiere al «artista moderno» como dueño de una «independencia intelectual» que le permite contemplar y jugar. En contraposición al romántico —tan denostado en toda la revista, como ya se dijo—, el artista moderno «busca a la belleza y no a sí mismo», y como la belleza fue «depurada de escorias», una de sus manifestaciones más puras es la greguería: breve, concisa, fugaz, libre; se aparta del lugar común y de la rutina. «La greguería es un *arte menor*, fruto de nuestra época, donde el humorismo respira un aire ventilado» (*Número 4*). Una vez más, encontramos algunos de los principales postulados de las vanguardias: la ausencia de solemnidad, la pureza de las formas, la centralidad de la metáfora y el humor.

Como dijimos, el creador de la greguería, Ramón Gómez de la Serna, no aparece mencionado en todo el artículo. Sin embargo, el polígrafo español no solo fue central para los martinfierristas —que lo homenajearon en el n.º 19 de *Martín Fierro*—, sino que también era apreciado por la vanguardia católica, como queda claro en la pluma de

---

<sup>40</sup> Véase el apartado II y la ya citada afirmación de Gálvez sobre el aristocratismo de la revista: «Si *Criterio* era para pocos, *Número* venía a ser para casi nadie. Buena literatura, pero para minorías selectísimas» (2003: p. 21).

uno de los principales redactores de *Número*, el ya citado Anzoátegui, que sin duda encontraba en Ramón un espíritu afín. En la reseña que firmó para el primer número de *Criterio* sobre *Seis falsas novelas* (1927), de Gómez de la Serna, es notoria la simpatía y la confluencia estilística entre reseñador y reseñado:

RAMÓN, su *sparring-partner* y su empresario, su charlatán, su sacamuelas de metáforas. [...] el mismo buscador a gatas de gusanos y el mismo olfateador de vientos y el mismo calculador de ocurrencias. RAMÓN, el ogro troglodita. El inacabable. El buitre y el hígado de Prometeo (Anzoátegui, 1928: p. 29).

El humor que atraviesa el texto, la ocurrencia, la metáfora intuitiva y aguda son rasgos compartidos por el español y el argentino. Como afirma Roque Raúl Aragón, «Anzoátegui lo que sabía era “amonedar” un pensamiento» (cit. por Ferro y Allegri, 1983: p. 19). Un buen ejemplo de esta capacidad lo encontramos en las «Meditaciones para un febrero bisiesto», publicado en *Número* 18-19, en las que el escritor ofrece veintinueve pensamientos «amonedados», aforismos o, mejor dicho, greguerías. Es interesante que los dos subgéneros líricos explícitamente propuestos en *Número* provengan de las vanguardias (Brull en Cuba, Gómez de la Serna en España) y que ambos sea transitados, en la práctica, por uno solo de todos los poetas de la revista: Ignacio Anzoátegui.

Por último, dos notas del poeta Jacobo Fijman brindan también algunas claves para leer la poesía de *Número*: «El sentido de las canciones de cuna» (*Número* 6) y «Misterio de la poesía» (*Número* 10). Estos son dos de los seis artículos ensayísticos que el autor dedica al arte y la poesía<sup>41</sup>. En ellos queda expuesta una poética muy singular que, aunque sea sumamente personal, no deja de ser parte de la poética general de *Número*. Enumeraremos a continuación algunas de sus ideas fundamentales.

*El mundo es eminentemente sonoro*, está hecho de música y palabras que constituyen un alfabeto:

En el principio era el Verbo y el Espíritu de Dios se movía sobre las aguas. Aleph, Beth, Ghimel, Daleth, He, Vau, Zain. En el principio fue el Logos. Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si [...]. Símbolo cantado por Cristo sobre el alfabeto que nombra todas las cosas asequibles a los sentidos y todas las figuras del prodigio y del sueño. Don. Don. Don. [...] Canciones de cuna, canciones del alba. Don, signo celeste encerrado

---

<sup>41</sup> María Amelia Arancet Ruda los estudió detenidamente en «Una canción de cuna para Jacobo Fijman. Metapoética y claves de lectura» (2007).

en el alfabeto santificado por la Cruz, la Cruz que de noche canta para el niño,  
Don. Don. Don (*Número 6*)<sup>[42]</sup>.

Este antiguo concepto, cuyos primeros rastros pueden verse en Pitágoras, constituye una tradición que continúa en Platón, Boecio, San Agustín, los Padres de la Iglesia, la literatura medieval y los poetas del Siglo de Oro, por mencionar solo algunos hitos centrales. Todos ellos, transitados por Fijman y probablemente también por otros miembros del Convivio<sup>43</sup>. Ya nos hemos referido, además, a la concepción simbólica de la realidad —la creación como libro—, propia del cristianismo, que se manifiesta también en los editoriales.

*La poesía puede ser verdadera o falsa.* Es decir que la noción de belleza —en consonancia con la teoría tomista de los trascendentales— está íntimamente unida a la verdad y al bien. En el Paraíso, Adán y Eva escuchaban la canción divina —expresada por Fijman con los sonidos «Don. Don. Don»—, gozaban de ella e imitaban su acto creador dándoles nombres a los demás seres, pero el pecado hizo que la percepción del hombre empezara a fallar. Esto repercutió de dos maneras: en la percepción, porque el hombre fue engañado, y en la creación, porque a partir de entonces la poesía creada por el hombre ya no fue participación del acto creador divino, sino continuación del engaño, que proviene del diablo:

Pero Adán pecó, y Eva pecó, y entonces ambos oyeron mal y escucharon mal. Dan. Dan. Dan. [...] Y a la música del paraíso, a las canciones de cuna del Don [...] sucedió la música del mal, las canciones de cuna del demonio encerradas en el Dan... (*Número 6*)<sup>[44]</sup>.

---

<sup>42</sup> Nótese que el uso de las repeticiones es similar al de varios editoriales de *Número*, lo que permite suponer que Fijman participó activamente en su redacción.

<sup>43</sup> A modo de ejemplo, en 1930 se celebró el XV centenario de la muerte de San Agustín y con ese motivo se editaron muchas de sus obras (entre ellas, *De musica*, que desarrolla este tópico), comentadas en repetidas ocasiones en las *Circulares Informativas y Bibliográficas* de ese año. Además, recordemos que *Número* dedica un editorial al santo («El Obispo», *Número 8*).

<sup>44</sup> La idea de «caída» en relación con la pérdida de la unidad belleza-verdad-bien y la de la misión de la poesía como restauradora de la armonía edénica son características del pensamiento cristiano medieval —de donde probablemente las retoma Fijman—. Así, por ejemplo, Hildegarda de Bingen (s. XII): «Para que, en lugar de acordarse de su destierro, los hombres se acordasen de aquella dulzura y alabanza divinas que antes de su caída alegraban a Adán juntamente con los ángeles en el Señor, y para atraerlos hacia ellas, los santos profetas —enseñados por el mismo Espíritu que habían recibido— no sólo compusieron los salmos y cánticos que cantaban para encender la devoción de sus oyentes, sino que también crearon instrumentos musicales de distintas clases con los que producían sonidos varios. Y lo hicieron para que, tanto por el aspecto exterior y las particularidades de esos instrumentos como por el sentido de las palabras que recitaban acompañándose de ellos, sus oyentes —como se ha dicho—, advertidos y bien dispuestos por los elementos exteriores, se instruyeran sobre su realidad interior. A estos santos profetas los imitaron los estudiosos y los sabios, e inventaron con su orden cierta clase de instrumentos para poder

Las poesía verdadera «está en los nombres y en las voces de los Profetas», «en los salmos», «en los evangelios», en los «misterios de la Trinidad». Y fuera del plano estrictamente sagrado, los artistas que crearon en consonancia con la música divina son, para Fijman, Fra Angélico, Dante, San Juan de la Cruz, San Agustín, el mismo Pitágoras, «rey también de la alabanza [...] y a quien el Dan. Dan. Dan. —o sea la imitación de las canciones divinas por el demonio y sus ángeles—, no consiguieron [*sic*] engañar» (*Número 6*).

*La misión de la poesía es proporcionar la paz.* Por la resonancia de la música divina —o sea, del Verbo— en la poesía humana, ella es capaz de devolver al hombre la condición de criatura salvada por la gracia: «Paz, paz, paz: éste es el sentido de las canciones de cuna, de todas las canciones de cuna en lo verdadero y con lo verdadero —guardar el alma del niño que duerme en la mano del Señor» (*Número 6*). El arte —y la poesía en particular— no es visto por Fijman como un juego de operaciones más o menos innovadoras sobre una materia, sino como un modo de religar el alma del hombre al Espíritu de Dios, que está en el Verbo.

*La poesía busca elevarse al mundo espiritual en oposición a la materia.* Es notoria en los textos de Fijman la oposición entre materia y espíritu. Siguiendo la tradición clásica y medieval, la primera está asociada a la mentira y al mal, y por lo tanto, el artista debe hacer un esfuerzo por superarla con su arte y no servirla.

El misterio de la poesía nos saca del afligimiento de la carne y apacienta nuestros sentidos demorados en los objetos de las tinieblas exteriores. Su inspiración consiste en una verdadera limosna de ángeles. Por eso los que corrompen la carne para hacer poesía desconocen su naturaleza divina. [...] El cuerpo es la muerte (San Pablo) y su poesía, muda y sorda, y no objeto de nuestro amor. [...] Por eso la poesía que no da el sentido de la ley es poesía falsa, o poesía que recuerda la boca que echa espuma y el crujir de los dientes de los endemoniados (*Número 10*).

---

cantar de acuerdo al deseo del alma. Adaptaron lo que cantaban a las articulaciones de los dedos flexionados, recordando que Adán fue formado por el dedo de Dios —que es el Espíritu Santo—, y que en la voz de Adán, antes de su caída, residía el sonido de toda armonía y la dulzura de todo el arte musical. [...] Pero el que lo había engañado —el diablo—, al oír que el hombre había comenzado a cantar por inspiración de Dios y que por esto sería atraído al recuerdo de la dulzura de los cánticos de la patria celestial, y viendo que sus astutas maquinaciones fracasarían, se asustó de tal modo que se atormentó con gran sufrimiento, y con los múltiples ardides de su astucia siempre, ininterrumpidamente, se dedicó a discurrir y buscar la manera de perturbar o impedir sin cesar la proclamación, la belleza y la dulzura de las alabanzas divinas y de los himnos espirituales, no sólo en el corazón del hombre —mediante insinuaciones perversas, pensamientos impuros o distracciones—, sino también en el corazón de la Iglesia y dondequiera que puede hacerlo —mediante discordias, escándalos o injustas opresiones— (*Carta 23 —a los prelados de Maguncia—*, cit. en Fraboschi, 2009: pp. 63-65).

En consecuencia, por último, *el poeta es visto como santo y profeta*. Debe estar en actitud orante para percibir el misterio eterno que se le ofrece y que tiene como misión comunicar. No hay distinción, en Fijman, entre arte profano y arte sagrado; para él todo arte tiene una naturaleza intrínsecamente contemplativa, ascética y espiritual:

... el arte es virtud, sabiduría angélica que se ordena en la obra [...] exigiéndonos idénticas observancias que la adoración. Vida de poeta, vida heroica. En cierto modo teologal. [...] La poesía es entendimiento del misterio [...] el poeta no busca las palabras, sino el Verbo (*Número 10*).

Lo aquí expuesto constituye una síntesis de los que consideramos los principales textos programáticos o metapoéticos publicados en *Número*. Como veremos a continuación, la estética —o las estéticas— definida en ellos no coincide rigurosamente con la variedad de poéticas desplegadas efectivamente en los textos literarios incluidos en la revista. Sin embargo, resulta representativa del singular cruce entre concepciones de larga data en la tradición católica con la renovación estética aportada por las vanguardias, que define el lugar peculiar de *Número* en el campo literario argentino.

#### IV.2. Los poemas

Durante los dos años de la existencia de *Número*, en sus páginas se publicaron alrededor de cincuenta poemas. En términos formales, hay notorias divergencias entre ellos, aunque pueden distinguirse dos líneas básicas: los más vanguardistas y los más tradicionales. En el primer grupo podemos ubicar a Anzoátegui, Dondo, Etcheverrigaray y Fijman. En el segundo, a Antuña, Jijena Sánchez y Ponferrada. Sin embargo, encontramos un denominador común en la temática religiosa, que está presente en la enorme mayoría de los poemas: en más de la mitad, de un modo explícito y central; en el resto, de un modo más alusivo y acotado. En este sentido, podemos recuperar la distinción propuesta por Roque Raúl Aragón en su libro *La poesía religiosa argentina* (1967: p. 9), entre una poesía de temática explícitamente *religiosa* y una poesía de *actitud religiosa* (p. 51), en que la temática puede no estar directamente vinculada con lo sagrado, pero involucra una cosmovisión o un sistema de valores cristianos. Dentro de la poesía *religiosa*, podemos incluir algunos de los textos publicados por Antuña, Fijman y Etcheverrigaray. La poesía de *actitud religiosa* está representada en la revista por autores como Dondo, Anzoátegui, Jijena y Ponferrada.

En las páginas que siguen haremos un breve comentario de los autores con menor participación y luego nos detendremos especialmente en los tres que más publicaron y con mayor regularidad: Antuña, Fijman y Jijena Sánchez, con cerca de diez poemas cada uno.

#### **IV.2.1. Diversidad poética: Anzoátegui, Etcheverrigaray, Dondo, Sáenz, Ponferrada**

Una vez más resulta ineludible comenzar por Ignacio Anzoátegui, porque aunque publicó solo cuatro poemas, el primero de toda la revista lleva su firma, y esta ubicación es obviamente significativa. Se encuentra en la segunda página, en la columna central y acompañado de una pequeña xilografía sin firma. «Jitanjáfora de la Reyna Ysabel de Francia, ausente del Rey Felipe nuestro señor» (*Número 1*) es el «presuntuoso» título, acorde al manifiesto jitanjaforizador que publicará luego en *Número 2*. Creemos que este poema es una buena síntesis de la identidad que la revista busca construir: la más pura tradición en sintonía con la innovación estética. Por un lado está lo vanguardista en la forma: ya nos detuvimos, en el apartado IV.1, en el origen y la novedad de las jitanjáforas; la relación con Góngora es explicitada desde el epígrafe, que hace alusión a la gratuidad y sensualidad del juego poético: «con labios de claveles se reía». Pero por otro lado, junto a las palabras inventadas hay otras que van tejiendo una red de significados que remiten a la tradición hispánica, en lo que ella tiene de monárquica —«Rey Felipe nuestro señor»—, pastoril —«Belisa», «Fileno», «flauta»—, caballescica —«Gaula»— y católica —«Laude», «nuncio»—. Todo ello escrito en forma de soneto de versos octosílabos. También es un soneto su otra jitanjáfora —«Laberynto»—, publicada en *Número 15*, pero con versos alejandrinos<sup>45</sup>. En esta misma veta vanguardista, aunque en una vertiente muy distinta, Anzoátegui también publica dos poemas de verso libre, desprovistos del juego humorístico y cargados de imágenes y metáforas: «Astrid» (*Número 2*) y «Alabanza de bodas» (*Número 5*). Finalmente,

<sup>45</sup> La preferencia de Anzoátegui por esta forma poética queda explicitada en la «Alabanza del soneto» con la que, años después, introduce su libro *La rosa y el rocío* (Colección Cuadernos del Convivio, 1943): «El soneto no es una limitación, sino una aventura. Es la aventura del laberinto, donde se mueve el poeta aventurero. [...] 5. El primer verso del soneto pertenece a Dios. Los versos siguientes pertenecen a la cortesía del poeta y a su sagacidad para atraparlos en el viento. [...] 7. El soneto terminado se va al cielo con los zapatos puestos. [...] 9. Siempre da ganas de ponerse el último soneto en el ojal. 10. El soneto enoja al Demonio. 11. El soneto, como el pájaro, espera al cazador. 12. Terminado el soneto, el poeta se asombra de que su soneto quiera decir algo».

queremos destacar que así como Anzoátegui es, de todos los poetas de la revista, el único que escribe las jitanjáforas codificadas en su manifiesto de febrero de 1930, también es, como anticipamos, el único que experimenta con el invento de Gómez de la Serna reseñado por César Pico en *Número 6*. «Meditaciones para febrero bisiesto», publicada en *Número 18-19*, es una serie de veintinueve reflexiones que, en general, podrían ser perfectamente catalogadas como greguerías:

12. En el bramido del león parece que le estuvieran aserrando las costillas.
15. Los pescados parece que quisieran oír con los ojos.
19. Hay árboles que sufren horribles dolores de cintura.
22. En algunas calles los conventillos se despiojan de chicos en la vereda.

En las «Meditaciones...» encontramos el característico humorismo del autor, inseparable de su cosmovisión católica:

8. La Teología es el Derecho Constitucional de Dios.
13. Hay noches que al encender la luz del dormitorio uno tiene miedo de encontrarse con un ángel enredado en el mosquitero.
20. La luna es un objetivo fotográfico abierto en la oscuridad del cielo. (Una nube pasa, y Dios aprovecha para revelar la gran película de la noche).
23. Los letreros luminosos telegrafían a los ángeles la desesperación de los hombres.

Dos autores que publicaron muy poco —apenas tres poemas cada uno—, teniendo en cuenta su activa participación en el Convivio, son Miguel Ángel Etcheverrigaray y Osvaldo Horacio Dondo. Sus primeros poemarios habían salido a la luz pocos años antes: *Rumor de acequia* (1926) y *Esquemas en el silencio* (1927), respectivamente. Resulta interesante recordar que la revista *Claridad*, dirigida por Antonio Zamora, Leónidas Barletta y César Tiempo, había publicado en sus páginas un poema de cada uno (*Claridad*, Año VII, N.º 154, y *Claridad*, Año VI, N.º 149), aunque simultáneamente criticaban a Ernesto Palacio, Rafael Jijena Sánchez y Manuel Gálvez como parte de la «oleada de chupacirios» y representantes de «revistas retardatarias» del momento (*Claridad*, Año VII, N.º 155, cit. en De Ruschi Crespo, 1998: p. 134)<sup>46</sup>. Por otra parte, el poemario de Etcheverrigaray había recibido una dura crítica por parte de los martinfierristas, que lo acusaban de imitar demasiado al Borges de *Fervor de Buenos Aires* (Adur, 2014: p. 133).

---

<sup>46</sup> Esta aparente contradicción en los modos de tratar a los miembros del Convivio puede deberse quizás a que Dondo y Etcheverrigaray eran figuras mucho menos conocidas y sus posiciones en el campo literario no parecían tan relevantes a los editores de *Claridad*.

Efectivamente, los tres poemas de Etcheverrigaray se inscriben en lo que podemos llamar la vertiente ultraísta-borgeana de la nueva sensibilidad: verso libre, ausencia de rima, búsqueda de imágenes y metáforas novedosas, preeminencia de la sinestesia. «Orillas de pueblo» (*Número 7*), ilustrado por Héctor Basaldúa, es el mejor ejemplo, ya que, además de la forma afín al ultraísmo, tiene como tema el borde de la ciudad, tan propio de Borges:

Aquí se suelta el puño ceñidor de las calles y el pueblo se desbanda;  
Lento lugar de las orillas donde la gran distancia se empobrece [...]   
Amanecer vibrante cuya escarcha se quiebra en un canto de pájaros,  
Y el domingo criollo —embarullada *Esquina* que anuda los galopes—  
Con su playa de taba y los fletes tendidos en la apuesta cuadrera.

«Santa Rosa de Lima» (*Número 1*) y «Canto del Bautismo» (*Número 13*), en cambio, son de temática expresamente católica, sin dejar por ello de adherir a la misma estética que el poema anterior. En los versos de homenaje a la patrona de América, ubicados una página después de la hispanófila «Jitanjáfora de la Reyna Ysabel...», de Anzoátegui, se presenta una visión más americanista y reivindicadora de lo propio, en la que destacan los términos que connotan luz y nacimiento, propios del mundo nuevo:

A tu custodia vive una orilla del mundo, la más nueva y luciente.  
Símbolo de este suelo: Hermosa como el día madrugado  
—el color del naciente, canto en aire de plata,  
y el cándido mensaje del lucero (*Número 1*).

«Canto del Bautismo» es el más largo y solemne. Se presenta a página entera e ilustrado por Ballester Peña en la entrega de enero de 1931, en concordancia con el tiempo litúrgico, ya que la fiesta del «Bautismo del Señor» se celebra en esa fecha. Similar a un salmo, está construido a partir de un despliegue de simbolismos bíblicos: «... la serpiente hizo sus siete anillos [...] el Espíritu era sobre las aguas [...] Como el ciervo desea las fuentes de las aguas así te desea mi alma, Señor. [...] Regocíjate niño en el vientre materno [...] Prepara los caminos porque llega el Cordero» (*Número 13*).

Como puede verse, Etcheverrigaray busca articular la renovación poética —especialmente en su inflexión ultraísta-borgeana— con la ortodoxia católica. En palabras de Roque Raúl Aragón: «Es ortodoxo, claro y seguro como un comentarista de buena doctrina. Como poeta resulta demasiado reflexivo» (1967: p. 58).

Todo lo contrario a esta seguridad clara y ortodoxa, los tres poemas de Dondo son evocativos y sugerentes, sumamente subjetivos y personales. En ellos hay una constante búsqueda de una voz clara, certera y audible, pero esta siempre es huidiza:

Y la llanura de tu voz, lejana.  
 Y el claro espacio de la dicha, aun inhallable («Lecturas», *Número 2*).  
 ¡Y mi voz, la totalidad de mi voz, que se distrae, cerca! («Anotaciones de poesía», *Número 9*).

Solo el primero está escrito en verso, los otros dos son poemas en prosa o «prosemas», según la palabra utilizada por Dondo en uno de sus artículos («Prosemas de Reverdy», *Número 5*). En los tres, el sujeto se expresa en primera persona e incorpora elementos de su vida personal. La muerte, la ausencia y la pérdida conviven con lo que Basilio Uribe llamó una «poética del alba» (Dondo, 1995: p. 8) en la sucesión de imágenes de luz y ternura. Esta tensión gozo/desdicha tiene su correlato en la otra tensión constante en el autor: lectura/dicción poética (Arancet, 2013). Hay en Dondo influencias del surrealismo, como lo atestigua el epígrafe de Jean Cocteau que acompaña las «Anotaciones de poesía». Todos estos son rasgos bastante singulares dentro de la producción poética general de *Número*, poco proclive a la expresión intimista<sup>47</sup>.

Aunque en ninguno de los tres poemas de Dondo lo religioso es el tema central, la actitud religiosa se manifiesta en ellos como inherente al sujeto: «El mar, siempre el mar para sus palabras amanecidas, para su imagen con quietud de estampa, para su silencio que significaba “amén”» («Memoria y dibujos», *Número 12*). La contundencia de la soledad y la muerte —«el mundo y la gracia y la muerte y la muerte y la muerte» (*ibid.*)— convive con la esperanza en Dios: «Todo vive para su oración de siempre que convierte las horas en claridades: *Regina coeli laetare, alleluia*» (*ibid.*). En palabras de Aragón: «Dondo no se cuida de proferir una confesión de fe; se limita a instalar su poesía en un ambiente impregnado de sobrenaturaleza» (1967: p. 54).

Carlos Sáenz, pese a firmar unos cuantos artículos de temática filosófica y teológica, solo publicó un poema en la revista («Fuga», *Número 4*) y una insólita traducción al latín de un poema de Antuña («Idibus psalmus septembris», *Número 9*). Hay razones para creer que es también el responsable de las traducciones castellanas de

---

<sup>47</sup> Los poemas publicados por Dondo en *Número* fueron luego incluidos en su libro *Espacio enamorado* (1944), editado por Convivio y distinguido con el Premio Municipal de Poesía de ese año.

«Horas menores» (*Número 7*) y «Dies irae» (*Número 11*), ya que publicó varias traducciones, entre otras, *El Salterio en Vulgar*.

Con relación a estas «Horas menores» —prima, tercia, sexta, nona—, no está de más mencionar un dato que puede ayudar a comprender mejor la concepción estética del grupo Convivio: la espiritualidad de la Orden de San Benito ejerció gran influencia sobre ellos (Martínez Cuitiño *et al.*, 1998). Varios de sus miembros —Dondo, Etcheverrigaray— fueron oblatos benedictinos, es decir, laicos que se comprometieron a vivir la Regla de San Benito en sus vidas seculares. Hacían retiros espirituales en el monasterio de Victoria, Entre Ríos, y participaban activamente en las celebraciones de la Abadía de San Benito de Palermo, donde fue bautizado Jacobo Fijman el 7 de abril de 1930. El poeta, de origen judío, ya se había sentido atraído por esta Orden durante su viaje a Europa. Su padrino de bautismo fue Dimas Antuña —registrado en la partida de nacimiento con su nombre verdadero, José Luis—. En *Número 2* hay una breve nota necrológica titulada «Amigos» en la que se informa la muerte del «monje benedictino Isafas», que era músico y cuyo «órgano fue, para muchos en Buenos Aires, la revelación de la música eclesiástica». A esa misma orden pertenecieron también varios profesores de los CCC (Rivero de Olazábal, 1986: p. 211).

La liturgia de las horas constituía un elemento central en la cotidianidad de los benedictinos, lo que contribuye a explicar la inclusión de estos textos litúrgicos en *Número* —y otras publicaciones vinculadas al Convivio—. En la *Circular Informativa* N.º 24 correspondiente a agosto y septiembre de 1930, se transcribe la conferencia «Una jornada en una abadía», del padre Pedro Subercaseaux, monje de la Orden de San Benito, en la que se destaca la centralidad de esta práctica religiosa:

Esa Obra de Dios, la alabanza divina, es la principal, diré más bien la única ocupación del benedictino, pues todas sus demás actividades van encaminadas hacia ese mismo fin. Por eso ocupan las mejores horas del día en el canto de los salmos de David. Sabe el monje que, al cantar esas sublimes plegarias que fueron inspiradas por el Espíritu Santo, personifica a la Santa Iglesia, Esposa de Cristo, y que, unido íntimamente a la plegaria eterna del Verbo, alaba con él a Dios Padre a quien es debida toda alabanza, toda adoración.

Los valores propugnados por esta congregación —fundamentalmente la austeridad y la sobriedad, propias de la vida monacal— parecen dialogar con la concepción del quehacer artístico defendido por los miembros del Convivio. Asimismo,

la comprensión de la plegaria de alabanza como resonancia del Verbo divino es la que señalábamos antes en los artículos de Fijman, y que reencontraremos en su poesía.

Las dos coplas de Juan Oscar Ponferrada (*Número* 10 y 17), el autor más joven de la revista —nació en Catamarca en 1908—, manifiestan una estética totalmente distinta a la de los poetas hasta ahora mencionados, ya que poseen una forma y un contenido absolutamente tradicionales. Ambas constan de una estructura en tres partes: dos estrofas que enuncian el tema y una copla final que lo sintetiza; y ambas cantan un amor de ausencia, tópico de fuerte raigambre popular. Son poemas prolijamente contruidos, sobre todo el segundo, basado en oposiciones semánticas. La Naturaleza con sus figuras tradicionales —aire, flor, brisa, noche, luna, pájaro, estrella— es el mundo de referencia al que acude el yo lírico para expresar el amor por la mujer ausente, todo lo cual es propio de la poesía del cancionero popular. Estos poemas pueden ponerse en serie con los de Jijena Sánchez, tanto por su temática como por su forma, como veremos luego.

#### **IV.2.2. Poetas de temática religiosa: Antuña y Fijman**

Abordaremos ahora a los dos poetas que se destacan por la religiosidad explícita de sus versos y que, por ser los que más publicaron —alrededor de diez poemas cada uno—, le imprimieron un sello confesional patente a la obra poética de la revista. Nos referimos a los poemas de Antuña y Fijman —padrino y ahijado—, aunque los del primero tienen contacto con la poesía devota y los del segundo, con la mística, como veremos a continuación<sup>48</sup>.

José Luis Antuña Gadea (1894-1968), conocido como «Dimas» —nombre que la tradición atribuye al «buen ladrón», el que murió crucificado a la derecha de Cristo— es el único uruguayo del grupo y el menos conocido de todos los poetas de *Número*. Eso obedece, tal vez, a que no tuvo vinculaciones con ningún grupo literario en particular. Su primer libro fue *El Cántico* (1926), un comentario al *Cántico de las criaturas* de San Francisco de Asís, de cuya muerte ese año se cumplía el séptimo centenario. En 1930, la

---

<sup>48</sup> En su ya citado estudio sobre la poesía religiosa, Aragón (1967) diferencia la poesía mística de la devota. La primera es necesariamente fruto de una experiencia sobrenatural; la segunda subordina la obra a un acto de culto. Para una discusión sobre la posibilidad de leer la poesía de Fijman en la tradición de la mística, remitimos al estudio de Arancet Ruda (2001).

fugaz editorial Número publicó su segundo poemario, *El que crece*, dedicado a San José, el padre adoptivo de Jesús según los evangelios.

En *El testimonio* (1947), libro que reúne su obra, el autor incluye una presentación donde da algunas claves que pueden ser útiles para comprender su autopercepción como escritor y, por extensión, su obra. Antuña afirma no tener pretensiones literarias: se presenta como un cristiano que comparte su palabra con los demás cristianos. No busca la novedad en la forma ni tampoco en el contenido, ya que lo que dice es parte del coro eterno de la Iglesia y resuena dentro de ese coro. Diluye su individualidad en la comunidad de la amistad cristiana, en lo que insistentemente define como «*in ecclesia*». De esta manera se distancia en parte de otros miembros del Convivio, que tienen una formación específicamente literaria, artística o académica. Él se percibe a sí mismo como la voz del cristiano común, que le habla directamente al cristiano común. En consonancia con los editoriales comentados más arriba, el autor afirma repetidamente su obediencia y su ubicación en la Iglesia «enseñada». Insiste en su lugar «común», también en el sentido de parte de una comunidad: el coro, el uso del plural, la intención fundamentalmente comunicativa de su obra, que se traduce en versos generalmente llanos y transparentes.

Dado que se trata, como decíamos, de un autor poco conocido pero relevante —al menos por la cantidad de textos publicados— en el grupo de *Número*, resulta conveniente transcribir algunos fragmentos de la mencionada auto-presentación que —en una particular tercera persona— abre las páginas de *El testimonio*:

... extraño a las disciplinas de las ciencias y, en rigor, ajeno también a todo arte, sólo habla conforme a su bautismo, es decir, en Cristo y en la Iglesia, y a los que saben y porque ya saben. Con esto no hace sino constatar, proclamar, permanecer y mantenerse en su lugar, la Iglesia enseñada; de manera que, como fiel sin docencia, en la seguridad de la doctrina recibida y en la alegría de la obediencia común, usa con sus hermanos de esa comunicación sencilla de la palabra de Dios que nos ha sido dado a todos sin reservas, y lo hace, ya en la libertad de la alabanza, ya en el pacífico estudio a que también estamos todos obligados, de asimilación de la verdad revelada (p. 9).

Para él, todo lo visible es expresión de lo invisible. En el mundo todo es símbolo de Dios, y esto se produce de la manera más perfecta en la liturgia y, en última instancia, en la Sagrada Escritura. Pero este código sacramental —por llamarlo de alguna manera— que sustenta toda su obra poética se asume, *a priori*, compartido por todos sus lectores.

Un amigo habla, *in ecclesia*, con los que comen de un mismo pan. Como su palabra no viene a descubrir la margarita del Reino ni a exhortar a nadie a vender cuanto tiene para adquirirla, su palabra puede brotar del corazón, y brota espontánea, sencilla, sin alardes, libre, sabiendo bien que el objeto del discurso no consiste en dar a otro lo que el otro no tiene, sino en despertar (o en orientar mejor dicho) la atención de todos sobre aquellas riquezas que llevamos, todos, en común (*ibid.*: p. 21).

Antuña publicó en *Número* poemas en verso y en prosa, y además un curioso «poema gráfico» —así lo define— junto a Juan Antonio, «Cáliz» (*Número* 22-23). Sus textos son todos de temática religiosa y en ellos es evidente la contemplación simbólica del mundo. El primero, por ejemplo («La ventana», *Número* 2), es una exaltación de la oración contemplativa a partir de los sentidos. Se refiere al texto evangélico de Mateo 6:6 sobre la oración en el que Jesús exhorta a sus discípulos a cerrar la puerta de sus aposentos para cortar con los sentidos de este mundo y abrirlos al otro: «Cuando te pongas a orar, entra en tu aposento y, con la puerta cerrada, ora a tu Padre, que está en lo oculto». Antuña toma esta imagen y la extiende: «Porque dijiste: Cuando ores cierra tu puerta, pero no dijiste: Cierra tus ojos, el pobre entrará en su aposento, y cerrará su puerta, y elevará sus manos ante esa ventana». Este primer texto —prosa poética, meditación lírica, glosa espiritual— presenta la perspectiva desde la cual escribe este autor: una contemplación de las criaturas desde el marco inequívoco de la Cruz, la T de la ventana.

Esta figura —la Cruz— es fundamental para Dimas Antuña y se puede rastrear en casi todos sus poemas. Es evidente y central en «De Cruce» (*Número* 14), donde es presentada como fuente de la Sabiduría. La opone a la Naturaleza y a la Filosofía, que son fuentes de un conocimiento caduco:

No tiene fin multiplicar libros  
 Desde que todas las cosas fueron escritas  
 Y están recapituladas en uno.  
 No en ése, abolido, que llaman la Naturaleza,  
 Sino en éste, libro abierto,  
 Sujeto con clavos hincados profundamente [...]  
 Aun la filosofía es una esclava, entre otras.  
 Sólo la Cruz es libre [...]  
 Ah, no me des conocimiento  
 Que me ocupe esta ignorancia,  
 Ni razón, ni prudencia  
 Que me impida ser loco.

Como en toda su producción, los textos sagrados funcionan como un sustrato del cual los poemas son glosas, más o menos líricas. En este caso, la Primera Carta a los

Corintios aparece, entre otros, como hipotexto<sup>49</sup>. En este poema el autor ubica al personaje evangélico del cual toma el nombre: «Ponte a la altura del libro / como Dimas —que deletrea el paraíso» (*Número 14*). Como se advierte en este verso, el buen ladrón fue el ignorante que, sin embargo, supo leer en el signo de la Cruz el mensaje divino. En «La merced del dardo» (*Número 16*) vuelve a aparecer este personaje, el ladrón que «no robó el paraíso, lo que robó el Ladrón fue la Cruz».

El tópico de la «docta ignorancia» es común a la tradición cristiana, pero tiene una de sus fuentes principales en San Juan de la Cruz, un poeta muy transitado por Antuña, quien le dedicó una conferencia en 1942<sup>50</sup>. Versos del místico español como «Para venir a saberlo todo, / no quieras saber algo en nada» (Juan de la Cruz, 2003: p. 41) o «Entréme donde no supe / y quedéme no sabiendo, / toda sciencia trascendiendo» (*ibid.*: p. 18) resuenan en los del escritor uruguayo, por ejemplo: «Se negó, se olvidó. No supo» («Beatus vir», *Número 8*). En sintonía con la «noche oscura» del místico español, la sabiduría está en la oscuridad. Además de aparecer en Antuña, este tópico es perceptible en los editoriales de la revista, especialmente en «Aventura» (*Número 4*): «Cada progreso intelectual es una aventura hacia el misterio. Se arriesga la claridad del día, donde nadie ve nada, por la noche, donde se puede oír». Asimismo, reaparece en «Misterio de la Inmaculada» (Antuña, *Número 18-19*): «Dejemos la luz sensible / por la oscuridad que enseña».

La Cruz que recorre todos los poemas de Antuña es entonces figura de contradicción, es la verdad paradójica que encierra el cristianismo con su dualidad vida/muerte y todas las otras dualidades posibles. En sus versos, la naturaleza seca, desnuda, muerta de la cual surge la vida es una figura recurrente que remite, otra vez, a la Cruz. Y el poeta lo hace muchas veces acudiendo a la imagen del árbol, que también es un tópico tradicional<sup>51</sup>:

---

<sup>49</sup> En 1 Corintios 1:18-24, Pablo establece la diferencia entre la sabiduría del mundo y la sabiduría de la Cruz. Este contraste no solo está presente en el poema de Dimas Antuña, sino que es recurrentemente citado o aludido por distintos autores de *Número*.

<sup>50</sup> «Discurso en honor de San Juan de la Cruz para celebrar el IV Centenario de su nacimiento. Pronunciado por el autor en la sede de los CCC, de Buenos Aires, el día 9 de Septiembre de 1942» (Antuña, 1945: p. 131). Allí se lee, por ejemplo: «La Cruz es un abismo. En la cruz cabe todo» (p. 154).

<sup>51</sup> El célebre himno «Crux fidelis», que se canta en la Adoración de la Cruz en el Oficio de Viernes Santo, es un ejemplo entre muchos, en que la cruz es evocada como «el más noble entre todos los árboles».

¡Hay un misterio  
En la flor que sale del tallo desnudo como un leño:  
Los árboles están, como la Cruz,  
desnudos y florecidos. [...]  
¡Abrid al Pobre, árboles, vuestra cruz escondida! («Salmo para septiembre»,  
*Número 9*).

... porque a un árbol, pero que no es encina ni lentisco, está vinculada la vida, y lo estuvo la muerte, del hombre («Susana y la adúltera», *Número 4*).

... sobre todos los árboles y sobre todo el follaje, no en el manzano o el cedro sino en la T de la ventana (árbol que falta en el jardín) («La ventana», *Número 2*).

Uno de los más claros en este sentido es «Otoño» (*Número 5*), dividido en dos partes: un primer párrafo correspondiente a la Fiesta de San Benito —21 de marzo— y otro de la Fiesta de la Invencción de la Cruz —3 de mayo—. Esta última conmemoraba el hallazgo —invencción deriva de *inventio*, ‘descubrir’— de la Cruz por Santa Helena en el siglo IV. El color rojo atraviesa toda la breve composición: «Esta hiedra mana luz, coagula sangre, corre por el ramaje negro estremeciéndose [...] Arbor decora, ornata Regis purpura». El rojo es el color que corresponde a la celebración litúrgica de esa fecha, y simboliza la sangre y el amor; las palabras latinas provienen del himno «Vexilla Regis prodeunt» (s. VI) y significan «árbol hermoso, adornado de púrpura real».

La figura del árbol de la cruz aparece ya en «La palma y el cedro» (*Número 3*), que es un poema que también cumpliría una función litúrgica, en este caso más específica: el *introito* —salmo que se canta desde que el sacerdote entra en el templo hasta que llega al altar— para la misa de San José, cuya fiesta es el 19 de marzo, en concordancia con la fecha de la publicación (marzo de 1930). Comienza con un versículo en latín del Salmo 91, que es el propio del Introito según consta en el Misal Romano, y todo lo que sigue es una reelaboración a partir de esos versículos, manteniendo el estilo del género sagrado. Es un poema sin rima y con verso libre.

San José aparece así también como uno de los temas preferidos de Antuña, que lo celebra en su libro *El que crece* —expresión que aparece en uno de los versos de este poema— y en otros publicados en *Número*: «Beatus vir» y «Silencio» (*Número 8*). Como siempre, hay numerosas referencias de nombres bíblicos, citas en latín, alusiones a fiestas y símbolos religiosos: todo lo que solo otro cristiano —uno instruido— puede interpretar directamente, en línea con lo que ya dijimos sobre el tipo de lector que

presupone la revista. San José es comparado en estos versos con el cedro, árbol con el que Salomón construyó el Templo de Jerusalén, y a su vez se alude a la historia de Amalec, un enemigo de los israelitas que fue derrotado porque Moisés tenía los brazos levantados —sostenidos por Aarón y Hur—, prefigurando así a la Cruz como vencedora de la muerte (Ex 17:8-13).

Otra recurrencia de Antuña con respecto a San José es el silencio. Por un lado, como base necesaria para el surgimiento de la palabra viva, que es el Verbo; por otro, como oposición al ruido del mundo. Así se puede ver en los tres poemas referidos explícitamente al Patriarca, pero también en los demás. El mundo y sus ocupaciones como contrapuestos a la vida espiritual son también una constante en este autor. El hombre moderno está perdido a causa de los sentidos, que —valga la paradoja— lo ciegan y no lo dejan oír:

Y hasta el polvo de la tierra  
Anda menos disperso que el corazón del hombre! («Invitatorio», *Número 10*).

¿Qué barullo en la calle  
O qué agitan los hombres?  
Ciegos. Nosotros en silencio quieto  
De inteligencia sosegada («El jacarandá», *Número 11*).

El ruido da lugar al silencio,  
La paz entra en el dispensario,  
Los sentidos sosiegan («El Nacimiento», *Número 12*).

¿Hasta cuándo os engañará el sentido?  
¡Andáis buscando afuera con los ojos  
Lo que habéis despreciado en vuestros padres! («Misterio de la Inmaculada»,  
*Número 18-19*).

Una particularidad de los poemas de Dimas Antuña es que prácticamente todos tienen relación con el tiempo, tanto con el natural como con el sagrado. Este rasgo, sumado a la cantidad de sus publicaciones, produce en el lector de *Número* una sensación de continuidad que no es posible ver en otros autores y que contribuye a la percepción de la unidad general de la revista. Además de los poemas ya comentados, «El huésped» (*Número 6*) se publica en coincidencia con Pentecostés —el Espíritu Santo es llamado «dulce huésped del alma» en el conocido himno «Veni Sancte Spiritus» (s. XII)—. Este es un poema más personal que otros del autor, y desarrolla el tema de la relación entre la ley vieja —el cumplimiento de los mandamientos— y el mandamiento nuevo del amor. «El jacarandá» (*Número 11*) y «El Nacimiento» (*Número*

12) corresponden a Adviento y Navidad, respectivamente, y en ellos hay, además de la correlación con el calendario litúrgico, referencias locales —bastante escasas en la obra del autor— y temporales específicas:

Última semana de noviembre:  
el jacarandá ha florecido [...]  
Una semana antes que a nosotros  
lo despierta el Señor para anunciarnos («El jacarandá»).

Navidad sin pastores, Navidad sin nieve,  
Noche Buena de Buenos Aires, ciudad grande,  
Noche Buena del alma.  
La ciudad detrás de los álamos de la Costanera  
Y el río en llanura de agua («El Nacimiento»).

Para terminar, es importante observar que los poemas de Antuña no tienen rima ni verso medido, pero fuera de estos no hay ningún otro rasgo que apunte hacia el diálogo con las estéticas de vanguardia. De hecho, el verso libre puede estar en diálogo más con lo que se comprueba en los salmos que con los vanguardismos de los años veinte. Asimismo, sus imágenes son casi siempre tomadas de las Sagradas Escrituras, del Breviario o de la tradición de la poesía sacra, sin mayor reelaboración artística por su parte ni búsqueda de originalidad. No duda en utilizar metáforas de larga trayectoria y su estilo, aunque cargado de referencias, es llano y transparente, al alcance de cualquier cristiano que esté lo suficientemente familiarizado con la tradición. Sus poemas parecen buscar, en el siglo XX, la entonación e imágenes de los salmos, en su mayoría de alabanza y adoración.

El poeta Jacobo Fijman (1898-1970) tuvo gran protagonismo en *Número*, como ya se ha dicho. En sus páginas publicó artículos de crítica literaria, poemas y cuentos. En casi todas las entregas hay algún texto de su autoría, por lo que podemos decir que el lapso que va de enero de 1930 a diciembre de 1931 fue uno de los más fructíferos de su vida. Esta conjunción de diversos tipos textuales en la misma publicación —donde se incluyen además artículos dedicados a su producción<sup>52</sup>— representa uno de sus períodos de mayor visibilidad en el campo literario argentino y, por lo tanto, constituyen una clave indispensable para acercarse a su figura y obra.

---

<sup>52</sup> «Las imágenes de un nacimiento» (Anzoátegui, *Número* 1) y «El poeta Jacobo Fijman» (Pinto, *Número* 4).

De acuerdo con María Amelia Arancet (2011) la vida solitaria de Fijman tuvo tres momentos de contacto con el mundo. El primero fue con los martinfierristas en 1926, cuando publicó *Molino rojo*, su primer poemario. En la revista *Martín Fierro* aparecieron ensayos, poemas y cuentos con su firma. Allí Scalabrini Ortiz lo presentaba en sociedad como el poeta vidente que «viene a decirnos el color del sol visto desde la sima, el olor de la vida percibido desde el fango» (*Martín Fierro*, 1995: p. 235). El segundo contacto de Fijman con el mundo es el que se dio a partir de su vinculación con los CCC, su bautismo y su participación en *Número*, todo lo cual se completa con la publicación, en la editorial homónima, de su tercer y último poemario en noviembre de 1931: *Estrella de la mañana*. Es evidente que el poeta fue muy valorado por los escritores católicos, ya que le dedicaron varios artículos, todos elogiosos. Luego su biografía se vuelve por lo menos difusa, y lo que se sabe es que entre 1942 y 1970 vivió en el Hospicio de las Mercedes, conocido actualmente como Hospital Interdisciplinario Psicoasistencial José Tiburcio Borda. Su último contacto con el mundo fue también gracias a una revista: el único número de *Talismán* (1969), dirigida por Vicente Zito Lema, está enteramente dedicado a Fijman e incluye un reportaje y varios poemas inéditos.

Excepto «Imitación de San Antonio de Areco» (*Número 5*), los otros siete poemas que Fijman publicó en la revista formaron parte de *Estrella de la Mañana*, aunque no en el mismo orden. El primero de todos —«Canción de los ángeles de la muerte»—, aparecido en la entrega de marzo de 1930, es el que luego cerrará el poemario. En *Jacobo Fijman: una poética de las huellas* (2001)<sup>53</sup>, Arancet advierte que el último libro de Fijman es el más despojado y el más abiertamente religioso de los tres, sin referencias al mundo material y en conexión con lo absoluto. La primera impresión es la de una repetición casi obsesiva de algunos pocos elementos que van cambiando de posición, pero están siempre presentes: albas, corderos, palomas, manzanas, soles, manos... La autora identifica en esta combinación una «estructura en constelación»:

En la superficie los poemas avanzan al modo vanguardista, por yuxtaposición, prácticamente sin articulación mediadora. Sin embargo es posible ver en estas poesías un sistema de partes, aunque sólo es inteligible en un nivel más profundo

---

<sup>53</sup> En las páginas que siguen nos apoyaremos fundamentalmente en los capítulos 6 y 7 de este libro, puesto que abordan de manera exhaustiva muchos aspectos de Fijman que nos interesan en relación con los poemas publicados en *Número*.

[...]. En mayor o menor medida, la repetición está siempre presente como factor organizativo; paradójicamente, de allí el efecto de caos y de indistinción que produce este poemario (*ibid.*: p. 203).

Los recursos principales del autor son la repetición, la enumeración, la elipsis y el paralelismo. Por un lado, «la asimilación de términos antitéticos hace que tiendan a anularse» (*ibid.*: p. 291), algo que puede observarse en oposiciones fijmanianas constantes como vida/muerte, cielo/tierra, noche/día, paz/pavor y otras. Los opuestos terminan asimilándose en lo eterno: la muerte se anula y se convierte en el mero paso entre la vida temporal y la eterna; la tierra es el punto de unión de lo divino y lo humano a partir de la figura del Niño, Dios hecho hombre; la noche es el ámbito propicio para la contemplación de la luz, que es la estrella que conduce a la unión con Dios. Por otro lado, la proliferación y el exceso contribuyen a multiplicar y ahondar el sentido, pero también a invalidar el referente de manera que solo queda el significante, «purificado» de referencias concretas y convertido en símbolo desnudo y absoluto, presentado como si fuera fruto de una revelación divina más que de un trabajo estético del autor: «Porque los símbolos no los ha inventado el hombre. Solo existe el artesano que los envuelve con sus manos, aunque los ignore, y el otro, que los espera y los conoce. Nadie puede venir a la Belleza si la Belleza no le trae» (Fijman, «Mallarmé, lector de símbolos», *Número 14*).

El poema más extraño de *Estrella de la mañana* es, justamente, el primero que publica en la revista, tal vez en consonancia con ese «exhibicionismo vanguardista» del que hablamos más arriba al mencionar el lugar inaugural concedido a la jitanjáfora de Anzoátegui y a la reflexión sobre poéticas vanguardistas en los primeros ensayos. «Canción de los Ángeles de la Muerte» (*Número 3*) consta de catorce estrofas de versos heptasílabos que remiten directamente a las letanías, una antigua forma de oración que consiste en repetir y enumerar con insistencia una serie de locuciones breves<sup>54</sup>.

Ángeles de la muerte  
Besan las albas albas  
Por la vida y la muerte  
Ángeles de la muerte.

Ángeles de la muerte  
Del amor y la muerte,  
De la vida y la muerte  
Ángeles de la muerte (*Número 3*).

---

<sup>54</sup> Justamente «Estrella de la mañana» es una de las invocaciones que integran las «Letanías de la Santísima Virgen», que suelen decirse al término del rezo del Rosario.

Excepto este, los demás poemas de Fijman no tienen métrica regular. Sin embargo, en conversación con Zito Lema, el poeta afirmó: «Mi poesía es toda medida. De una manera que la acerca a lo musical. [...] En *Hecho de estampas* hay influencia de los cantos gregorianos. Y en *Estrella de la Mañana* la medición sigue la del latín eclesiástico» (1969: p. 11). Más allá de estas precisiones del propio autor, es evidente que su poesía tiene una fuerte impronta musical a partir de la repetición, el polisíndeton, las numerosas imágenes auditivas. Todo ello manifiesta lo que dijimos más arriba acerca de la concepción musical del universo, pero también es consecuencia de la preeminencia de lo sonoro en la oración religiosa, que es fundamental en estos poemas de Fijman.

El carácter orante de su poesía se advierte en el uso de términos asociados a «cantar», «rezar», «rogar»; en la cita directa de partes de la misa o de oraciones; y en la referencia a gestos corporales de adoración:

Calles de ruego, calles de gracia, calles de canción [...]
   
Y hoy tomo para mí su candor de plegaria y este quedar de cosas para Dios.
   
(«Imitación de San Antonio de Areco», *Número 5*).

Niño, tú tienes en el signo que trazan tus manos
   
El día y la noche, y la tierra y el cielo, y la vida y la muerte.

Amén, Amén, Amén,
   
Niño del alba de la tierra y el cielo («Canción de la visión real de la gracia»,
   
*Número 8*).

Cruzo las manos, y extendiendo las manos [...]
   
Ruega en amor mi oscuridad profunda («Pampa de una noche...», *Número 9*).

Ave María, gracia plena, nace la flor de las criaturas («Adoración de los Reyes
   
Magos», *Número 12*).

Venga a nos la belleza entre todas las albas («Poema XXXVI», *Número 15*).

Todas las manos levantadas en la misma belleza [...]
   
Cristo levanta los caminos de la oración profunda («Poema», *Número 20*).

La oración como comunicación entre un nivel inferior y otro superior tiene su expresión en la recurrencia de la antítesis «cielo» y «tierra». «Canción de la visión real de la gracia» (*Número 8*) es el que mejor lo manifiesta: «Niño, tú tienes el oído junto al amanecer / de la tierra y el cielo». Pero también puede rastrearse en otros textos, como «Pampa de una noche y un día con su noche» (*Número 9*) —«La tierra y el cielo se abrazaban en el camino»—; «Adoración de los Reyes Magos» (*Número 12*) —«Nace en

la tierra todo el amor del cielo»—; y «Poema XXXVI» (*Número 15*) —«Hágase la belleza de la tierra y el cielo»—.

En relación con esta «universalidad» de Fijman, que solo habla de lo eterno y de espacios absolutos —tierra, cielo, día, noche, camino, aldea—, es interesante el reconocimiento —y el sucesivo reclamo— que realiza Mario Pinto en «El poeta Jacobo Fijman» (*Número 4*):

La poesía de Fijman está hecha, pues, de esencias espirituales y tiende a la oración y al canto. Caso extraño es el suyo entre nosotros de una vida y un arte orientados hacia valores fundamentales. Quisiera yo que cada vez se viese menos solo y que, a la vera de los que tienden hacia adjetivos valores nacionalistas, sean muchos quienes se propongan el espíritu como la meta más alta y la más digna del hombre.

En este sentido, Maritain había postulado un equilibrio entre la natural subjetividad del artista, que es parte de un espacio y de un tiempo concretos, y la búsqueda de un arte que «trasciende como la inteligencia todo límite de nacionalidad, y solo alcanza su medida en la amplitud infinita de la belleza» (1972: p. 98). El poeta judeocristiano se decanta en sus versos claramente por la segunda opción; y Pinto, desde las páginas de *Número*, le concede un valor ejemplar y convoca a más artistas a sumarse a esta vertiente «ascética», frente a lo que considera el riesgo de una poesía localista.

La visión mística puede verse en «Pampa de una noche y un día con su noche», en el que el sujeto percibe una realidad exultante de vitalidad y dinamismo: «Sobre mis ojos y en mis ojos / ardían las criaturas. [...] / Saltaban los caminos / agua y estrellas, albas, corderos y palomas». Pero tras la experiencia, solo queda la memoria y la noche: «Ruega en amor mi oscuridad profunda. / Han quedado los vuelos de las palomas idas sobre mi llanto». Frente a esta visión luminosa que «daba la paz a los corderos en espanto», el breve «Poema XV» (*Número 11*) está escrito desde el lugar de la oscuridad, del pavor y de la mentira expresada en sonidos que, según los análisis citados anteriormente, resuenan con la «canción del Dan». Es un poema construido a partir de la oposición entre el sujeto, que busca la paz, y el mundo, que la destruye. La paz está representada por la pureza infantil, que se asocia a la estrella del nacimiento, espiritual y pura, pero desaparece luego del segundo verso, en el que el sujeto se hunde en las cadenas del mundo sensible: «golpeamos llenos de horror / las voces que enlazan las palabras [...] / Respiramos los gritos / de la piel de los ríos que hieden desesperanzas». Es significativo que este poema se publique acompañado por un grabado de Paul

Monnier sobre San Bruno, que es el fundador de la Orden de los Cartujos, la congregación más austera de la Iglesia Católica.

Al igual que Antuña, Fijman hace numerosas alusiones a textos sagrados o místicos, y el mejor ejemplo de esto es «Adoración de los Reyes Magos» (*Número* 12), en el que Arancet (2001: pp. 299-336) observa una clara intertextualidad con el *Cantar de los Cantares* y el *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz, en versos como: «El cielo besa la sombra del manzano [...] / saltan los ciervos por montes y collados [...] / toda la tierra herida de su boca y el beso de su boca [...] / Al olor de su nombre despiertan las doncellas [...] / Hermosa mía, sé luminosa y ciega». Este poema es el más extenso del autor —dos páginas completas en papel ilustración, en una sola columna y acompañadas de una fotografía de la catedral de Chartres— y, proponemos, ocupa un lugar central en *Número*, ya que el tema tiene vasta resonancia entre sus redactores, quienes —como señala Arancet— ven a los Reyes Magos como un modelo de seguimiento. El editorial «Conocimiento», de enero de 1931; el artículo «El acceso a la verdad», de Carlos Sáenz (*Número* 13); «Rex regum», de Rodolfo Martínez Espinosa (*Número* 14); «Canción del Nacimiento», de Jijena Sánchez, y «El Nacimiento», de Antuña (ambos en *Número* 12), son algunos de los textos que recuperan la figura de estos personajes bíblicos. Los reyes magos aparecen, también, en la xilografía de Juan Antonio que ilustra la portada de *Estrella de la Mañana* (1931), editado por Número.

No es aventurado afirmar que la poesía de Fijman es la que mejor encarna la búsqueda estética de la revista. En sus versos, el poeta de origen judío condensa la novedad de las vanguardias con la tradición del cristianismo y es el que con mayor grado alcanzó la «pureza de las formas» tan postulada por los artistas del Convivio. En su poesía confluyen la impronta fuertemente sensorial y la búsqueda de la belleza como absoluto, identificada siempre con la Verdad<sup>55</sup>. Posee los rasgos del artista cristiano que describía Maritain y un estilo, como él mismo lo afirmó de Mallarmé, «teologal».

---

<sup>55</sup> Con respecto a la importancia de las imágenes sensoriales en la poesía de Fijman, además de lo que ya dijimos sobre lo visual y lo auditivo, destacamos que lo olfativo, las fragancias, constituye un eje de análisis relevante para la poesía fijmaniana. En la ya citada entrevista que le realiza Zito Lema en 1969, Fijman afirma la importancia de las sensaciones olfativas en relación con la mística: «Tuve experiencias místicas; de orden sensorial. Sentía perfumes. De incienso. Sentía olor a selvas de incienso. Y en el cuarto donde estaba no había ni una flor. Nada que me excitara o que pudiera provocarme esa sensación». Con respecto a la búsqueda de la belleza como trascendental, vinculado por tanto a la verdad, interesa destacar que la preeminencia de lo sensorial, no obstante, no implica un desdén por lo racional. En la misma entrevista, Fijman sostiene que lo sobrenatural no está del todo reñido con lo racional: «... mis obras

### IV.2.3. El mundo folclórico de Jijena Sánchez

Rafael Jijena Sánchez (1904-1979) fue uno de los miembros más activos del Convivio, el cual dirigió en 1930. Creó también el Departamento de Folklore de los CCC en 1939, asesorado por Juan Alfonso Carrizo, quien ya desde 1929 estaba relacionado con el grupo, en el que dio varias conferencias sobre la poesía popular argentina (Rivero de Olazábal, 1986: pp. 114, 137). Proveniente del Norte del país —nació en Tucumán y pasó su primera infancia en Catamarca—, conservó durante toda su vida el interés por la cultura popular y folclórica de su región de origen. En Buenos Aires se vinculó con muchos escritores jóvenes, como los hermanos González Tuñón, y frecuentó la Peña del Tortoni, adonde acudían también otros poetas que participaron luego de los CCC: Juan Oscar Ponferrada, Miguel A. Camino, Ernesto Palacio, Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez, entre otros.

En 1925, la revista *Proa* (n.º 15) publicó su célebre poema «Canción de amor calchaquí», que luego fue incluido en *Achalay* (1928), ganador del Premio Municipal de Poesía de ese año. Este libro tuvo mucha repercusión en el ambiente literario de la época, pese a que no coincidía ni en forma ni en temática con la nueva sensibilidad. Rojas, Ibarbouru, Marasso, Reyes, Fernández Moreno y otros coincidieron en el elogio de lo que consideraban una poesía ligada a la tierra, sencilla, colorida y tierna. Algunos vieron también, junto a la intención gauchesca, una actitud religiosa: «En su transcripción del acento regional, parece que la tierra nativa se hace espíritu sin dejar de ser tierra, con lo que la poesía reproduce el misterio de la Encarnación o, por lo menos, lo simboliza» (carta de Ramiro de Maeztu, cit. en López Peña, 1975: p. 22)<sup>56</sup>. Menos exaltada fue la recepción de Borges, según leemos en la reseña que publicó en el n.º 16 de la revista *Síntesis*, en septiembre de 1928: «*Achalay* —esa aparente onomatopeya del estornudo— es interjección quichua que expresa la satisfacción producida por un rico gusto o por un rico olor. [...] Este libro es de valorización difícil» (1997: p. 360).

Lo que nos importa destacar es que este libro le dio a su autor una visibilidad nacional e internacional que los otros poetas del Convivio no tuvieron. Hay reseñas de

---

prueban que no sólo soy un hombre de real razón, sino de razón de gracia. A pesar de este sitio, que como cualquiera se dará cuenta no es el más adecuado para trabajar, he continuado en mi tarea: escribir poesía. Y es mi razón la que hace que entienda fácilmente las cosas sobrenaturales».

<sup>56</sup> El español Ramiro de Maeztu fue embajador español en la Argentina, entre 1928 y 1930, destinado durante la dictadura de Primo de Rivera. En esos años entró en contacto con los Cursos de Cultura Católica.

sus obras en medios gráficos de Chile, Bolivia, Venezuela, Brasil —firmada por Carlos Drumond de Andrade—, España, etcétera. Posteriormente, Jijena viajó muchas veces por el Norte y por otros países de la región realizando investigaciones y pronunciando clases y conferencias. Fue también profesor de Folklore en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénica, entre otros cargos y distinciones. Además de su relación con el folclore y el cristianismo, Jijena Sánchez fue un promotor de la literatura infantil, ya que hizo recopilaciones y versiones de poesías y cuentos para niños: *Hilo de oro, hilo de plata* (1940), *La luna y el sol (Letras que dicen y cantan los niños cristianos)* (1940), *Los cuentos de mamá vieja* (1946).

Según Arturo López Peña (1975: p. 63), «la poesía de Jijena Sánchez es medida, canónica, como si el poeta tuviera la necesidad del ritmo regular y de la rima ajustada». Efectivamente, sus versos incluidos en *Número* son todos de arte menor, propios de la poesía popular, con predominancia del hexasílabo y con rima asonantada en los versos pares. Abundan los diminutivos, las repeticiones y las exclamaciones:

¡Ay, qué linda, linda / para enamorada! («Cantar», *Número* 1).

Y no traigo más avío,  
¡ay, Señor, Señor, mi Dios!  
Que una carguita de penas  
Y un costalcito de amor («Cantar del ciego enamorado», *Número* 8).

Casi todos los poemas de Jijena Sánchez aparecidos en *Número* fueron incluidos en *Verso Simple*, el poemario que publicó en 1931. Incluso las dos ilustraciones —de Spotorno y Basaldúa— que aparecen allí habían sido publicadas también en la revista. Se diferencian de los de *Achalay* en que, salvo «Carnavalcito» (*Número* 5), ninguno incorpora voces transcritas fonéticamente del habla de los coyas, y mucho menos palabras en quechua. Sí se incluyen muchos términos locales, sobre todo relacionados con la flora o con la música norteña: «salvia», «menta», «yerbabuena», «chicha», «alilicuco», «tamboril», «quena», «herque» (*sic*), «caja». La alusión al canto es permanente. Basta mirar los títulos, que inscriben a los poemas en relación con géneros de la música popular: canción, copla, vidala, cantar, baile.

Por supuesto que la Naturaleza es el campo semántico general de todos ellos, y en particular la del Norte: palabras simples como «sierras», «lucero», «luna», «sol», «tierra», «estrellas», «grillos», «cerros», «cielo», «vientos» van construyendo un

universo de referencias en el que los personajes cantados, generalmente hombre y mujer o —en algunos casos— hombre y Dios, encuentran su punto de comunicación. El amor a la mujer se expresa siempre con asociaciones bucólicas: las ondas del río («Alabanza», *Número* 9), la luna («Camino del río», *Número* 3), las sierras con sus constelaciones («Letras para cantar», *Número* 16). El amor de pareja se enmarca en un tono de ingenuidad y pureza, realzado por un cromatismo bastante marcado que da predominio a los tonos claros: «Cantar» (*Número* 1) es un buen ejemplo. Este candor general va acompañado de un cristianismo devoto y simple:

Un nimbo de novia  
la aureola de gracia («Cantar», *Número* 1).

Y la Virgen de Río Blanco  
alumbrada de dos velas («Camino del cerro», *Número* 3).

*Señora santa Lucía*  
*Me haga ver la luz del día* («Cantar del ciego enamorado», *Número* 8).

La unidad temática y estilística que tienen los poemas de Jijena Sánchez contribuye al delineamiento de un tono común en la revista. Además, debido a su brevedad, están generalmente ubicados en la columna central y acompañados de un dibujo o una xilografía pequeña, lo cual también aporta al efecto mencionado. Por último, es necesario destacar que la obra de este autor «federaliza» de algún modo la publicación y compensa un poco, quizás, el evidente peso de Europa en su contenido general. Por supuesto que ello es posible porque no deja de lado el elemento unificador: el catolicismo; Jijena llegó a ser llamado «el teólogo telúrico» (Lermont, 1978).

### IV.3. Los cuentos

Ciertamente, el peso de los textos narrativos publicados en *Número* es menor al de la producción lírica o ensayística: apenas llegan a contarse diez relatos. A su vez, mientras durante 1930 la distribución de los cuentos es regular —casi uno por entrega—, en el segundo año esta mermó notoriamente: se incluyen tres en el ejemplar 16 y uno en el 21-22.

Cuestión aparte es definirlos genéricamente. Todos son narraciones —de hecho, las únicas narraciones de *Número*—, aunque no todos pueden ser considerados «cuentos» en el sentido de narración breve con unidad de efecto —tal como ha sido

definido y practicado arquetípicamente por Poe—. Tal vez el único que reúna estos rasgos sea «Los asesinos», de Jean Aurenche (*Número* 16), narrado en presente y ceñido a la acción de los personajes. Este guionista francés (1903-1992) ya gozaba del interés del grupo de Convivio desde que *Criterio* publicó su cuento «A nadar» en el n.º 13, correspondiente al 31 de mayo de 1928. Allí lo presentaban así:

Jean Aurenche es un joven escritor francés, vinculado al grupo literario de Max Jacob y Jean Cocteau. Ha colaborado en las «Chroniques» de «Le Roseau d'Or» que dirige Maritain<sup>57</sup>. En esta narración ensaya el género ingenuo y modernísimo del «escenario», que es la traducción literaria de la visión cinematográfica de las cosas. A los «escenarios» hay que leerlos teniendo en cuenta esta finalidad especial de su autor, y en este caso de «A nadar», con el ánimo con que asistimos a un film cómico (p. 402).

La inclusión de este «escenario» muestra una vez más el interés por lo novedoso —y por lo cómico— entre los redactores de *Número*, que no rehúyen la posibilidad de incluir en la misma página un artículo filosófico-teológico del dominico Garrigou-Lagrange sobre la unión hipostática y un relato cinematográfico con toques surrealistas acerca de una simpática familia de asesinos.

En el mismo *Número* 16, de abril de 1931, el humor ya se hace presente desde la primera página, dedicada al italiano Giovanni Papini, convertido al catolicismo a comienzos de los años veinte, pero siempre heterodoxo y polémico. En «El testimonio de Gog», Carlos Sáenz reseña el recién publicado *Gog*, un libro de relatos-entrevistas en los que un millonario grotesco conversa con distintos personajes de la vida contemporánea y muestra los aspectos más negativos de la sociedad del momento. «El libro deja una alegría inconfundible, y no es extraño que los “imbeciles” de que habla San Pablo (multi inter nos) se hayan escandalizado», concluye el reseñador, manifestando una vez más la relativa independencia de criterio —en términos estéticos— de los hombres de Convivio, incluso ante textos que podían resultar polémicos para los sectores más conservadores del clero. A continuación se publican dos capítulos del libro en cuestión: «Visita a Ford» y «A. A. y W. C.» (*Número* 16). En el primero, dentro de la visión satírica del sistema de producción capitalista, es destacable la diferencia que Henry Ford —ficcionalizado como personaje en este cuento— percibe entre los productos artísticos y los industriales, asociada también a la

---

<sup>57</sup> Colección de libros y cuadernos, editada por Plon, que desde 1925 publicó en total 52 títulos de autores como Bernanos, Claudel, Massis, Chesterton, Papini y Guardini.

diferencia entre el Viejo Mundo y Estados Unidos; es decir, la decadencia de la cultura occidental frente a los avances del materialismo.

Los clientes extranjeros nos pagarán con objetos producidos por sus padres y que nosotros no podemos fabricar en nuestros talleres: cuadros, estatuas, joyas, tapices, libros y muebles antiguos, reliquias históricas, manuscritos y autógrafos. Todas cosas *únicas* y que nosotros no podemos reproducir con nuestras máquinas. [...] Y así el depósito retrospectivo de la civilización universal deberán buscarlo en los Estados Unidos, con grandísima ventaja, entre otras cosas, para la industria turística.

El segundo toma de modo humorístico la cuestión —ya habitual en la revista— de la dualidad materia-espíritu, aprovechando también para reírse de algunas costumbres burguesas: «El hecho de que la mente humana no haya asociado todavía manducación y defecación demuestra nuestra grosera insensibilidad».

#### **IV.3.1. Un poco de humor en la Academia: Emiliano Mac Donagh**

Con los tres relatos de Mac Donagh (1896-1961) se introduce en *Número* un tema bastante insólito: la ictiología. El autor fue, en efecto, un eminente naturalista especializado en Zoología, doctorado en 1928 por la Universidad Nacional de La Plata. En su vasta trayectoria se alternan cargos en el Museo de Ciencias Naturales de esa ciudad, en la Dirección General de Higiene y posteriormente en la Universidad Católica Argentina, entre otros. Dio clases en los CCC y colaboró en *Criterio* desde su fundación hasta 1952.

Sus textos narrativos tienen formato de anécdota —el autor aparece como personaje en los dos primeros, los lugares y temas mencionados son parte de su actividad profesional como ictiólogo— y parecen orientarse no tanto hacia el desarrollo de una historia, sino hacia la presentación de una perspectiva acerca de la ciencia. El narrador la percibe en primer lugar como una actividad humana que tiene sus limitaciones frente a la vastedad de la naturaleza viva, llena de sorpresas y novedades. La ciencia, según se lee en estos textos, tiene que estar en constante movimiento porque las categorías que los académicos construyen para organizar el saber no alcanzan y caducan continuamente. En «Cuento de viejas» (*Número 1*), el científico aparece desazonado: «¿Por qué me dice Profesor? Ahora soy simplemente un pobre hombre, víctima de estas alimañas. ¡Cambian tanto! [...] cualquier ambiente origina formas vivas que son la muerte de los sistemas famosos». En «El sabio ebrio» (*Número 5*), el

eminente ictiólogo que viene desde la Universidad de Stanford a conocer los peces que solo había podido estudiar en formol termina deponiendo sus certezas académicas luego de una noche de pesca y vino en el arroyo Doña Flora, en Ensenada. «La quimera, el gallo y el elefante» (*Número 11*) narra el conflicto que se les planteó a los académicos de Thorburg, Suecia, a causa de que no podían saber el color real de una especie de pez porque nunca habían visto más que una lámina en blanco y negro.

En el desarrollo de las historias siempre predomina el tono irónico y humorístico, reforzado por la construcción caricaturesca de los personajes, en los cuales puede leerse un modelo de ciencia que será puesto en cuestión en el texto: la teoría frente a la experiencia, el academicismo frente al saber popular. En el segundo cuento, «El sabio ebrio», es donde con mayor efectividad se presenta esta oposición, tal vez porque es donde mejor perfilados están los personajes, un científico y un pescador, cada uno con su origen y su lenguaje propio, cuyo contraste produce el efecto cómico. El profesor Toledo es un personaje en sí mismo contradictorio: es mexicano por herencia pero norteamericano por educación; es ictiólogo experto pero jamás vio una tararira en estado natural; confía absolutamente en sus conocimientos librescos, pero hasta ahora nunca los contrastó con la experiencia. Su abstemia —«Yo no tomo vino. Es por razones de higiene»— resulta incomprensible para el botero, un pescador que conoce en profundidad todas las especies de peces de la zona aunque no sabe sus nombres científicos. Su locuacidad, repleta de barbarismos, contrasta con el laconismo del sabio hasta que este, con el paso de las horas y acuciado por la sed, empieza a beber. Entre el vino y la emoción de la experiencia, que «le hacía gritar como una criatura jugando», el profesor termina cayendo en una especie de trance y por fin se extiende en un largo monólogo con vetas casi surrealistas:

—Mis amigos, mis queridos amigos, el ictiólogo se ahogó en mí. Ya no tengo fe en la técnica. Estoy vidente. Ese botero es un necromante. Este pacú no es un *Pygocentris piraya*: es una cabeza humana, fresca, aplastada a propósito, disfrazada de pez para ocultar un crimen nefando. [...] Yo he descubierto el gran secreto: hemos pasado la noche sumergidos hasta las ancas en el país de la cuarta dimensión (*Número 5*).

Este monólogo reúne en sí dos rasgos de la escritura de Mac Donagh que están presentes en todos sus textos: la descripción minuciosa, fruto de la observación científica, y las asociaciones poéticas. «En esta bestia, que parece la hoja taraceada de un puñal chinesco, estas dos aletitas pectorales están como recién pegadas, como si le hubieran arrancado las alas a una mariposa de éstas [...] ¡Y qué me dicen de ese hocico!

Es el de un vampiro» (*ibid.*). Lo mismo puede comprobarse en «Cuento de viejas», por ejemplo: «El sabio es un niño con barba de fauno. Abre unos ojos de juguete y parece una pintura de marinero holandés» (*Número 1*).

Esta observación meticulosa de todos los animales se relaciona con otro de los conceptos que subyacen en los cuentos de Mac Donagh: la idea de que hay un diseño inteligente en la naturaleza. Aunque no se haga explícita en ningún momento la creencia en un Dios Creador, esta concepción puede leerse en líneas como esta: «Créame que estas feas loricarias enseñan bien que los animales están *hechos*, y trazo a trazo. Cada ser es una obra de arte por la simetría intentada y luego olvidada» («Cuento de viejas»).

Por otro lado, asociada a la dicotomía teoría-experiencia, hay otra contraposición bastante significativa en los tres textos: el personaje extranjero frente al local. En todos los cuentos, el protagonista —un turista inglés, un profesor norteamericano, un marino sueco— llega a la Argentina en busca de algo —una novedad, una experiencia, un dato— y vuelve con un aprendizaje. El turista de «Cuento de viejas», al final del relato, salta por la ventana llevándose una vieja de agua «y cuando se escapa se lleva lo que nunca viera juntos: una joya, una aventura, una idea». Excepto el marino, que representa al hombre del pueblo —es decir, con sentido común— de Suecia, los otros dos aparecen bastante ridiculizados, como representación de la burguesía materialista —el primero— y del academicismo —el segundo—<sup>58</sup>.

Esta breve serie textual conforma, entonces, un grupo singular dentro de la tónica general de la revista —más tendiente a los temas estéticos, filosóficos o teológicos—, ya que las ciencias naturales son un campo del conocimiento muy poco abordado en *Número*<sup>59</sup>. Los textos de Mac Donagh, sin embargo, articulan con otros textos de la publicación por ciertas características formales —el predominio de la ironía y el humor, presentes también en Anzoátegui, por ejemplo—, por su reivindicación de lo popular —que dialoga con los poemas de Jijena Sánchez— y, por supuesto, por la concepción religiosa de la naturaleza que presentan, acorde al espíritu católico que subyace a todo *Número*.

---

<sup>58</sup> No olvidemos que esta concepción vitalista no academicista de la ciencia defendida por Mac Donagh en sus relatos encuentra eco en otros textos de la revista, referidos al arte y a la arquitectura, ya mencionados en este estudio.

<sup>59</sup> De hecho, solo Mac Donagh trató estos temas: «Marcos Sastre y Hudson» (*Número 3*), «Un hombre del mundo» (*Número 4*), «Hudson y la naturaleza intangible» (*Número 8*), «El secretario de la ciencia» (*Número 11*) y «Notas sobre el nombre y la especie» (*Número 13*).

### IV.3.2. Fijman en su laberinto

Jacobo Fijman publicó cuatro cuentos en *Número*: «Hotel Dacia» (*Número* 2), «Sumánovich» (*Número* 4), «San Julián el Pobre» (*Número* 16) y «Ciudades, más ciudades» (*Número* 21-22)<sup>60</sup>. Estos textos, junto con «La voz que dicta» (*Martín Fierro* n.º 35, noviembre de 1926) y «Dos días» (*Crítica*, 1º de enero de 1927), constituyen la totalidad de la obra narrativa del poeta. Aunque estos seis textos no llegaron a editarse en forma conjunta, es probable que esta fuera la intención del autor, ya que en las páginas de la revista se anuncia repetidas veces la «inminente publicación», por la editorial *Número*, de *San Julián el Pobre (cuentos)*, libro que nunca llegó a concretarse.

La presencia de estos cuatro relatos en la revista resulta muy interesante por varios motivos. En primer lugar, porque aporta una mirada bastante original sobre la bohemia parisina de esos años. Fijman hizo el tradicional viaje iniciático a Europa a fines de los años veinte, acompañado por Antonio Vallejo y con el apoyo económico de Oliverio Girondo (cfr. Bajaría, 1992: caps. 6 y 7). Fruto de esa experiencia, el poeta escribe esta serie de cuentos que, en algún punto, podrían inscribirse en el género del relato de viajes, ya que hay un narrador autobiográfico que describe —más que narrar— lo que observa a su alrededor en un espacio bien definido que termina convirtiéndose en protagonista: la ciudad de París. Por estas páginas circula una gran cantidad de personajes, algunos simplemente mencionados, otros caracterizados con un solo rasgo y unos pocos más elaborados. El narrador intenta aprehenderlos a todos en un afán enumerativo que no parece tener mayor coherencia que el espontáneo fluir de la conciencia: «*Espero que mientras escribo mi diario y referencias no minuciosas sobre los tipos que habitan el hotel “Dacia” no todos se hayan marchado*» («Hotel Dacia»). Ante la mirada del viajero, el mundo circundante aparece en constante movimiento; la variedad de objetos, lugares y personajes mencionados es inmensa y produce una sensación de caos, como el mismo narrador advierte. La escritura parece haber sido contemporánea a los acontecimientos narrados, lo que acentúa su carácter autobiográfico y fragmentario. Aunque hay algunas excepciones, en general los textos están narrados en presente. Son apuntes que el viajero va tomando, fragmentos del mundo observado que se suceden unos a otros sin más conexión aparente que las asociaciones libres: «El cuello de Patricio de Meabe, cónsul en el Havre, la risa de

---

<sup>60</sup> Para un análisis exhaustivo de estos textos, remitimos al ya citado estudio de Arancet (2001), capítulos 6 y 7.

Sumánovich [...] la boca de cura protestante del estudiante Butler, la boca de cínico del dibujante Pigazzi» («Sumánovich»).

Los espacios interiores principales son el hotel Dacia y el hotel San Julián el Pobre, en los que se hospeda el narrador. Los dos sirven como excusa perfecta para mostrar el ir y venir de todo tipo de personas con sus nacionalidades, oficios y clases sociales. Además, el narrador se mueve por la ciudad nombrando calles, templos y monumentos, y pasa por numerosos bares y cafés donde también proliferan los encuentros y las conversaciones: el Wikinks, café de Montparnasse, el fondín de Montrouge, el café Dome, el Luxembourg, el Grand Hotel. Muchos personajes son seres ociosos o vagabundos: «*Mis sujetos no trabajan: sólo tienen nostalgia. Puede que hayan trabajado; puede que se decidan a trabajar*» («Hotel Dacia»). Muchos son artistas: pintores, escultores, dibujantes, maestros y aprendices, músicos. También hay cónsules, curas, prostitutas, librerías, enfermeras, militares, traductores, arquitectos, médicos y mendigos, y la lista sigue. Es un verdadero universo por el cual el narrador se desplaza registrando detalles minúsculos, sin dar nunca una visión total.

Por otro lado, es interesante el encuentro entre este espacio caótico y el sujeto que deambula por él. La actitud con la que este va comentando todo lo que ve reviste, por momentos, un humorismo irónico y casi despectivo, pero sobre todo desencantado. La mirada no es la del americano admirado por el esplendor de Europa, sino la de un hombre que percibe con extrema claridad la miseria, el sufrimiento y la soledad de los que habitan la «ciudad luz». «Los hoteles de París son siniestros. Así como suena: siniestros. Pasan por ellos matrimonios, de una hora, de una semana, de un mes» («Hotel Dacia»). Resulta muy significativa la referencia al arte plástico que hace el propio narrador para darle más fuerza a su discurso: «Las caricaturas sarcásticas de Groz [*sic*] darían gráficamente mis impresiones»<sup>61</sup> («Hotel Dacia»). Es un mundo en decadencia habitado por personas desorientadas y solitarias.

En «San Julián el Pobre», que es el texto que tiene la línea argumental más perceptible de los cuatro, es donde con mayor claridad la mirada del viajero se detiene en el sufrimiento y la miseria de los abandonados. Ya desde la elección del lugar, un rincón casi imperceptible a pocos metros de Notre Dame, el narrador se ubica temáticamente en lo marginal. Como observa Arancet (2001: p. 592), en la actitud del

---

<sup>61</sup> Se refiere a George Grosz, pintor expresionista alemán (1893-1959).

viajero espectador hay compasión y denuncia. Se detiene en sujetos concretos para hacer notar toda esa vida oculta que también es parte de París. Las mujeres y los niños son los que más captan la atención del viajero: «Se me ocurrió meditar en aquellos niños enlutados huérfanos de la guerra, que pasaron delante de mis ojos» («San Julián el Pobre»). En el mismo relato, una mujer que vende diarios no encuentra lugar para vivir con su hijo: «Todas las noches debo buscar asilo donde hospedarme; y a veces no me alcanza el dinero. Además, tengo que convencer a los dueños de hotel que me acepten el chico. Los hoteleros dicen que los chicos lloran, lloran, lloran. Ah, si yo fuera joven. No me entregaría a ningún hombre». Concluye su relato con una última denuncia, esta vez a la misma Iglesia: «¡Ah! Pero es verdad, en los hornos de San Julián el Pobre ya no se hace más pan para los pobres...». Toda esta serie de observaciones sobre la pobreza material del mundo moderno como consecuencia de las guerras es relativamente inédita en *Número*. La revista, en general, evita estos temas, orientándose a denunciar, en primer término, la pobreza espiritual, en el sentido de decadencia de la cultura y de la inteligencia. Por otro lado, como observamos *supra* con relación a «Dinero» —el editorial de marzo de 1930— la pobreza es percibida, desde la perspectiva de *Número* —en línea con cierta lectura del Evangelio—, como una bienaventuranza y un «requisito» para la actividad intelectual. Es decir que subyacen en la revista —y en Fijman en particular— dos miradas hacia la pobreza según cómo se la entienda: una exaltada, como virtud espiritual —que es la que predomina notoriamente— y, en menor medida, una crítica, que la considera producto de la injusticia.

En este relato encontramos también la presencia, si bien apenas esbozada, de un tópico muy poco frecuentado en las páginas de *Número*: el antisemitismo, o, para ser más precisos, la existencia de prejuicios y estereotipos referidos a la avaricia de los judíos. Se nos cuenta que un argentino compañero de Fijman, un tal Lisandro Alvarado, se levanta una mañana asustado porque creyó o soñó que en su familia había judíos. El protagonista, con humor, observa la paradoja: «En el momento de esa confesión, Lisandro atravesó más de dos kilómetros en busca del puesto que ofrecía nafta por dos francos menos que en los demás puestos» («San Julián el Pobre»). Unos párrafos más arriba, es un judío el que advierte que «Jacques Maritain es completamente San Pablo», porque siempre habla de la caridad, y luego le deja dos francos sobre la mesa al poeta. Es necesario subrayar, con todo, que estos detalles relativamente marginales no bastan

para hablar de una crítica al antisemitismo, pero, como dijimos, muestran que el autor percibe la hostilidad hacia los judíos y toma distancia, con ironía, de ese prejuicio.

Otro punto de interés en estos cuentos es lo que concierne a lo biográfico. De Jacobo Fijman es poco lo que se sabe con certeza, y su vida se ha ido reconstruyendo a partir de testimonios que no siempre son del todo exactos. El Fijman real se entremezcla con el Fijman «apócrifo», como lo llama Juan-Jacobo Bajarlía (1992: p. 61). Mientras que su poesía es en general bastante críptica y alejada de lo concreto, en sus relatos podemos leer todo lo contrario: gran cantidad de referencias puntuales, muchas de las cuales pueden interpretarse en clave autobiográfica. La nostalgia que sienten muchos de los personajes de estos cuentos también es un sentimiento del narrador viajero —y, quizás, de todos los viajeros—. En este caso, la nostalgia apunta en tres direcciones: su infancia, su ciudad y su novia Teresa, a quien recuerda como «mi novia salteña, casi india» en «Hotel Dacia», y que reaparece en los otros relatos. Sus primeros años son evocados a partir de una canción que canta Ema, la enfermera con la que está citado en «San Julián el Pobre»: «... me trajo a la memoria el pueblo de mi nacimiento, y un puente, y sobre ese puente el niño que aún hay en mí, y al cual no termino nunca de volver y retornar»<sup>62</sup>. A partir de este recuerdo, el narrador evoca luego la imagen de los niños huérfanos, hijos de la guerra. Pero más que su pueblo natal, lo que el narrador evoca con mayor frecuencia es Buenos Aires —y la Argentina en general—, muchas veces con una mezcla de nostalgia y orgullo:

—¡Uf, qué asco! Estos entierros parisinos. La gente que acompaña al muerto, bajo sus paraguas. Nombro la selva virgen, los ríos, las islas de mis pagos. He visto enterrar en el Chaco... [...] Las manos de los Cristos de las catedrales se parecen a las mías. Con ellas y latas de yerba Flor de Lis, me hago la atmósfera de Buenos Aires. Todo es bello en el deseo («Hotel Dacia»).

También otros personajes latinoamericanos recuerdan sus tierras y se las describen a los europeos. Es interesante la anacrónica mención de América como «las Indias» en varias ocasiones, en relación con individuos que vienen de ellas o que están esperando para viajar hacia allí. Son dos mundos que se encuentran en París. De manera similar se presenta la dicotomía Oriente-Occidente: los chinos y los japoneses aparecen como los turistas que van a invadir la cultura occidental y tratan de imitarla sin comprenderla, como ese artista japonés que intenta pintar a una mujer rezando, pero no

---

<sup>62</sup> Jacobo Fijman nació en Besarabia —actual Rumania— en 1898, y en 1902 llegó a la Argentina con sus padres y sus hermanos.

lo logra —desde la perspectiva del narrador— porque no participa del espíritu cristiano: «No había en todo el cuadro nada que participara de Cristo. El pintor no era bautizado» («San Julián el Pobre»). El cosmopolitismo parisino no parece haber sido un rasgo muy apreciado por el narrador, como puede verse en «Ciudades, más ciudades»: «... esta misma calle infectada de hollín, moho, agua, chinos, japoneses, hindúes, ejemplares de todas las razas y todos los pueblos».

Como vimos más arriba, la dimensión sonora del universo es fundamental en este autor, y eso queda nuevamente de manifiesto en sus narraciones. En «Hotel Dacia», por ejemplo, la mezcla de sonidos de todo tipo pareciera ser un eco de aquello que —en su ensayo sobre las canciones de cuna— había llamado «las canciones del Dan», ya que le producen confusión y espanto:

Las quenas de una peruana, los huacos de mi amigo Laprida y las balalaicas del restorán Knam, los cielos grises y las corbatas y pañuelos me han enloquecido de terror. [...] Yo oía el bullicio del fondín de Montrouge y la voz de la patrona: Sopa, Sopa. [...] El violinista hondureño hace ocho horas que se empeña en tocar el concierto de Viotti. Lo ha tocado 20 veces<sup>[63]</sup> [...] El saxofonista negro se desternilla de risa. El saxofón se ha metido en todos los cuartos del hotel («Hotel Dacia»).

En cambio, «Ciudades, más ciudades» trae otro tipo de reminiscencias sonoras. Las campanadas de la iglesia y el coro de niños lo hacen pensar en Dios. Cae en la cuenta de que los niños de ahora, cuyos padres «murieron por la República», no cantan ni ríen como los de la Edad Media, y no saben hacerse la señal de la cruz. Pareciera que en estas ciudades de piedra ya no hay lugar para Dios: ya nadie ríe en la Santa Rusia; Brujas ya no es una ciudad mística, sino futbolística, y en Lisboa los pintores «insultan a Dios y se suicidan» («Hotel Dacia»). El narrador, en cambio, parece ir en otra dirección: mientras recorre los bares y cabarets parisinos, lleva bajo el brazo uno de los tomos de la *Suma Teológica*.

A lo largo de esta serie de singulares relatos, encontramos una diversidad de espacios, personajes y evocaciones que a primera vista pueden parecer laberínticos. Sin embargo, como dice uno de los personajes de «Hotel Dacia», se trata de un laberinto que ofrece la posibilidad de ser atravesado: «Quisiera entrar en el laberinto de su

---

<sup>63</sup> Este personaje puede relacionarse con un episodio de la vida de Jacobo Fijman, de 1923. Según relata Bajarlía (1992: p. 21), una noche el poeta se puso a tocar el violín frenéticamente en el balcón hasta que sus padres intervinieron y le arrebataron el instrumento. También en «Hotel Dacia», el viajero cuenta acerca de sus primeras noches en París: «Una de ellas fue la noche en que me echaron de “La casa de los estudiantes” por cantar vidualitas».

espíritu. Puede ser que nos entendamos». Creemos que la imagen arriba citada del viajero que deambula por un mundo en decadencia con la *Suma Teológica* —cual hilo de Ariadna— bajo el brazo, condensa el sentido de los cuatro relatos. E incluso podríamos leerla como una especie de figuración de la misión que se atribuye *Número* en el campo literario argentino de los años treinta: explorar algunas de las transformaciones de la laberíntica modernidad, pero munidos de lo más tradicional de la doctrina católica.

## V. CODA: SUCESOS ARGENTINOS

Como hemos indicado, el fin de *Número* no está anunciado explícitamente por la revista. El n.º 23-24 no incluye justificaciones ni despedidas, más allá de la lacónica frase que cierra el índice, que parece dejar entrever, al menos, una suspensión en la continuidad de la publicación: «Las próximas ediciones de esta Revista serán oportunamente anunciadas». El extenso editorial «Itinerario» puede leerse —hemos propuesto— como el mapa de un recorrido finalizado, pero tampoco allí hay referencias al cierre de la publicación.

La «última palabra» de *Número*, tomando esta expresión literalmente, es decir, el último texto que la revista publica en la última página de su última entrega es un curioso «documento» titulado «Almanaque». En su origen, el género «Almanaque» tenía en la sociedad agraria la función práctica de mostrar los pronósticos del tiempo, pero pronto se impuso como un órgano didáctico, dirigido a los sectores populares, que cifraba, a través de textos breves, ciertos valores propios de la moral burguesa<sup>64</sup>. En el siglo XIX, los «Almanaques» se configuraron también como herramientas político-culturales, muchas veces dentro de los periódicos. En la apropiación que de este género hace *Número* puede leerse cómo se conserva el carácter instructivo y popular del almanaque, que busca proponer al lector —en un tono satírico— ciertos lineamientos ideológicos desde los cuales leer su presente y su futuro próximo —quizá, hasta el hipotético y finalmente nunca llegado momento en que vuelva a circular *Número* dentro de la escena cultural—.

---

<sup>64</sup> Siguiendo a Gutiérrez Sebastián, el Almanaque incluye «refranes, cuentecillos, máximas o textos de divulgación de ideas políticas, morales y sociales propias del sistema de valores burgués que las élites pretendían que calasen en el pueblo» (2013: p. 222).

El hecho de que sea presentado en el sumario como «Documentación de *Número*» y firmado al pie como «(De la Guía Int. de Turismo. - Documentación de *Número*)», permite considerarlo, aunque la atribución sea elíptica, indirecta, producto de una enunciación colectiva, correspondiente a la revista como voz editorial. El estilo y la temática son, sin embargo, como dijimos, radicalmente distintos a los textos firmados por *Número* —los que hemos analizado en el apartado II—. Si en esta serie las referencias coyunturales estaban reducidas al mínimo y, aun en esos casos, retomaban acontecimientos europeos y eclesiásticos —el Pacto de Letrán, las condenas papales al nacionalismo, al fascismo y a la Acción Francesa—, «Almanaque» se refiere explícita e insistentemente a la «República Argentina» —el sintagma se repite en todos los párrafos— e incluye menciones a Uriburu, Yrigoyen y Martínez Zuviría. Si en los editoriales la perspectiva era teológica-filosófica y el tono era asertivo, sintético y elevado, este último texto es de una naturaleza marcadamente satírica y polémica, con un tono que incluye las injurias y hasta insultos —«la puta que los parió»—.

En cuanto a los tópicos abordados, no hay novedades absolutas con respecto a lo que puede rastrearse en artículos publicados a lo largo de los dos años de *Número*, aunque el énfasis está notoriamente puesto en las cuestiones sociopolíticas por encima de las literarias. Encontramos, por un lado, críticas a la democracia, que resultan muy significativas en el contexto, dado que muy recientemente se habían celebrado elecciones —el 8 de noviembre de 1931— que, con el radicalismo proscrito y lo que se conoció como «fraude patriótico», habían redundado en el triunfo de Agustín P. Justo. «En la República Argentina el fraude es necesario», afirma uno de los párrafos de «Almanaque». En la misma línea se sostiene que «[e]n la República Argentina se puede ser Uriburu; pero para ganarse libremente a toda la República no hay más remedio que ser Yrigoyen» y se finaliza por decretar que en el país «hay dos grandes enfermedades: la blenocracia y la demorragia». Encontramos, consistentemente, también una mirada crítica al nivel intelectual de los argentinos:

En la República Argentina la profesión más llamativa es la de gigoló. Es la que queda mejor dentro del criterio de viveza argentino.  
La República Argentina está llena de brutos sentimentales.  
En la República Argentina la gente no tiene memoria.

Este tipo de crítica también alcanza a los católicos, sin excluir a los miembros del clero. Como se recordará, *Número* sostenía la importancia de la formación

intelectual de los creyentes y desdeñaba la devoción puramente privada y superficial que atribuía a muchos sedicentes católicos:

En la República Argentina muchas señoras y señores [*sic*] son columnas de la Iglesia...  
En la República Argentina no se puede discutir el valor literario de Martínez Zuviría sin provocar a todo el clero...  
En la República Argentina los predicadores claman: «Señores, el catolicismo de nuestros padres...», pero nunca se les ha oído hablar del catolicismo de los Padres.  
  
Porque «nuestros padres» eran esos clérigos semi-herejes que todos conocemos y cuya historia no se puede escribir.

Podemos mencionar, por último, una serie de afirmaciones que pueden resultar más sorprendidas, dado que, quizás en línea con las simpatías vanguardistas de algunos colaboradores, apuntan a ridiculizar cierta versión del tradicionalismo más conservador:

En la República Argentina no se puede hablar mal de los muertos, porque la muerte da derechos.  
En la República Argentina se han escrito muy buenas crónicas sociales de historia argentina.  
En la República Argentina todos los platos nacionales tienen un lejano olor a momia.  
En la República Argentina no hay tradición; hay mates de plata y otras antigüedades.  
En la República Argentina las madres son una institución.

Como puede observarse, el tono es muy crítico y por momentos humorístico, especialmente si consideramos que este «documento» se presenta como parte de una imaginaria Guía Internacional de Turismo. Sin embargo, la impresión general que suscita la lectura de este último texto de *Número* es el desencanto<sup>65</sup>. Este diagnóstico es consecuente con el último párrafo de «Itinerario» (*Número* 23-24):

Tal es el itinerario en el desierto que emprendieron hace dos años algunos hijos mordidos por esa desesperación. ¿Qué tuvo que ver en él Hobab? [...] Válgales por lo menos el deseo de llegar a la patria y la indignación general.

La tarea intelectual que *Número* había emprendido es concebida como un camino en el desierto. En esa República Argentina llena de «brutos sentimentales»

---

<sup>65</sup> Puede ser productivo comparar «Almanaque» con el casi contemporáneo «Nuestras imposibilidades», publicado en el n.º 4 de *Sur* (primavera de 1931) por Jorge Luis Borges, que constituye también una crítica sobre la idiosincrasia nacional, humorística por momentos, pero con una nota de amargura («Hace muchas generaciones que soy argentino; formulo sin alegría estas quejas», culminaba Borges: p. 134).

—según afirmaba «Almanaque»— escasos o insuficientes son los frutos que pueden esperarse.

Como se sabe, la década de los treinta fue clave para la consolidación y ampliación del catolicismo integral en la Argentina. La realización del Congreso Eucarístico Internacional en Buenos Aires, en octubre de 1934, constituyó un hito en ese sentido. En la masiva participación que suscitó puede verse una confirmación del poder de convocatoria que la Iglesia había adquirido para esos años; el rol protagónico que tuvieron los militares es significativo de la profunda implantación que el catolicismo había conseguido en las Fuerzas Armadas, y la consagración del país al Sagrado Corazón de Jesús, por parte del presidente *de facto* Justo, ratifica, desde el Estado, la identificación entre catolicismo y argentinidad (Mallimaci, 1988: p. 9; Mudrovic, 2007: p. 221).

El cierre de *Número* puede haber respondido a una serie de factores que desconocemos, desde problemas de financiación hasta diferencias entre los redactores. Desde otra perspectiva, también podemos leer que el proyecto de una revista que articulaba ortodoxia católica con vanguardia estética, que perseguía una sofisticación intelectual, con desarrollos teológicos y filosóficos, y apuntaba a lectores necesariamente minoritarios, terminó por quedar descolocada en tiempos en los que se imponía para el catolicismo la búsqueda de alcanzar a las masas e intervenir de modo más directo y concreto en la praxis política.

## VI. BIBLIOGRAFÍA

- Adur, Lucas (2010). «Entre la Iglesia y la vanguardia. Un análisis del manifiesto de la revista *Criterio*, órgano del “renacimiento católico” argentino». *Discurso. Teoría y análisis*, n.º 30, pp. 59-79.
- (2014). «*Criterio: un catolicismo de vanguardia (1928-1929)*». En Ehrlicher, Hanno y Nanette Rißler-Pipka (comps.). *Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Berlín: Shaker Verlag.
- Antuña, Dimas (1945). *El testimonio*. Buenos Aires: San Rafael.
- Anzoátegui, Ignacio Braulio (1927). «Soledades de Góngora - Editadas por Dámaso Alonso - *Revista de Occidente*, 1927». *Circular Informativa y Bibliográfica de los Cursos de Cultura Católica*, n.º 16, p. 169.
- (1928). «Ramón Gómez de la Serna: *6 Falsas Novelas*. Agencia Mundial de Librería. París». *Criterio*, n.º 1, p. 29.
- (1943). *La rosa y el rocío*. Buenos Aires: Convivio.
- Aragón, Roque Raúl (1967). *La poesía religiosa argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Arancet Ruda, María Amelia (2001). *Jacobo Fijman: una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2007). «Una canción de cuna para Jacobo Fijman. Metapoética y claves de lectura». *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy*, n.º 33, pp. 163-194.
- (2013). «Desde adentro del libro de Job: la lectura como clave de interpretación en tres textos tardíos de Osvaldo Horacio Dondo». *Revista de Literaturas Modernas*, vol. 43, n.º 2, pp. 11-37.
- Aurenche, Jean (1928). «A nadar». *Criterio*, n.º 13, p. 402.
- Bajarlía, Juan-Jacobo (1992). *Fijman, poeta entre dos vidas*. Buenos Aires: De la Flor.
- Barrantes Molina, L. (1928). «Reflexiones sobre el Convivio». *Criterio*, n.º 23, 9 de agosto 1928, p. 173.

- Bonilla Acosta, Plutarco (1998). «Traducciones castellanas de la Biblia». En *Descubre la Biblia. Manual de ciencias bíblicas*. Miami: Sociedades Bíblicas Unidas.
- Bonnin, Juan Eduardo (2006). «Política y democracia en la revista Criterio». *El Matadero. Revista Crítica de Literatura Argentina*, vol. 4, pp. 115-132.
- Borges, Jorge Luis (1931). «Nuestras imposibilidades». *Sur*, n.º 4, pp. 131-134.
- (1997). «Achalay de R. J. Sánchez». En *Textos recobrados 1*, Buenos Aires: Emecé, pp. 360-361.
- Caimari, Lila (2005). «Sobre el criollismo católico. Notas para leer a Leonardo Castellani». *Prismas. Revista de historia intelectual*, n.º 9, pp. 165-185.
- Cortesi, Felipe (1929). «Carta al primer director de *Criterio*, Dr. Atilio Dell’Oro Maini». *Criterio*, n.º 91, 28 de noviembre de 1929.
- Cullen, Tomás (1929). «*Criterio* y la Acción Católica». *Criterio*, n.º 90, 21 de noviembre de 1929.
- Curtius, Ernst Robert (2004). *Literatura europea y edad media latina*. México: FCE.
- De Lara, Tomás (1929). «*Criterio* y el cisma. Con Tomás de Lara». *La literatura argentina*, n.º 16, diciembre de 1929, pp. 122-124.
- Dell’Oro Maini, Magdalena (1994). «*Criterio* en el pensamiento de su fundador». *Criterio* n.º 2163-2164, octubre de 1994, pp. 555-560.
- Di Stéfano, Roberto y Loris Zanatta (2000). *Historia de la Iglesia argentina*. Buenos Aires: Mondadori.
- De Ruschi Crespo, María Isabel (1998). *Criterio, un periodismo diferente. Génesis y fundación*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston - Grupo editor latinoamericano.
- Devoto, Fernando (2006). *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dondo, Osvaldo Horacio (1995). *Obra poética y andanzas de lector*. Buenos Aires: La valija.

- Echeverría, Olga (2008). «Antes y después del golpe militar de 1930: los intelectuales católicos de derecha y la “irremediable” presencia política del pueblo». *Sociedad y religión*, n.º 30-31, pp. 1-20.
- Ferrer, Christian (2005). «El cruzado», estudio preliminar en Anzoátegui, I. B., *Vida de muertos*. Buenos Aires: Colihue - Biblioteca Nacional.
- Ferro, Jorge N. y Eduardo Allegri (1983). *Ignacio B. Anzoátegui*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Fraboschi, Azucena (2009). *Scivias de Hildegarda de Bingen*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Gálvez, Manuel (2003). *Recuerdos de vida literaria*. Buenos Aires: Taurus.
- Gutiérrez Sebastián, Raquel (2013). «La literatura de almanaque». En Thion Soriano-Mollá, Dolores y Jorge Urrutia (eds.). *Élites y masas. Textualizaciones*. Madrid: Devenir el otro, pp. 221-236.
- Halperín Donghi, Tulio (2005). *El revisionismo histórico argentino como visión decadentista de la historia nacional*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jesús, Lorena (2009). «Católicos y nacionalistas en los orígenes de la revista *Criterio* 1928-1930» [en línea] <<http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/jesus.pdf>> [Consulta 12 de marzo de 2017].
- Juan de la Cruz (2003). *Poesía completa y comentarios en prosa*. Barcelona: Planeta.
- Lafleur, Héctor; Provenzano, Sergio y Fernando Alonso (2006). *Las revistas literarias argentinas*. Buenos Aires: El 8vo loco.
- Lermont, Teresa (1978). «Estudio preliminar». En Jijena Sánchez, Rafael. *La alforja del peregrino*. Buenos Aires: Huemul.
- Lida, Miranda (2015). *Historia del catolicismo en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- López Peña, Arturo (1975). *Rafael Jijena Sánchez y su mundo poético*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

- Louis, Annick (2006). *Borges face au fascisme, 1. Les causes du présent*. París : Aux lieux d'être.
- Lvovich, Daniel. (2003). *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones B.
- Magnavaca, Silvia (2012). «Sobre el lenguaje escolástico como reflejo de actitudes». *Revista Española de Filosofía Medieval*, n.º 19, pp. 39-43.
- Maingueneau, Dominique (2005). «Posicionamiento». En Charaudeau, Patrick y Dominique Maingueneau (dirs.). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Mallimaci, Fortunato (1988). *El catolicismo integral en la Argentina (1930-1946)*. Buenos Aires: Biblos.
- (1992). «El catolicismo argentino: desde el liberalismo integral a la hegemonía militar». En AA. VV., *500 años de cristianismo en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Tierra, pp. 192-365.
- Mangone, Carlos y Jorge Warley (1994). *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Maritain, Jacques (1972). *Arte y escolástica*. Buenos Aires: Club de Lectores.
- Martínez Cuitiño, Luis (dir.) (1998). *La vanguardia católica argentina y el grupo de Convivio*. Buenos Aires: Centro de Investigación en Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, UCA, mimeo.
- Medrano, Juan Manuel (2007). *Los Poetas de los Cursos*. Buenos Aires: Signo Cruz.
- Mudrovic, María Eugenia (2007). «1934: escenario del pacto eclesiástico-militar». En López, María Pía (comp.<sup>a</sup>). *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*. Buenos Aires: Paradiso, pp. 212-222.
- Niño Amieva, Alejandra (2015). «El grupo *Convivio* en *Número* y la definición de un programa estético-artístico del catolicismo argentino (1930-1931)». *AdVersus* XII, pp. 69-108.

- Orbe, Patricia (2006). «La concepción política de Maritain, eje de una controversia católica». En Biagini, Hugo y Andrés Roig (dirs.). *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*. T. II. Buenos Aires: Biblos, pp. 151-171.
- Ortega y Gasset, José (1925). *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente.
- Osés, Enrique (1929). «Con Enrique Osés, actual director de *Criterio*». *La literatura argentina*, n.º 16, p. 125.
- Petit de Murat, Ulyses (1931). «Descomposición de la burguesía católica». *Argentina. Periódico de Artes y Ciencia*, n.º 3, agosto de 1931, p. 19.
- Pico, César (1929). «Se retiró de *Criterio* un importante núcleo de redactores. El doctor César E. Pico nos explica el origen de esa actitud». *La literatura argentina*, n.º 16, p. 102.
- Poulat, Emile (1969). *Intégrisme et catholicisme intégral*. París: Casterman.
- (1977). *Église contre bourgeoise*. París: Casterman.
- Rapalo, María Ester (2002). «Una empresa ideológica: *Criterio*». En Gramuglio, María Teresa (dir.). *Historia Crítica de la literatura argentina. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé, pp. 447-463.
- Reyes, Alfonso (1942). *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada.
- Revista MARTÍN FIERRO. 1924-1927. Edición facsimilar* (1995). Estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Rivas, Luis H. (2006). «Las Sagradas Escrituras en el cine y la literatura después del Concilio Vaticano II». *Revista Teología*, n.º 89, abril de 2006.
- Rivero de Olazábal, Raúl (1986). *Por una cultura católica*. Buenos Aires: Claretiana.
- Saitta, Sylvia (2013). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (1997). «Vanguardia y criollismo. La aventura de *Martín Fierro*». En Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos Argentinos*. Buenos Aires: Ariel.
- Scío de San Miguel, Felipe (1824). *La Biblia Sagrada: a saber, el Antiguo y el Nuevo Testamento*. Madrid: Chandler.
- Subercaseaux, Pedro (1930). «Una jornada en una abadía». *Circular informativa y bibliográfica de los Cursos de Cultura Católica*, n.º 24, pp. 16-28.

Torres Amat, Félix (1833). *La sagrada Biblia nuevamente traducida de la Vulgata latina al español, aclarado el sentido de algunos lugares con la luz que dan los textos originales hebreo y griego, e ilustrada con varias notas sacadas de los santos padres y expositores sagrados*. Madrid: Imprenta de D. Miguel de Burgos.

Zito Lema, Vicente (1969). «Reportaje a Jacobo Fijman». *Talismán*, n.º 1.