



EL EDITOR-CRÍTICO: LOS HOMENAJES A CHILE DE ENRIQUE ESPINOZA Y JOAQUÍN GARCÍA MONGE¹

*THE EDITOR-CRITIC: THE TRIBUTES TO CHILE BY ENRIQUE
ESPINOZA AND JOAQUÍN GARCÍA MONGE*

Antonia Viu Bottini
Universidad Adolfo Ibáñez
antonia.viu@uai.cl

ORCID: 0000-0003-0378-6101

Pablo Concha Ferreccio
Universidad Andrés Bello
pabloconchas@gmail.com

ORCID: 0009-0001-0150-5436

RESUMEN

En este artículo ofrecemos una caracterización de la figura y de la función del editor de revistas en el marco de la crítica chilena y latinoamericana del siglo XX. A través de los conceptos de *gatekeeper*, panorama y curaduría, proponemos acercarnos a dos modos de agencia respecto de lo literario que suelen comprenderse de manera separada. Al centrarnos en el análisis de dos homenajes a Chile publicados por la revista costarricense *Repertorio Americano* en 1940 y 1941, profundizamos en los diferentes problemas, modos y escalas en que Enrique Espinoza (seud. de Samuel Glusberg) y Joaquín García Monge ejercieron la crítica desde su posición como editores de revistas, pasando a configurarse como editores-críticos.

PALABRAS CLAVE: Panorama, Enrique Espinoza, Joaquín García Monge, revistas culturales, crítica literaria.

¹ El presente artículo fue escrito en el marco del proyecto Fondecyt Regular N° 1230002, “Materialidades expandidas: secciones literarias ilustradas en revistas magazine y suplementos de prensa latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX”, cuya investigadora responsable es Antonia Viu, y de la beca CONICYT-PFCHA/Doctorado Nacional/2019-21192077, cuyo beneficiario es Pablo Concha.

ABSTRACT

This article offers a characterization of the figure and function of the magazine editor within the framework of Chilean and Latin American criticism of the twentieth century. Through the concepts of *gatekeeper*, panorama and curatorship, we propose to bring together two modes of agency with respect to literature that are usually understood separately. By focusing on the analysis of two tributes to Chile published by the Costa Rican magazine *Repertorio Americano* in 1940 and 1941, we delve into the different problems, modes and scales in which Enrique Espinoza (pseud. of Samuel Glusberg) and Joaquín García Monge exercised criticism from their position as magazine editors, therefore configuring themselves as editor-critics.

KEY WORDS: *Panorama, Enrique Espinoza, Joaquín García Monge, cultural magazines, literary criticism.*

EL EDITOR-CRÍTICO COMO *GATEKEEPER*

La importancia de las revistas para el desarrollo de la crítica literaria de la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica es fundamental. En ellas se publicaron los grandes debates sobre lo literario, se anunciaron las novedades editoriales y aparecieron reseñas sobre autores y obras que fueron nutriendo y transformando el campo literario en distintos países. Geraldine Rogers ha señalado su relevancia como “dispositivos de exposición”, al destacar los múltiples mecanismos de señalamiento mediante los cuales las revistas dan forma a lo literario: “Desde siempre las publicaciones periódicas tienden a superponer, de manera más o menos directa y evidente, lo que muestran y lo que anuncian. Una entrevista o una reseña de libro son formas de la publicidad y entran en relación con el sistema completo de promoción literaria en el mercado de bienes económicos y simbólicos” (21). La labor del editor de revistas en este contexto fue central, ya que la sola decisión de publicar un nombre o un título constituía un gesto crítico de inclusión en la ciudad letrada, sin el cual resulta difícil concebir que otros gestos críticos pudieran prosperar. Pero la labor del editor de revistas en este ámbito no se circunscribió a contextos nacionales y no son pocos los que desde una publicación local alcanzaron influencia continental a partir de la década del veinte: Mariátegui y *Amauta* (1926-1930) en Perú, Victoria Ocampo y *Sur* (1931) en Argentina, Joaquín García Monge y *Repertorio Americano* (1919-1958) en Costa Rica, entre otros, interpelan a públicos que trascienden las fronteras nacionales y que van dibujando diversos trazados de lo americano en coyunturas específicas. En el cono sur, la figura del editor Enrique Espinoza (seud. Samuel Glusberg), a la cabeza de revistas como *La Vida Literaria* (1928-1932) y *Babel*, primero desde Argentina (1921-1929) y después desde Chile (1939-1951), es clave.

En este artículo ofrecemos una caracterización de la figura y de la función del editor de revistas en el marco de la crítica chilena y latinoamericana del siglo XX. A través de los conceptos de *gatekeeper*, panorama y curaduría, proponemos acercar dos modos de agencia respecto de lo literario que suelen comprenderse de manera separada. Al centrarnos

en el análisis de dos homenajes a Chile publicados por la revista costarricense *Repertorio Americano*² en 1940 y 1941, profundizamos en los diferentes problemas, modos y escalas en que Enrique Espinoza y Joaquín García Monge ejercieron la crítica desde su posición como editores de revistas. Proponemos que la operación crítica que realizan los homenajes a Chile de 1940 y 1941 de quienes podemos llamar editores-críticos, puede comprenderse como un modo específico de ejercer las funciones de un *gatekeeper* (Marling): un tipo de mediador cultural caracterizado por una capacidad de decisión respecto de los materiales que cruzan fronteras culturales, así como por su modelamiento de las vías simbólicas y materiales por las que lo hace. Al decir de Marling:

A double sensibility is important to the gatekeeper, who has to understand multiple cultures. In this doubling, gatekeepers often influence authors by anticipating attractive positions on the field. [...] gatekeepers acquire, develop, and then exploit a double cultural competence, a mastery of two sets of cultural information, in the use of which they become aware of cross-cultural discrepancies. This discrepant awareness alerts them to a quality of one culture or literature that “could be valued” in a second culture or language (2016: 4-5).

Para la época que nos interesa, podemos pensar en al menos tres escalas de funcionamiento del *gatekeeping* en América Latina: la nacional, la continental y la intercontinental (en ocasiones, mundial). La primera está típicamente representada por la crítica de la prensa diaria; la tercera, por el trabajo académico de figuras como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes o Arturo Torres Rioseco, quienes se proponen presentar una imagen de la literatura continental en diálogo con la emergente ciencia literaria, pero también por el periodismo de amplio alcance de Ernesto Montenegro o Lenka Franulic, que median críticamente entre Estados Unidos y América Latina. La segunda instancia, que desde el espacio continental mantiene comunicación más evidente con las otras dos, es la más típica del editor-crítico³. De hecho, la movilidad de Espinoza es de tal magnitud que llega a organizar homenajes continentales (en Argentina, Chile y Costa Rica) y a elaborar dos antologías para la Biblioteca Enciclopédica Popular de México, encargadas

² *Repertorio Americano* fue una de las revistas latinoamericanas más importantes y longevas de la primera mitad del siglo XX. Dirigida y compuesta enteramente por Joaquín García Monge, desde San José de Costa Rica, se imprimió de manera continua desde 1919 hasta la muerte de su editor en 1958. Sirvió como foro para escritores de todo el continente y en sus páginas se discutieron los principales problemas culturales y políticos de la época.

³ En esta propuesta, planteamos que en general cada escala se corresponde con ciertos modos de agencia (no figuras ni nombres propios). Muchas veces, un mismo agente opera en las tres escalas, ya sea simultáneamente o en diferentes momentos de su itinerario intelectual.

por la Secretaría de Educación Pública de dicho país⁴; pero Espinoza además trabaja en el tercer espacio descrito, e.g. al realizar en 1944 un número de homenaje al escritor inglés-argentino William Henry Hudson en la *Revista Hispánica Moderna* de Estados Unidos, dirigida por Federico de Onís.

El homenaje de García Monge a Chile, publicado en el número doble 899-900 de *Repertorio Americano* del 14 de septiembre de 1940, fue organizado por el editor costarricense y el encargado de negocios de Chile en Costa Rica, Joaquín Larraín, e incluyó algunas contribuciones literarias, pero sobre todo académicas y políticas. Resulta importante señalar que al analizar la correspondencia entre García Monge y Espinoza de 1940 se advierte que, al componer este homenaje, García Monge ya contaba con la nómina sugerida por Enrique Espinoza y también algunos materiales que este le había mandado. Esto se explica en una carta escrita por García Monge el 21 de octubre de 1940:

Tampoco [se perderá el esfuerzo] que hizo a propósito de Chile. Quiero decir [que el] N° referente a Chile salió como se pudo; ya Ud. lo habrá visto; lo SUYO quedó en espera de otro N° que saldrá algo más adelante, dejaremos pasar unos días. En ese N° de Chile incluiré cuanto Ud. me ha mandado y me sugiere que busque. Lo de [...] Montenegro, a ver si lo hallo; lo dudo. Tengo ATENEA. Lo de Picón Salas, dudo también dar con él, pues no recuerdo que INTUICIÓN DE CHILE haya llegado a mis manos. De Neruda habría que hallar cosa nueva para reponer lo de Canto General a Chile, ya aprovechado. Hay tiempo, por si Ud. quiere escoger algo más. Faltan dibujos, motivos chilenos, parecidos a los que publico de México con frecuencia. Tal vez haya quien nos ayude en eso. Lo de González Vera está a la vista, en espera del N° chileno nuevo. Siga guiando a su amigo. Ud. es el que más me ayuda (cit. en Salto 117-118).

El segundo homenaje a Chile, que finalmente se concreta el 20 de septiembre de 1941 en el N° 921-922, nacería de la decisión de García Monge de publicar su propia selección en la primera entrega sin incluir el envío de Espinoza. Esta decisión de partir aguas al proyectar dos homenajes a Chile en vez de uno puede explicarse por el hecho de que García Monge tenía una relación propia con Chile, diferente cronológica e intelectualmente de la que construyó Espinoza al llegar al país en 1935 y a través de los vínculos que mantuvo desde mucho antes con escritores como Manuel Rojas, Ernesto Montenegro y otros. La relación de García Monge se remontaba a treinta y cinco años antes del arribo del editor de *Babel* a Chile, cuando el costarricense se traslada allí como estudiante del Instituto Pedagógico de Santiago.

⁴ Hasta hoy desconocidas, estas antologías son *Cuentos. Seis cartas sobre los ingleses. Opiniones sobre la tolerancia. Carta a Juan Jacobo Rousseau* (1945), de Voltaire, y *Cuentos y relatos* (1947) de Anatole France.

La duplicación de los homenajes también puede explicarse por la vigencia de categorías crítico-editoriales que fueron intensamente debatidas durante la década del treinta y respecto de las cuales García Monge y Espinoza se posicionan, indirectamente, desde lugares distintos. Una de estas categorías, que resulta relevante al trabajar con homenajes en la medida en que estos apuntan a una visión de conjunto que puede ser guiada por diversos criterios, es la de panorama. En 1930, la publicación del *Panorama de la literatura hispanoamericana* del francés Max Daireaux despertó las más acaloradas reacciones de apoyo y rechazo en diversos países de Latinoamérica. De hecho, tanto *Repertorio Americano*⁵ como revista *Atenea* publicaron como parte de este debate cartas de Daireaux defendiendo su trabajo de las expectativas que el panorama como género de la crítica despertaba en el período y por las cuales debió sufrir todo tipo de ataques:

¿Quién ha podido creer que yo pretendía sobre un tema tan vasto, tan inestable, haber hecho una obra perfecta y definitiva? He hecho un ensayo que nadie antes había osado intentar, un ensayo de síntesis y no de análisis, pero un ensayo nada más. Es un grito lanzado hacia América y que quiere decir: hay a este lado del Océano alguien que hace lo que puede para daros a conocer en Europa, para conferiros en el cuadro de la literatura universal el sitio al cual tenéis derecho (Daireaux 657).

Al escribir su panorama, el principal propósito de Daireaux era insertar América dentro de un “cuadro” de la literatura universal. Al reconocer que su objetivo no eran los detalles ni la exhaustividad, el autor parece dar la razón a Walter Benjamin (40, 151, 836) cuando se preguntaba por el empobrecimiento de la experiencia que traía aparejado el punto de vista panorámico del siglo XIX. El panorama, en tanto tecnología cultural burguesa, suponía la perspectiva fija del observador respecto de una imagen de plano amplio y envolvente; con ello, reducía la experiencia de la proximidad y los detalles perceptibles desde la perspectiva de un *flâneur*. Por otra parte, los panoramas que se exhibieron en las ciudades europeas desde el siglo XVIII hacían posible tener una imagen general de lugares muy lejanos, lo que habilitaba una experiencia inédita de simultaneidad que el cine de las primeras décadas del siglo XX masificaría y que la literatura también había incorporado entre sus técnicas de descripción espacial. En línea con lo anterior, el principal objetivo del panorama de Daireaux es “despertar respecto de la literatura americana la curiosidad de los letrados europeos” (658), para lo cual debe presentar cierta particularidad que distingue esta literatura/paisaje de otras.

⁵ Varias de las opiniones más indignadas habían sido publicadas en revista *Atenea* por Raúl Silva Castro, quien no se deja convencer por las réplicas del francés ni en *Repertorio Americano* ni en *Atenea*, y quien en los años sucesivos seguirá criticando desde *Atenea* otros panoramas como el *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX* (1931) de Alone.

Si se revisan las opiniones de la época sobre lo que debe o no debe ser un buen panorama como género de la crítica literaria, advertimos que los panoramas suelen atacarse por el olvido o la inclusión injustificada de ciertos nombres, lo que en gran medida reclaman los escritores latinoamericanos a Daireaux. Sin embargo, como aclara el escritor español José María Souvirón, esto conllevaría una confusión entre antología y panorama: "...así como en las antologías la preterición implica un disgusto y hasta puede implicar una posterior venganza, en el caso de un panorama de la literatura actual la ausencia de un elemento que completara, no es sino un motivo de advertencia, que el autor puede aceptar o no según le venga en ganas" (114-115). Los panoramas también se atacan por su falta de documentación o por una documentación sin el respaldo de una autoridad de peso (Silva Castro, "Más sobre el 'panorama' de Daireaux" 660-661), mientras que el valor de los buenos panoramas radicaría en su capacidad de dar una visión de conjunto, en su poder de síntesis —más que de análisis— y en el trazado de líneas de orientación general para distintos públicos. Para Raúl Silva Castro⁶, por ejemplo, el panorama debe ir mostrando de manera orgánica las tendencias que dinamizan un medio; en un sentido afín, Latcham afirma: "El panorama tiene que otear el paisaje literario y relacionar al escritor con su medio y a este con las distintas tendencias que lo transforman" (83). Es interesante subrayar que el "medio" y las "tendencias que lo transforman" no son solo internas. De hecho, como veíamos, quienes elogian un panorama generalmente lo hacen por su capacidad de mostrar una literatura en relación con un contexto más amplio que el local.

Así, el escritor de panoramas, de forma similar a la figura del *gatekeeper*, debe proveer una especie de puente que lleva lo local a una escala de observación más amplia, desde donde lo presentado puede ponerse en valor de otra manera y desde un emplazamiento móvil, es decir, susceptible de producir nuevos encuadres. El panorama es así una guía que traza un camino, permite ver con nitidez algo desde una cierta distancia, pero se trata de una visión provisional, no definitiva, y que propone escalas de observación que pueden acoplarse a otras; así, rediseña por completo el problema que se observa y se permite las omisiones que no son admisibles en una antología o desde una escala de observación más próxima, como la de la crítica nacional. A partir de estas definiciones, el homenaje en una revista puede concebirse como un tipo de panorama, un trabajo de síntesis que no aspira a ser totalizador, que ni siquiera aspira a disputar de manera definitiva un canon a la crítica local, pero que busca construir un dispositivo desde el cual ciertos materiales pueden considerarse en relación con otros desde distintas trayectorias y escalas de observación, aportando el punto de vista "apropiado"⁷. Las decisiones del

⁶ Lo señala en referencia al *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX* (1931) de Alone.

⁷ Como señala William Uricchio: "The panorama entered the world not as a visual format but as a claim: to lure viewers into seeing in a particular way. Robert Barker's 1787 patent for a

editor-crítico en este contexto tienen implicancias importantes: la selección de nombres y obras y demás materiales que integran cada uno de los homenajes como tributo y como gesto curatorial dibujan trazados, acoplamientos y relaciones que no se han hecho visibles aún y que solo se pueden advertir desde una cierta distancia.

LOS HOMENAJES A CHILE COMO PANORAMAS



Imagen 1. Portadas de los homenajes a Chile en *Repertorio Americano*.

En el homenaje de 1940, buena parte de los chilenos presentes son diplomáticos o académicos (Antonio de Undurruga, Emilio Edwards Bello, Eugenio Orrego Vicuña, Yolando Pino, Norberto Pinilla, Amanda Labarca, Olga Poblete, Guillermo Feliú Cruz, Emilio Rodríguez Mendoza) y no pocas de las contribuciones son especialmente escritas para ese número. El ejemplar está guiado por el objetivo implícito de dar una imagen de Chile como escuela continental, como espacio de la vanguardia pedagógica e intelectual en América Latina. Con este fin son insertados un texto sobre y otro de Pedro Aguirre Cerda

360-degree painting of ‘nature at a glance’ (Nature à Coup d’Oeil) emphasized the construction of a ‘proper point of view’ as a means of making the viewer ‘feel as if really on the spot’. This situating strategy would, over the following centuries, take many forms within the world of the painted panorama and its photographic, magic lantern, and cinematic counterparts” (225).

y sobre o de otras figuras señeras de la enseñanza humanística nacional: Andrés Bello, Manuel de Salas, Rodolfo Lenz, Valentín Letelier y Samuel Lillo, entre otros. También esto explica la inclusión de testimonios de García Monge y Guiomar que dan cuenta del ambiente del Instituto Pedagógico a inicios de siglo, mientras el editor costarricense estudia en Chile; y los de Pedro Prado y Samuel Lillo que recuerdan esos días junto a aquellos y junto a Brenes Mesén, otro costarricense. Neruda, Mistral y Juan Marín componen la tríada literaria que sería el fruto de esta tradición en el presente. El texto de Joaquín García Monge, “Cuando pienso en Chile”, cierra el volumen para dar cohesión al número desde una experiencia personal que es también generacional y que refuerza la mención de varios de los autores reunidos en el homenaje y cuya vigencia queda amarrada de alguna manera al legado de Rodolfo Lenz, Enrique Molina y las demás figuras del Instituto Pedagógico.

Por otro lado, el número está atravesado por el quiebre entre Chile y la España de Franco, lo que sugiere la presencia de otro trazado posible de relaciones dentro del homenaje. Si bien la independencia, como señala el breve texto de Arturo Torres Riosco, ya se había producido hacía más de dos siglos a nivel político, es a partir de esta fractura que el homenaje muestra la necesidad de un distanciamiento cultural de España aún pendiente y asegura otro lugar para Chile dentro de América y en el mapa mundial, de la mano de gigantes mestizos como Neruda y Mistral. La alusión a Aguirre Cerda en el texto del profesor, escritor y cónsul chileno Alberto Baeza Flores como “un hombre moreno, que tiene con nuestra tierra del Sur, alianza y parentesco” (289), hijo de maestros y no de las élites terratenientes, es central en este sentido. El texto de Baeza Flores señala que el pueblo donde creció el actual presidente de Chile es el mismo en que vivió e hizo clases el presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento. Esta similitud entre ambos presidentes latinoamericanos sirve para dar mayor amplitud y arraigo a la figura de Aguirre Cerda frente al auditorio cubano, y de cara a los lectores latinoamericanos de la revista, reforzando el quiebre con España como un aspecto de la lucha contra el oscurantismo de la barbarie y la democratización de la educación que Sarmiento encarna en ese contexto. El fuerte espaldarazo de toda América desde la Habana y desde Costa Rica a la política exterior de Chile se muestra no solo en la publicación de la conferencia sobre Aguirre Cerda pronunciada en la capital cubana, también se muestra en la publicación del duro texto de Joaquín Edwards Bello sobre la ambivalente relación histórica entre Chile y España y en la exaltación de las cartas diplomáticas con las que los representantes chilenos reaccionaron a la medida de la España franquista.

Por su parte, el texto del republicano español exiliado en Costa Rica Víctor Lorz, “Síntesis de Chile”, entrega coordenadas para situar a Aguirre Cerda en el horizonte de los trabajadores y del Frente Popular, mientras que los breves textos de Enrique Molina y de Valentín Letelier sirven para ubicar la contingencia del momento en el horizonte del mundo griego. Incluso el fragmento titulado “Portales desconfia”, atribuido al libro *Portales íntimo* de Alone, es transcrito en este número como una advertencia respecto del peligro de reemplazar la influencia cultural de España por la de Estados Unidos. Si

bien el homenaje a Chile de 1940 ofrece un panorama muy acotado de sus letras, muestra las condiciones de posibilidad de un mundo que, gracias a las tensiones y a los distintos legados que expone el ejemplar, tendrá horizontes y escalas de enunciación diversas y ampliadas en el escenario americano y en el mundial. Si bien las condiciones políticas dan cuenta de un escenario de transformación muy fuerte, el ejemplar trasunta la nostalgia de un momento que termina y de una coyuntura que redefine cómo se leerá, en adelante, la cultura de la que participó García Monge desde el despuntar del siglo XX.

En contraste con la fuerte dimensión institucional-oficialista de aquel número, el editado por Espinoza es de marcado carácter literario-cultural, incluye a toda la plana mayor de *Babel* y está compuesto íntegramente con recortes. Encargado por García Monge a Espinoza, el homenaje se anuda alrededor del territorio y, sobre todo, del espacio cultural. En su “Carta explicativa”, leemos: “En su conjunto[, los textos] dan una idea más o menos aproximada de la tierra chilena, tan digna de ser conocida por todos los americanos” (Espinoza 257). Así, cada contribución sería pensada para dar cuenta de una zona del país, sus costumbres y folclor. Con todo, habría cierta anomalía hermenéutica en este homenaje. La mayor parte de los materiales por él escogidos corresponden a temas vernáculos, lo que es palpable en la valorización de leyendas (“La Ciudad de los Césares”, de Prado; “El colocolo”, de Manuel Rojas; “Mankean”, de Isamitt), creencias populares (“La adivina”, de Edwards Bello), cuadros de costumbres (“Estampa nocturna”, de González Vera), reflexiones sobre autoctonismo (“Variaciones sobre el indio”, de Manuel Rojas) y crónicas de viajes de afuerinos en tierras ignotas (“Quillota”, de Ricardo Rojas; “Las arenas milagrosas de Pica”, de Montenegro; “Cautín, sur de Chile”, de Picón Salas). ¡Qué alejado de todo esto aparece el cosmopolitismo crítico y los cruces culturales que Espinoza ensaya en *Babel*! Sin duda, la selección responde a los modos hegemónicos de construcción de las literaturas nacionales de la época. Pero, como lo hemos afirmado respecto de la introducción de Hudson en Chile (Concha Ferreccio, “G. H. Hudson”), también hay aquí un uso estratégico de la clave vernacular. Mientras aquella asegura la predisposición positiva del público continental, se instalan nombres propios cuya literatura ha iniciado una búsqueda estética, esto es, que sobrepasan el apego referencial propio del criollismo (ninguno de los criollistas chilenos, por entonces hegemónicos en el campo literario, figura en el homenaje).

Es notable que García Monge solicite a Espinoza las colaboraciones para el número, a pesar de ser él quien decide las que efectivamente le darán forma cuando se publique. Así, por ejemplo, se explica la inclusión del antiguo cuento folclórico de Manuel Rojas, “El colocolo”, a pesar de que Espinoza no lo sugiere en su carta y aun cuando el editor no sentía particular simpatía por él⁸. La solicitud, sin embargo, da cuenta de la legitimidad

⁸ Cuando en 1957 Espinoza publica una antología de cuentos de Rojas, excluye los de asunto folclórico.

con que cuenta Espinoza para la edición de literatura que no es la de su nación. Al promover el homenaje e incluir en la primera página la carta en que Espinoza explica el envío, García Monge lo valida como autoridad en literatura chilena frente a todo el continente y frente a Chile –*Repertorio* se comercializaba allí desde la década del veinte (Salto 13)–.

Al diseñar el “Homenaje a Chile” Espinoza era ya un experto editor de homenajes para *Repertorio Americano*, ya que los había realizado sobre variados escritores y pensadores como León Trotsky (11 de noviembre de 1933), Iván Turguénev (9 de diciembre de 1933), Guillermo Enrique Hudson (17 de febrero de 1934) y D. H. Lawrence (8 de diciembre de 1934), aun cuando no había escrito un homenaje a un país hispanoamericano y sus letras⁹. En un evidente gesto de falsa modestia, Espinoza se excusa con García Monge por hacerle llegar solo “aquello que tenía más a mano en libros y revistas” (“Carta explicativa” 257), pero inmediatamente contradice aquello al aclarar que los materiales son de excelencia: una “nota imprescindible”, otra de tema sobre el cual no conoce “nada mejor”, otra más que le recomienda “muy especialmente” y así. En esta carta Espinoza hace ostentación de sus capacidades críticas: se muestra no solo como un gran conocedor de la literatura moderna sobre Chile y de sus principales cultores, sino además como capacitado para elaborar juicios acerca de ellos; solo así puede afirmar que, sobre el valle central, “he buscado en vano algo definitivo” (257), por lo que se resigna a enviar un material que no desmerecería la función que debe desempeñar. Y la mano de Espinoza va más allá aún, al indicar: “Creo que con este material podrá usted llenar las 16 páginas del *Repertorio* sin autógrafos ni avisos oficiales, a fin de dar el buen ejemplo” (257). Hay en esta sugerencia un juicio implícito acerca de *Repertorio*, que debe contrastarse con la labor que Espinoza realizaba paralelamente en *Babel*. El “ejemplo” a que refiere debe interpretarse no solo como la necesidad de autonomía política de una revista, sino también como la obligación de elaborar números cuidados, con una curaduría coherente de contenidos.

El homenaje suscribe la lógica del panorama, proponiendo una hoja de ruta clara respecto de lo geográfico y lo cultural para presentar Chile a lectores centroamericanos y de otros lugares de Latinoamérica que presumiblemente no cuentan con elementos de juicio suficientes respecto de este país como para apreciar un posicionamiento crítico más vanguardista respecto de sus letras. Pero también, como muchos panoramas en el periodo y como hace a su manera el homenaje de 1940, el homenaje de 1941 también permite advertir criterios ordenadores susceptibles de articular otras relaciones entre los materiales incluidos. Esto explica la decisión de Espinoza de pedir la inclusión del recorte de Heine entre los materiales enviados, justificándola vagamente con estas palabras: “Póngale al pie la notable frase de Heine que le acompaña, para que se vea que en todas partes es lo

⁹ De hecho, los números especiales dedicados a Argentina, que Espinoza publica entre 1933 y 1934, integraron una serie que en un principio se proyectaba indefinidamente en el tiempo y, por lo tanto, no fueron concebidos desde el carácter conclusivo que asume el homenaje.

mismo y que los sudamericanos no somos tan originales como algunos creen, sino hombres como todos los demás, aptos para el bien y para el mal...” (258). La sola inclusión de ese comentario basta para advertir la labor de Espinoza como editor-crítico o como *gatekeeper* en la medida que no busca homogeneizar la experiencia chilena/argentina o alemana, como podría parecer, sino situar dichas experiencias en relación las unas frente a las otras, por medio de vínculos que no son visibles de manera evidente fuera de las escalas, umbrales y trayectorias propuestos por la situación enunciativa del mismo homenaje.

Esta necesidad de tejer tramas como sustrato de una experiencia común resuena en textos como el del argentino Ricardo Rojas, incluido en el homenaje. En él se relata que el autor escuchó hablar de Quillota por primera vez porque Juan Bautista Alberdi vivió allí parte de su destierro de la Argentina de Rosas, tras regresar de Europa. Sin embargo, Rojas se sorprende porque al indagar entre los habitantes del pueblo nadie recuerda a Alberdi, lo que lo lleva a decir: “La enseñanza primaria de uno y otro país, en ambos lados de los Andes, podría divulgar ciertos nombres que dan persistencia a la tradición local de una aldea y que tejen la trama de dos naciones en una sola cultura: Henríquez, Bilbao, Lastarria, para los argentinos; Mitre, Sarmiento, Alberdi, para los chilenos” (264). El comentario que hace Espinoza en la carta a García Monge que encabeza el ejemplar es elocuente en este sentido, ya que en ella el editor aclara que se identifica con esta vocación crítica que busca componer las tramas entre distintas naciones: “Este amigo suyo que reside aquí [se refiere a sí mismo] con ligeras interrupciones, algo ha hecho también, a pesar de las trabas que le han puesto algunos efímeros directores de diarios y revistas” (257).

En los diarios de vida de Espinoza, generosos en observaciones sobre el mercado editorial, la doble ejemplaridad de las revistas a la que se aludía más arriba (desde su autonomía política y desde la consistencia editorial de sus contenidos) suele tornarse reproche: la falta de una política editorial clara y de una selección consistente y de calidad para cada entrega son achacadas, por ejemplo, a la cubana *Carteles*: “Trae algunos artículos bastante libres para una revista así” (Cuaderno 10, 24/02/1938); y con mayor dureza a la argentina *Columna*, dirigida por su amigo César Tiempo, judío como él: “la revista no tiene remedio. Es un revoltijo de cosas sin valor, que no van a ninguna parte. La carencia de una posición cualquiera en su director trae como consecuencia este caos. Todo cabe en *Columna*” (Cuaderno 10, 20/05/1938). Pero a pesar de la indicación más que clara respecto a la ejemplaridad propuesta para el número, que era tema habitual también del intercambio epistolar que ambos editores mantenían por esa época, lo cierto es que García Monge sigue al respecto su propio criterio, haciendo un número doble que necesariamente llevaría más contenidos que los indicados por Espinoza, además de una cantidad importante de imágenes que el editor no sugiere ni hubiese aprobado.

Un lustro más tarde, García Monge se defiende de las críticas de Espinoza a su inclinación a usar imágenes pretendiendo marcar distancia respecto del exceso que representa un editor como César Tiempo en este sentido: “yo no he llegado a la exageración de C. Tiempo. Siempre que puedo, soy sobrio en grabados [...] Lo que él hace con

tanto muñeco creo que no lo he hecho yo” (cit. en Salto 125). Lo cierto es que el número homenaje incluye todo tipo de imágenes, desde pinturas del chileno Laureano Guevara para ilustrar el texto de Mc Bride, la imagen de una escultura en piedra del costarricense Francisco Zúñiga acompaña el texto de Gabriela Mistral extraído de *La Nación*, y un retrato de Alberdi que decora el texto sobre Quillota escrito por el argentino Ricardo Rojas. El fragmento del *Canto general* de Neruda, en tanto, se acompaña de una fotografía autografiada del poeta chileno dedicada especialmente para García Monge, al modo de los retratos que se publicaban de estrellas en revistas sobre cine: “el hombre grande de la pequeña Costa Rica” (272), y además es acompañada por una pintura del chileno Israel Roa¹⁰. El cuento de Manuel Rojas, por su lado, lleva una caricatura del escritor firmada por Geo, mientras que su texto “Variaciones sobre el indio”, incluido al final del número, se acompaña de un cuadro del pintor nacional Exequiel Plaza.

CURAR/CUIDAR PANORAMAS

Lo anterior nos devuelve a un concepto que hemos mencionado ya varias veces en este ensayo: la curaduría, concepto empleado aquí en sentido propio (no metafórico). Curaduría proviene del latín *curare* y este de *cura*, “cuidado”, aplicado a enfermos o a feligreses; de ahí la idea de la cura de almas que efectúa el párroco (Corominas 295-6). Varios aspectos de esta etimología son pertinentes para la figura del editor-curador. El cuerpo que recibe el cuidado puede corresponder a entidades diversas —obras, tradiciones, culturas—, por lo que opera tanto en la esfera física como en la espiritual; en esta “hora americana” (Achúgar 1994), la unidad cultural más acudida por los panoramas es la nacional, unidad básica de la cultura latinoamericana ante el mundo. Ahora bien, el talante conservador-archivista del editor revisteril también comporta una faceta creativa, la de trabajar las relaciones de sentido de los diversos materiales que él, cual curador de una exhibición de arte, dispone en las páginas. Si la superficie de una revista es análoga a la de una mesa de montaje en que materiales ya hechos (*readymade*) adquieren un nuevo significado por irradiación metonímica (Viu, “*En América*”; “Selección y digestión”), cabe agregar que los editores de esta época presentan una alta consciencia de su agencia como instaladores-componedores, lo que los acerca más a la idea del curador que la del creador¹¹.

¹⁰ En este sentido, es interesante notar que *Repertorio* no era inmune a la lógica del *star system* cinematográfico que, en América Latina, había teñido a la literatura desde la celebración del Congreso del PEN Club en Buenos Aires en 1936. Domingo Melfi, escritor que formaba parte de la delegación chilena al congreso, recuerda la fiebre que producían las figuras europeas durante el congreso en “la barra”, así como la insistencia con la que eran “presas” de “cazadores de autógrafos” (1936: 74).

¹¹ La crítica de arte contemporáneo considera que el concepto de instalación significó la bancarrota de la diáda mediación—creación, Duchamp mediante (Groys 2005); para nuestro caso,

Un índice del asidero histórico y de la significación de la figura del curador la encontramos en el diario personal de Espinoza. Una entrada de enero de 1939 alude un “médico o curandero”, para distinguir a su través la función que él entiende como propiamente intelectual:

El intelectual debe estar con los más, dijo [Luis Alberto] Sánchez.

Creo más bien que el intelectual debe hacer que los más estén con él. Es lo que hicieron un Shakespeare, un Goethe, un Tolstoi y otros gigantes. Tenía ganas de citar a Heine en su famoso artículo VI; a Larra, a Lawrence, a Sarmiento. Hablar del escritor como médico o curandero, capaz de decir que solo cabe hacer una operación para salvar al enfermo. Al fin no dije nada (Cuaderno 15, 10/01/1939).

La cita presenta al menos tres asuntos de interés. En primer lugar, la idea de que la restitución de la cultura o de la sociedad debe ser guiada por el curandero-intelectual (no por el pueblo ni la masa); en segundo lugar, que esta función intelectual de cuidado está amparada por una tradición de autoridades modernas, que le daría su contenido; en tercer lugar, que la figura del curandero goza de amplia vigencia en estos años, cuando el auge del fascismo está por desencadenar la Segunda Guerra Mundial. A este respecto, es importante considerar que la escena que sirve de trasfondo a la observación de Espinoza es la reunión de intelectuales que se desarrolló durante la Primera Conferencia de Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual (6-12 enero) en Santiago. Desde sus funciones específicas como editores de revistas de alcance continental, pues, las curadurías de Espinoza y García Monge están llamadas a desempeñar un papel central en la conformación de lo que en la época se comprende como cultura americana y los modos por los que esa configuración puede sostenerse simbólica y materialmente.

Ahora bien, los modos de curar de Espinoza y García Monge presentan más diferencias que similitudes. Para el primero, la proliferación de imágenes minaba la consistencia del lenguaje de una revista estrictamente cultural, tal como él la concebía. Su *Babel* presentaba amplios márgenes y espacios en blanco y se sostenía sobre todo en la composición tipográfica y en la disposición simétrica y equilibrada de los elementos en página. Sus dimensiones, esto es, el medio espacial en que instalaba textos e imágenes, correspondían a la de un libro. Por el contrario, en *Repertorio* la cantidad de imágenes señalaba hasta qué punto el deseo de exhibición constituyó una de sus políticas editoriales, mientras que su gran formato establecía un amplio espacio que era “llenado” de

podemos afirmar que en la primera mitad del siglo XX esa conclusión, derivada de la vanguardia, no atacó la distinción entre editor y escritor, pero su adelgazamiento sí puede rastrearse en las revistas. La calidad del ensamblaje que constituye a un panorama depende de su curaduría.

contenido y que suponía estrechos márgenes de página. Estas características materiales determinan el tipo de panorama que cada editor compone y corresponden también a un modo de concebir la labor editorial, pues suponen distintos tipos de lector. La sobriedad que defendía Espinoza tampoco se acata en la enorme cantidad de avisos publicitarios de los más diversos productos que “su” homenaje incorpora, pero que García Monge había justificado más de una vez en sus cartas, por la difícil tarea de editar una revista completamente solo. No podía darse el lujo de emular a *The Nation* en Estados Unidos o a *Babel*, revistas sobre cuya posibilidad de perdurar en el tiempo evita pronunciarse en las cartas a Espinoza.

Las imágenes de *Repertorio* resultan sumamente heterogéneas desde el punto de vista estilístico, y tampoco se anudan alrededor de algún formato común, lo que la emparenta con revistas ilustradas masivas: allí comparten espacio una moderna fotografía en tres cuartos tomada en exterior, tres retratos clásicos de busto en forma oval (uno fotográfico, dos dibujados), cinco pinturas de paisajes y una de escena típica y, por último, una caricatura de trazo grueso, típica de los grandes periódicos. Cabe relevar las consecuencias de este verdadero popurrí gráfico en términos de curaduría, de cuidado. En este sentido, es notable que la visualidad predominante sea la del paisaje, pero que los autores de las pinturas aparezcan en segundo plano. En efecto, todos los cuadros llevan sobrepuesta la firma no del pintor, sino del fotograbador Pablo Baixench, español que había fundado el primer taller de fotograbado en la Imprenta Nacional de Costa Rica. Solo al pie y entre paréntesis se consigna el nombre de cada artista, mientras que el nombre de los cuadros se omite del todo. El dramatismo de la operación es agudizado por tratarse de pintores chilenos consagrados: Laureano Guevara, Juan Francisco González, Rafael Correa, Israel Roa y Exequiel Plaza. Esta situación atenta más claramente contra la doble ejemplaridad a la que aspira originalmente el homenaje de Espinoza, por cuanto la firma de Baixench constituye la marca más elocuente del arte transmutado en objeto de exhibición masiva desde las posibilidades técnicas de reproducción de imágenes que usan las revistas ilustradas de la época. El fotograbado permite instalar las imágenes en la página, pero ese tránsito implica un necesario des-cuido de las obras y el sistemático reemplazo de la firma del pintor por la del reproductor allí donde el ojo busca la del primero: en una de las esquinas inferiores del cuadro. Y sin embargo, hay cierto grado de homología entre las funciones de editor y de fotograbador desde el concepto de curaduría, y se podría decir que la autoría relegada de las imágenes es el tributo que deben pagar los pintores por ser instalados en una escala mayor a la nacional.

La sobriedad de Espinoza también se expresa en su preferencia por los autores que componen el comité editorial de *Babel* y por otros muy cercanos a lo largo de los años, muchos de quienes conforman la selección enviada a García Monge: Ernesto Montenegro, Manuel Rojas, José Santos González Vera, Picón Salas, Joaquín Edwards Bello, Pedro Prado. A pesar de la autoridad que García Monge siempre está pronto a conferir al editor radicado en Chile, publicando su carta como hoja de ruta en la portada, lo cierto

es que esa misma inclusión permite advertir que García Monge incorpora al “cuadro” de escritores diseñado por Espinoza consideraciones y cuidados que este no contempla, como la necesidad de incluir a Gabriela Mistral como figura tutelar, rectificando de paso la ausencia de escritoras con un artículo sobre María Luisa Bombal firmado por Guiomar, o amplificando el lugar de Neruda en el inventario sugerido por Espinoza al reproducir también su traducción de un fragmento de *Song of Myself* de Walt Whitman. De hecho, el envío de Espinoza no contempla ninguna colaboración de autoría femenina; al respecto, el caso de Marta Brunet es llamativo. Ambos se habían carteadado en la década del veinte a propósito de la posibilidad de que Espinoza editara la segunda novela de Brunet, pero la relación se había enfriado pronto (Viu, “Cartas a un editor”). Brunet es la única mujer mencionada en la “Carta explicativa”, pero no como autora, sino como figura que Espinoza degrada corriendo una cortina de humor; el gesto bien podría leerse a partir de las experiencias recientes de ambos: Brunet goza por estos años de un reconocimiento y apoyo en Argentina (Carvajal) que le habían sido negados a Espinoza¹². De ahí que, en lugar de enviarle un cuento de Brunet sobre prácticas esotéricas, le envíe uno de Edwards Bello y recuerde: “Cuando yo vine por primera vez a Santiago, en 1935, nuestra querida amiga Marta Brunet (si no me han engañado las malas lenguas) se ganaba la vida echando las cartas en un hotel bajo no sé qué seudónimo oriental...” (Espinoza 257).

Además de los gestos de cuidado artístico y diplomático, fundamentales para García Monge —que no para Espinoza—, el costarricense opera un interesante cambio de escala al incorporar un texto del gran referente de la crítica literaria chilena, Alone, publicado originalmente en el periódico local *El Mercurio*. No es solo que esta inclusión en *Repertorio* haga circular por un circuito continental a un nombre que solemos confinar al espacio de la nación; más allá de aquello, García Monge escoge un artículo en que Alone critica un estudio del también crítico chileno Roberto Meza Fuentes, titulado *De Díaz Mirón a Rubén Darío* que habla sobre la crítica; es decir, se trata de un artículo metacrítico. Allí Alone celebra el logro de Meza Fuentes, que consistiría en comprender a Darío como un clásico, un autor que robustece la tradición y abona a un terreno universal: “Así el clasicismo, que podríamos llamar los clasicismos sucesivos, acrecientan el tesoro humano, amplían la tradición, enriquecen y ensanchan el espíritu universal” (282). La universalidad así conseguida consistiría en la alianza de América con Europa: “Meza Fuentes, sin vacilar, lo consagra hijo de América y España, supremo cantor del idioma y le entrega la totalidad del símbolo soberano que ha de permitir la unión ideal del Nuevo y el Viejo Mundo. / He ahí su papel” (282). Es en el amplio espacio de la universalidad que los aportes de García Monge se encuentran con los de Espinoza, aun cuando la universalidad de este último, como veremos en seguida, sea de otro signo.

¹² El paso de Espinoza por Buenos Aires en 1938 es abordado en la tesis de doctorado de Pablo Concha, actualmente en preparación.

En la sección anterior, escribimos que la clave vernacular era incluida de modo estratégico, en tanto concesión al modo hegemónico de componer panoramas. Con todo, si se ingresa en profundidad a los textos, pronto surge uno de los criterios curatoriales que cruza los envíos de Espinoza y algunos de García Monge: la de una perspectiva que, a partir de géneros o temas vernáculos, reflexiona sobre su universalidad cultural. Montenegro lo resume bien:

En Pica o en Londres, la naturaleza pasa a ser lo secundario cuando uno piensa en las aspiraciones humanas. En las escuelas se nos enseña que un oasis es un retazo del Sahara con palmeras, agua que corre por entre la hierba y tiendas nómades y recuas de camellos. Aquí en la frontera social de Chile hay, sin embargo, un oasis que no tiene nada de eso, porque se trata de un pueblo asentado entre los arenales desde antes de la fundación de todas las ciudades del continente, y sin embargo, las preocupaciones, las luchas y los intereses de estas gentes despiertan nuestro interés y nuestras simpatías, por encima de las barreras de clima e historia (271).

La coincidencia respecto de la cuestión vernácula admite ciertos matices: Edwards Bello la emplea para movilizar una crítica social –un rastacuero y una mujer francesa se alían para estafar a “lo mejorcito de esa ‘pepiniere’ de nuevos ricos que se llama la Ciudad Jardín” (262)– y Rojas introduce el humor para criticar la petrificación cultural que suelen sufrir los materiales vernáculos (Concha Ferreccio, “Papelería varia”), mientras que Prado se detiene en el poder de los mitos como fundadores de las lógicas de la imaginación y psicología populares. Este último constituye tal vez el caso más interesante, por la alta consciencia que tiene de aquellos materiales, de los problemas que suscita su reelaboración creativa y de cierta defensa de una tradición cultural frente a las acusaciones de ingenuidad o esencialismo, pues el chileno “hace tiempo que ya ha ido despertando” (Prado 279) y está dispuesto a comprender la vida como “un juego que hay que jugar” (279): “No es extraño que ahora muchos de los que me escuchan sonrían con extrañeza o desprecio. No es extraño, pero si el pasado aparente se puede rehacer, el pasado verdadero vive transformándose en nosotros” (279). Esta posición bien puede extenderse al conjunto de textos del homenaje. El modo de cuidar, de curar, consiste en recuperar aquello que se considera como lo propio o lo típico una vez que el escepticismo o la des-ilusión ha hecho su trabajo; en saber que la única forma de que se active es en la disposición a su pérdida. Así, el homenaje cura/cuida un panorama de una cultura que admite el epíteto de “chilena”, pero que aspira a dejar de lado la mirada etnográfica¹³.

¹³ Solo la leyenda araucana de Carlos Isamitt da en la nota de la autenticidad o pureza autóctona.

Lo anterior permite sumar otra diferencia entre antología y panorama: si la primera se basa en la idea de calidad (“lo mejor”)¹⁴, el segundo se sustenta en la de concepto. De ahí que Espinoza privilegie autores y no obras: le escribe a García Monge que, al no poder contactar a Montenegro para solicitarle un texto sobre el norte de Chile, le manda otro del mismo autor; lo propio vale para Rojas: “de este último le mando una nota de carácter general; si Ud. tiene recortado algo de los anteriores, inclúyalo”; y para *Intuición de Chile*, de Picón Salas: “vale la pena transcribir las páginas 38, 39 y 40 referentes a los alemanes del Sur. Hechos recientes han venido a confirmar cuanto se dice allí” (257). Las indicaciones transparentan el criterio curatorial que, al contrario de lo que afirma inicialmente Espinoza sobre “la tierra chilena”, traspasa la importancia desde el tema a las perspectivas. Antes que la cualidad mimética de una obra o la depuración con que un género vernáculo sea practicado, le interesa el punto de vista que se imprime sobre esa obra o género. Por una parte, la operación que aúna los textos, que los presenta como un conjunto coherente, es la de una búsqueda de modos de plantearse frente a aquello que los panoramas de la época asumen como fundamento incuestionado: una cierta identidad cultural nacional. Por otra parte, sin embargo, el carácter cuestionador de la perspectiva hegemónica que distingue a este homenaje conlleva la inversión de la prerrogativa mimética que orienta al panorama como género en esta época, para enfatizar en cambio su autovalidación, su autonomía relativa en tanto visión efímera de una red de relaciones por él mismo urdidas.

García Monge también se preocupa de orientar el homenaje de 1941 hacia lo que el homenaje de 1940 sí había logrado conseguir: suscripciones (y en cantidad nada despreciable: cincuenta). Con ese fin, y en una contundente maniobra de diplomacia cultural, agrupa seis recortes dedicados al primer homenaje, escritos por intelectuales chilenos que cubren todo el espectro político: desde Norberto Pinilla en el conservador *El Diario Ilustrado*, hasta el combativo *La Hora*, pasando por Amanda Labarca en *El Mercurio*, Aldo Torres Púa en *El Sur* (de Concepción) y una nota de la redacción de la revista *Atenea*, además de una carta enviada directamente desde el Ministerio de Relaciones Exteriores y Comercio de Chile. En medio de estos, inserta una breve nota de Guiomar, quien refiere muy explícitamente a las suscripciones, y varios avisos instruyendo sobre cómo conseguir una desde Nueva York o desde Santiago. Estas inclusiones y consideraciones –tanto de Espinoza como de García Monge– hacen del número un panorama que construye su propia legitimidad crítica no como trabajo de antología, lo que queda disculpado de antemano por la necesidad de usar solo lo disponible, sino por su habilidad de poner en relación unos materiales con otros, permitiendo la transmutación de una escala a otra por obra de ciertas yuxtaposiciones y relaciones oportunas entre recortes, citas, retratos,

¹⁴ No casualmente, la traducción literal del griego es “florilegio”: Meleagro, acaso el primer antologador de occidente, “coleccionó las mejores poesías de 46 poetas griegos” (Zero 201).

paisajes, elogios y presentaciones que logran lo mejor de un buen panorama: poner lo que se presenta en relación a partir de criterios rastreables al incorporar escalas de distinta naturaleza y magnitud.

CONCLUSIONES

En este trabajo hemos propuesto leer los quehaceres de dos editores clave del siglo XX latinoamericano a partir de una clave poco estudiada: la de los géneros críticos que les sirven como andamiaje editorial y crítico. Por tratarse de un género histórico-crítico y por el modo de composición que lo fundaba, el panorama se probó como un terreno fecundo tanto para críticos como para editores de revistas, o lo que aquí hemos llamado editores-críticos. El panorama también prueba ser un marco hermenéutico provechoso para entender la especificidad de los homenajes nacionales publicados en revistas de alcance continental: es tal marco el que provee las coordenadas para comprender de modo más preciso y situado las unidades culturales que Espinoza y García Monge curaron, en el entendido de que la amenaza fascista demandaba un esfuerzo por cuidar/curar un corpus cultural articulado material y simbólicamente (o espiritualmente). La curaduría de un panorama se juega, pues, en varios niveles, que van desde las decisiones de composición gráfica hasta las del conjunto de relaciones conceptuales que propone, pasando por las diferentes estrategias de cuidado de vínculos sociales que unas y otros entrañan, sobre todo en los sensibles y suspicaces años treinta y cuarenta.

El panorama fue uno de los principales géneros de la crítica literaria en la primera mitad del siglo XX, y en América Latina resultó una de las formas que permitieron proyectar y construir un concepto de la literatura latinoamericana en cuanto totalidad puesta en diálogo con la literatura mundial. Aún es necesario profundizar en la genealogía, los usos y los modos de construcción del panorama, mientras que algo hemos avanzado aquí sobre el problema de las escalas que relaciona, al mostrar ciertas tensiones y disputas que recorren el panorama del homenaje a Chile publicado por García Monge y Espinoza en 1941. En este sentido, es clave que el panorama funciona *al mismo tiempo* en varias escalas y no se limita a un traspaso unidireccional de un territorio a otro. Las tramas binacionales que propone Espinoza y lo que inferimos como criterios curatoriales son elocuentes al respecto y, a su vez, otorgan una especificidad a la labor del editor-crítico dentro de la propuesta más general de los *gatekeepers*. El carácter no conclusivo, flexible y provisorio del panorama era congruente con los tiempos y modos de producción de revistas de alcance continental e incluso intercontinental, cuya red anudaba centros de pensamiento como Santiago, Buenos Aires, Río de Janeiro, San Juan, Nueva York o París.

El problema de las escalas está íntimamente relacionado con el de los diferentes propósitos a que sirvió el panorama, cuando sus cultores comenzaron a ser agentes latinoamericanos. Como muestra nuestro análisis, este tránsito significó una redefinición de lo que se entendía como representativo de las naciones y del continente americanos, pero

además supuso que los lectores privilegiados de los panoramas no eran ya, como en el caso de Daireaux, los letrados europeos que oteaban una particularidad cultural desde la lejanía, sino que los propios lectores latinoamericanos. El cambio en la prerrogativa del destinatario dio paso a un diálogo mucho más fluido con los agentes culturales de cada nación (caso de Alone). En este sentido, debe aún estudiarse cómo se posicionaron los escritores y los críticos cuya acción se circunscribía sobre todo a los espacios nacionales, desde géneros como el de la crítica académica en revistas universitarias y la crítica periódica en diarios, ante lo que se les ofrecía desde lugares de enunciación que dislocaban la coherencia de esos esfuerzos al atender a circuitos de circulación y enfrentar dilemas de representación cultural más vastos.

BIBLIOGRAFÍA

- Achúgar, Hugo. “La hora americana o el discurso americanista de entreguerras”. Ana Pizarro, ed. *América Latina. Palabra, Literatura e Cultura*. Campinas: Memorial / Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- Alone. “Crónica literaria”. *Repertorio Americano*, núm. 921-922 (20 de septiembre de 1941): 281-282.
- Baeza Flores, Alberto. “Historia de un maestro chileno”. *Repertorio Americano* 19-20 (14 de septiembre de 1940): 289-290.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2005.
- Carvajal, Osvaldo. “La llegada de Marta Brunet a la argentina (1939-1942): autogestión y estrategias de instalación”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 108 (2023): 143-171.
- Concha Ferreccio, Pablo. “G. E. Hudson en la revista *Babel*: reconversiones universalistas desde América Latina”, *Cuadernos LIRICO*, núm. 23 (2021).
- . “Papelería varia: inscripciones de Manuel Rojas en el archivo popular de la nación”. Manuel Rojas. *Cuentos completos*. Edición crítica de Ignacio Álvarez. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2021. 609-641.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980.
- Edwards Bello, Joaquín. “La adivina”. *Repertorio Americano*, núm. 921-922 (20 de septiembre de 1941): 262.
- Espinoza, Enrique. “Carta explicativa”. *Repertorio Americano*, núm. 921-922 (20 de septiembre de 1941): 258-260.
- . Cuaderno 15. Serie Cuadernos, 1925-1981. Buenos Aires, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), Fondo Samuel Glusberg.
- . Cuaderno 10. Serie Cuadernos, 1925-1981. Buenos Aires, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), Fondo Samuel Glusberg.
- Groys, Boris. “Multiple authorship”. *Art Power*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008: 93-100.

- Daireaux, M. "A propósito del 'Panorama de la literatura hispano-americana'". *Atenea*, vol. 7, núm. 69 (1930): 655-659.
- Latcham, R. A. "Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX, por Alone". *Atenea*, vol. 9, núm.83 (1932): 82-86.
- Melfi, Domingo. *El Congreso de Escritores de Buenos Aires. Notas e imágenes*. Santiago: Nascimento, 1936.
- Montenegro, Ernesto. "Las arenas milagrosas de Pica". *Repertorio Americano*, núm. 921-922 (20 de septiembre de 1941): 267-271.
- Prado, Pedro. "La Ciudad de los Césares". *Repertorio Americano*, núm. 921-922 (20 de septiembre de 1941): 277-279.
- Rojas, Ricardo. "Quillota". *Repertorio Americano*, núm. 921-922 (20 de septiembre de 1941): 263-264.
- Silva Castro, Raúl. "Panorama de la literatura chilena en el siglo XX, por Alone". *Atenea*, vol. 9, núm. 84 (1932): 179-186.
- _____. "Más sobre el 'Panorama' de Daireaux". *Atenea*, vol. 7, núm. 69 (1930): 659-663.
- _____. "El Panorama de Max Daireaux". *Atenea*, vol. 7, núm. 63 (1930): 340-347.
- Salto, Graciela. *Joaquín García Monge / Samuel Glusberg. Epistolario 1920-1958. Circulación y mercado editorial en América Latina*. La Plata: Biblioteca Orbis Tertius / CeDInCI, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2019.
- Souvirón, José María. "Panorama en postales". *Atenea*, vol. 11, núm.113 (1934): 113-129.
- Uricchio, William. "A 'proper point of view': the panorama and some of its early media iterations". *Early Popular Visual Culture* vol. 9, núm. 3 (2011): 225-238.
- Viu, Antonia. "En América. Revista mensual de los intelectuales europeos (Buenos Aires 1942-1944): el exordio como práctica editorial". *Caderno de Letras*, núm. 39 (2021): 155-171.
- _____. "Cartas a un editor: la correspondencia de Marta Brunet a Samuel Glusberg en la década del veinte". *Anales de Literatura Chilena*, núm. 35 (2021): 67-81.
- _____. "Selección y digestión en "revistas de revistas" latinoamericanas (1930-1950)". *Catedral Tomada*, vol. 6, núm. 11 (2018): 169-198.
- Zerolo, Elías. *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*. 2 vols. París: Garnier hermanos, 1895.