

“El hallazgo de la moderna fuente y la sonrisa de la antigua vertiente”: Juan José Saer, Santa Fe, 1957

“*The Finding of the Modern Source and the Smile of the Ancient Fount*”:

Juan José Saer, Santa Fe, 1957

“A descoberta da moderna fonte e o sorriso da antiga vertente”:

Juan José Saer, Santa Fe, 1957

BERNARDO ORGE*

Universidad Nacional de Rosario / Conicet, Argentina

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202516.35.02>

Fecha de recepción: 13 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 24 de junio de 2024

Fecha de modificación: 9 de diciembre de 2024

RESUMEN

Este artículo revisa una serie de episodios cruciales para la formación de Juan José Saer que tuvieron lugar en la ciudad de Santa Fe a mediados de la década de 1950: sus primeras publicaciones en la prensa y en libro, su relación con los miembros del grupo literario Adverbio y con los integrantes de la revista *Poesía Buenos Aires*, y la celebración de la Primera Reunión de Arte Contemporáneo. De este modo, el trabajo se propone reflexionar sobre la formación de un escritor de provincia a partir de la caracterización del campo intelectual en el que le tocó intervenir. La hipótesis que guía este análisis sugiere que los jóvenes escritores santafesinos de la década de 1950 llevaron a cabo apuestas de renovación estética en espacios ya legitimados del campo cultural de la ciudad y, de esa manera, intervinieron en los debates vigentes sobre nacionalismo, regionalismo y cosmopolitismo.

PALABRAS CLAVE: Juan José Saer, escenas de formación, *Poesía Buenos Aires*, campo intelectual, realismo, regionalismo, nacionalismo, cosmopolitismo

ABSTRACT

This paper presents a series of significant episodes for Juan José Saer's early years as a writer that took place in the city of Santa Fe in the mid-50s: his first publications in the press and books, his relationship with the members of Adverbio literary group and with the members of *Poesía Buenos Aires* poetry magazine, and the event known as the Primera Reunión de Arte Contemporáneo. In this way, this paper intends to reflect on the background of a provincial writer based on the characterization of the intellectual field in which he intervened. The hypothesis behind this analysis suggests that young writers from Santa Fe in the 1950s carried out aesthetic renewal efforts taking part in already

* bernardo_orge@hotmail.com, Profesor en Letras, Universidad Nacional de Rosario

legitimized spaces of the city’s cultural field and, in this way, they intervened in the prevailing debates on nationalism, regionalism, and cosmopolitanism.

KEYWORDS: Juan José Saer, writer’s early years, *Poesía Buenos Aires*, intellectual field, regionalism, realism, nationalism, cosmopolitanism

RESUMO

Este artigo analisa uma série de episódios cruciais na formação de Juan José Saer ocorridos na cidade de Santa Fe, em meados da década de 1950: suas primeiras publicações na imprensa e em livros, sua relação com os membros do grupo literário Adverbio e com os membros da revista *Poesía Buenos Aires*, e a celebração do Primeiro Encontro de Arte Contemporânea. A partir disso, o trabalho reflete sobre a formação de um escritor provinciano a partir da caracterização do campo intelectual em que atuou. A hipótese que orienta esta análise sugere que os jovens escritores de Santa Fe da década de 1950 buscaram renovar esteticamente os espaços já legitimados do campo cultural da cidade, intervindo nos debates vigentes sobre nacionalismo, regionalismo e cosmopolitismo.

PALAVRAS-CHAVE: Juan José Saer, cenas de formação, *Poesía Buenos Aires*, campo intelectual, realismo, regionalismo, nacionalismo, cosmopolitismo

1. Introducción

Juan José Saer publicó “Motivos del canto”, su primer poema, el 5 de diciembre de 1954 en la sección de cultura del vespertino *El Litoral*. Tenía diecisiete años. La capital provincial era —tal como la recuerda Miguel Brascó— “una aldea del litoral llena de mosquitos y maledicencia” (“Presentación” 19), en la que —ahora según el propio Saer— “la idea que se tenía de la poesía era más bien tradicional, y a veces incluso trasnochada, con relentes de neoclasicismo, de posmodernismo”. No había nadie que se propusiera “la búsqueda sistemática de una poesía novedosa, capaz de romper los moldes tradicionales y asumir las grandes corrientes de la poesía mundial” (*Trabajos* 160).

“Motivos del canto” tampoco persigue esos objetivos maximalistas. Un yo lírico conciliador, luego de perderse real o metafóricamente en un campo de trigo, enumera en versos alejandrinos de rima pareada las fuentes de su inspiración:

Penetro en el dominio de la espiga madura
sintiendo el río de oro ceñirse a mi cintura
y olvidando el erial de la espina y el llanto
surge como una aurora de voluntad el canto.

Canto nuevo en la tarde del supremo sudor
que va sembrando la áurea frente del labrador.

Canto para el destino de la joven semilla
y para el merecido descanso de la villa,
para la madre selva que floreció en verano
y el trozo de futuro contenido en la mano.
Canto para el anhelo que distribuye el pan,
para el que lo recibe con dilatado afán
y para el generoso desvelo de la huella
que al espacio dormido le devuelve una estrella.
Poema a la uniforme inquietud campesina
que en el surco comienza y en el surco termina.
Canto para el hallazgo de la moderna fuente
y para la sonrisa de la antigua vertiente.
Canto para la santa terquedad de la espiga
que brota en la masacre de la mano enemiga.

Y canto a la esperanza, y a la maternidad
y a la boca que grita sin temor la verdad,
Y para el campo lleno de infinita dulzura
que ciñe un río de oro en torno a mi cintura.

Canto para el erial de la espiga y el llanto
que ni siquiera impide la voluntad del canto. (2)

El tema del poema, según una de sus más sugestivas imágenes, es “la uniforme inquietud campesina”, los motivos de la labranza y el trabajo rural en la llanura pampeana que había introducido en la poesía argentina José Pedroni. El tratamiento, sin embargo, como queda claro al cabo de los primeros versos, es en tono alto, sin el rebaje épico y retórico que, en consonancia con sus propios motivos para el canto, el poeta de Esperanza le había impuesto al aparato modernista de Leopoldo Lugones.

Antes de formarse un grupo de amigos escritores, durante su primera adolescencia, Saer leyó intensamente a Pedroni y a Lugones, según lo menciona en varias oportunidades (*Trabajos* 189-196). Y el primero de ellos, quizás por vivir en un pueblo cerca de la ciudad de Santa Fe y, sin embargo, haber obtenido repercusión nacional, era para él, tal como conjetura Martín Prieto, no solo el autor de los poemas que leía, sino también un modelo de escritor. Prieto se detiene en un fragmento del prólogo que Saer escribe para la *Obra poética* de Pedroni editada por la Universidad Nacional del Litoral en 1999: “un sábado de invierno de 1953 o 1954 (yo tenía 16 o 17 años), después del almuerzo,

tomé el colectivo de Esperanza y a eso de las tres y media cuatro ... entré, a la vez, con el mismo paso inseguro, en la casa de José Pedroni y en la literatura" (Saer 49). Fue Pedroni, concluye Prieto, quien animó a Saer "a pensar que era posible construir una obra desde el territorio y sobre el territorio que no fuera considerada solo portadora de color local" (Saer 49-50). A la distancia, aun a pesar del carácter de ficción crítica que tienen este tipo de lecturas en retrospectiva, hay dos versos de "Motivos para el canto", que parecen prefigurar la magnitud y el tenor de esa influencia: "Canto para el hallazgo de la moderna fuente / y para la sonrisa de la antigua vertiente" (2).

En los años que siguieron a "Motivos del canto", aparecerían en *El Litoral* otros trece poemas —una modesta fracción de los "no menos de mil" que Saer afirma haber escrito durante ese periodo (*Ensayos* 128)—, que a pesar de que se van volviendo paulatinamente más sombríos mantienen características parecidas: metros fijos, tono elegíaco o celebratorio. En 1957 Saer ya tiene 20 años. No hace falta decirlo, hay un evidente cambio formal entre estos versos y lo que vino después, no ya lo que ha cristalizado como la "forma Saer", con su consabido arsenal de motivos y procedimientos, sino también los textos en prosa que la prefiguran, que aparecieron también en *El Litoral* inmediatamente después de estos poemas y fueron escritos, según parecen indicar las fechas de publicación, casi en paralelo a ellos.

Pero además parece haber un cambio de espíritu, de ánimo, en el modo en que Saer asume la escritura. El temperamento que adopta en sus primeros poemas tiene muy poco que ver con la imagen de *enfant terrible* que se forjaría por esos mismos años: "un adolescente turbulento y díscolo", según Rodolfo Alonso ("Reportaje" 15), "muy impetuoso", según Noé Jitrik (Freidenberg y García Helder 15), portador de "cierta beligerancia resentida", según Edelweis Serra (53). O bien, para poner un punto de comparación que no tenga que ver tan solo con la apreciación de quienes lo conocieron, el yo lírico conciliador de "Motivos del canto" resulta impropio para el Juan José Saer "decano de los iracundos del interior" ("Realismo" 52), que en 1964 increpa desde el público a Silvina Bullrich en el V Congreso de Escritores Argentinos de Paraná, al punto de hacerla abandonar el estrado, tal como reveló Miguel Dalmaroni en su estudio sobre la recepción de la obra del santafesino (618-620).

Se puede llevar este mismo razonamiento al terreno literario de modo de poner en evidencia el grado de aceleración que alcanza el tiempo —las lecturas, las ideas y la experiencia— durante los años de formación de un escritor: la persona que en marzo de 1957 publica en *El Litoral* un soneto de título "Rosa en la mano" parece ser otra que la que siete meses después da a conocer en el mismo diario su primer cuento, "Un caso de ignorancia",

estructurado alrededor del monólogo interior de corte existencialista de un asesino que, tras haber matado a un bolichero de la zona del puerto de Santa Fe, escapa corriendo:

si él hubiera sabido todo eso y hubiera, además, sabido que el cajón del mostrador no debe cerrarse nunca con llave sobre todo si ahí hay un revólver que no sólo sirve para matar por matar sino que también sirve para defenderse, entonces ahora que nosotros corremos, pero ya aminoramos el paso y caminamos casi naturalmente en medio de la noche, porque hemos preparado los testigos y entre nosotros una palabra que se dio no se retira, entonces ahora no estaría allá abajo, detrás del mostrador, allá abajo estirado y tibio, húmedo sin haber sido mojado, allá abajo con diez cosas distintas de su carne en su carne, sin frío ni calor, solo y definido para siempre, sin posible repetición de su persona por mucho que se estire el desarrollo general, insensible y adverso de los días. (2)

Las diferencias están a la vista. Saer pasa del escenario rural al escenario suburbano, de la celebración de la vida familiar en las metáforas de la floración y la cosecha a la narración de la muerte por motivos pecuniarios en el marco de un adulterio, del metro posmodernista al *stream of consciousness* moderno. ¿Qué ocurrió entre una cosa y la otra? ¿Qué sucedió en los meses que separan el soneto del relato?

“Entre 1956 y 1957, hasta 1960 pongamos, mi modo actual de concebir la literatura, cristalizó, creo, definitivamente”, escribe Saer en una nota autobiográfica de 1981 (*Ensayos* 129). Con esta sentencia como llamado de atención, aunque sin por eso otorgarle más estatuto de verdad que el de haber sido escrita, este artículo se propone dos cosas en simultáneo: reflexionar sobre la formación de un joven escritor a partir de la caracterización de la escena artística en la que le tocó intervenir y, a la inversa, caracterizar esa escena a partir de ciertos episodios biográficos de larga proyección en la obra de este autor. Con estos objetivos revisa una serie de episodios que tuvieron lugar en la ciudad de Santa Fe durante 1957, y que a posteriori se revelarían cruciales tanto para la formación del joven Juan José Saer como para entender el estado del campo intelectual de la provincia a mediados de siglo XX: sus primeras publicaciones en la prensa y en libro, su relación con los miembros del grupo literario Adverbio —y por intermedio de ellos con Juan L. Ortiz y con la revista *Poesía Buenos Aires*—, la celebración de la Primera Reunión de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional del Litoral, y además, incidentalmente, las lecturas, los debates y las discusiones que estos acontecimientos presuponían.

2. Estado de la cuestión

La crítica no tardó en notar la importancia para la obra de Saer del círculo de amigos e intelectuales al que perteneció en su juventud y de la escena literaria santafesina, en su

conjunto, de la que formó parte. En *El lugar de Saer*, su ensayo señero de 1984, María Teresa Gramuglio sistematiza la lectura que venía haciendo de la obra del narrador santafesino en reseñas, comentarios y clases, e introduce una serie de problemas e hipótesis que resultaron claves para los abordajes posteriores de otros especialistas. Se preocupa por la circulación de la obra de Saer y por su recepción entre aficionados y especialistas, se pregunta por la posición que ocupa su autor en lo que llama "el sistema vivo de la literatura argentina" (42), señala el "registro minucioso y reiterativo de la percepción" (40) y la constitución de la "zona" saereana como núcleos centrales de esta poética narrativa. Pero presenta, además, otro aspecto de interés que se entronca, dice Gramuglio, con la trayectoria biográfica del propio autor, y que resulta determinante para este artículo: el motivo de las "escenas de formación". Se trata de las extensas conversaciones sobre literatura entre algunos de los personajes principales del ciclo narrativo de Saer que pueden leerse sobre todo en sus primeros libros (48). Estos episodios no son relevantes solamente por lo operativos que resultan para la construcción del mundo diegético, sino porque, sigue Gramuglio,

operan también como la representación literaria del grupo de pertenencia del autor, e incorporan materiales provenientes de la experiencia vivida: la relación con los intelectuales y artistas santafesinos a los que Saer estuvo ligado hasta que se radicó en París, y con los que sigue manteniendo, pese a la diáspora que dispersó a muchos de ellos, una relación activa, fundada en un sistema de lealtades personales y en la fidelidad a un conjunto de valores éticos y estéticos compartidos. (49)

Los ejes de análisis señalados en aquel ensayo fueron luego continuados y profundizados por otros críticos. El problema de índole sociológico de la circulación y de la recepción de la obra de Saer fue abordado por Miguel Dalmaroni, la pregunta histórica por la posición de Saer en la literatura argentina se la hizo Martín Prieto (*Saer*) y las lecturas críticas sobre la poética de Saer, en los términos en los que se la plantea en aquel ensayo son numerosas y valiosas (Dalmaroni y Merbilháa; Abbate; Capdevila). Sin embargo, en relación con lo vasto de la bibliografía en torno a Juan José Saer y su obra, son pocos los estudios que se han ocupado de continuar el último de los aspectos mencionados a partir de desde donde lo dejó Gramuglio. Entre ellos se puede mencionar, de nuevo, el trabajo de Martín Prieto, que releva los vínculos intelectuales del joven Saer y se detiene, a su vez, en la caracterización del campo cultural santafesino hacia finales de la década del cincuenta, en especial en el regionalismo como movimiento consolidado, pero en declive, al que los narradores emergentes de Santa Fe se opusieron más temprano que tarde (45-59).

Este relativo vacío crítico quizás se deba a la dificultad metodológica que señala la misma Gramuglio: “como todas las formaciones no institucionales del campo intelectual, estas agrupaciones culturales son, para el análisis, objetos escurridizos, cuya existencia real es cuestionada por su propia fragilidad”. Este artículo retoma el análisis de estas instancias formativas desde una perspectiva histórica y sociológica, en buena parte con las mismas herramientas que Gramuglio, que saltan a la vista en la última cita: las nociones de formación, de Raymond Williams, y de campo, de Pierre Bourdieu.

No se trata aquí de iluminar, como se dice, una zona poco frecuentada de la obra literaria de Juan José Saer, de ponderar su valor y reclamar para ella atención crítica. Tampoco de que, a la inversa, esa zona poco frecuentada de la producción de Saer eche luz sobre su obra madura mediante la puesta a prueba de la trazabilidad de motivos y preocupaciones formales. No hace falta insistir, la compacidad integral del proyecto narrativo de Saer fue tempranamente señalada también por María Teresa Gramuglio en su lectura de “Algo se aproxima”, el último cuento del primer libro de Saer, *En la zona*, de 1960 (44-47). Antes que los primeros textos de Saer, este artículo se propone leer, como se dijo, la escena literaria que constituyó el ámbito de formación del escritor y la plataforma de circulación inmediata de su obra.

Desde este punto de vista, para comprender lo que va de “Motivos del canto” y el resto de los poemas formateados por la matriz pedroniana que lo sucedieron al fluir de la conciencia arltiano de “Un caso de ignorancia”, para acercarse al momento en que el modo de entender la literatura de Saer “cristaliza definitivamente”, conviene tener en cuenta su cambio de actitud personal en relación de interdependencia directa con su evolución formal y el proceso de transición generacional que por esos años estaba teniendo lugar en el campo cultural santafesino: las conversaciones, las alianzas y disputas entre artistas y escritores de la región, y los procesos históricos y políticos que contribuyeron a establecer diferentes redes intelectuales, una nueva dinámica vincular entre la literatura producida en provincias, la literatura nacional y su presión cosmopolita.

3. *Antología Universal de la Poesía*

El ambiente santafesino provinciano y soporífero que pinta Brascó y que Saer parece suscribir quizás no lo era tanto. Desde mediados de la década de 1940, y con mayor intensidad a partir de 1950, una promoción de artistas e intelectuales jóvenes —jóvenes, pero con unos diez años más que Saer— había comenzado a intervenir en el campo cultural de la ciudad con proyectos que se diferenciaban notoriamente de los de sus mayores: “¿cómo nos juntábamos unos con otros los pobres exiliados en la Siberia de las sandías agrias —dice

Brascó—, para defendernos con nuestra pobre solidaridad de los jesuitas de narices aterradoras, la congregación de nuestras familias y el rumor que suscitaban nuestras ganas de vivir!" ("Presentación" 19). Es el momento de mayor actividad del Retablillo de Maese Pedro, fundado por Fernando Birri a finales de la década de 1930, en el que entre muchos otros participa Francisco Urondo; se forma el grupo literario Espadalirio, que durante 1945 y 1946 edita una serie de plaquetas de jóvenes poetas locales como los propios Birri y Brascó, que en 1948 sacan la revista *Laberinto* y son incluidos en la antología *10 poetas jóvenes*, editada en Buenos Aires con prólogo de Guillermo de Torre; en 1950 comienza a editarse *Trimestral. Boletín de actividades culturales, letras y artes*, órgano del Instituto Social de la UNL, cuyo consejo de redacción estaba a cargo de Brascó y donde publicarían César Fernández Moreno, Gola, Hugo Padeletti y Urondo; en 1953, con Birri, Brascó, Susana Murúa, José María Paolantonio y Urondo como socios fundadores, se abre el Cineclub de Santa Fe, que en 1956 daría lugar a la creación del Instituto de Cinematografía y donde en 1958 se conocerían Saer y Aldo Oliva; también en 1953 Hugo Gola, Hugo Mandón, Paolantonio y José Luis Vittori, entre otros, conforman el colectivo *Adverbio*, que en 1955 publica una antología grupal y en 1956 comienza a editar la revista *Punto y aparte*, en la que en septiembre de 1957 iba a aparecer la primera entrevista a Saer, para entonces con veinte años de edad y una consumada actitud irreverente: "¿En qué medida y con qué atribuciones el poeta puede ser útil a los hombres de su medio y de su tiempo?", le preguntan, y Saer responde: "como poeta, de ninguna manera. Como individuo, de cualquier modo, menos en la curia, en el ejército, en las oficinas públicas y en el Partido Comunista" ("Cuatro preguntas" 13).

Su primera publicación en libro sería también ese mismo mes, en la segunda edición de la *Antología universal de la poesía* preparada por Brascó para Castellví, una compilación que es indicio del traspaso generacional que se estaba produciendo en el campo cultural santafesino, pero a la vez una muestra concreta de que existían colaboraciones entre los artistas y escritores de la ciudad nacidos a finales del siglo XIX y los nacidos durante la década de 1920. Entre los reformistas y sus hijos, pero también entre los reformistas, sus hijos y los hijos de trabajadores inmigrantes de la segunda oleada, como Saer.

Para entender la diversidad propia de las tensiones del proceso de modernización del campo cultural de la provincia, vale la pena caracterizar brevemente el marco en el cual fue publicada la *Antología Universal...* Miguel Brascó nació en Sastre, Santa Fe, en 1926. Hasta los doce años vivió en Puerto Santa Cruz, una pequeña localidad de esa provincia patagónica, donde su padre trabajaba como médico rural. A esa edad se instaló con su familia en la ciudad de Santa Fe. Ahí cursó la secundaria, estudió derecho en la UNL, participó del Retablillo de Maese Pedro fundado por Fernando Birri y del grupo literario Espadalirio, editó la revista *Laberinto*, publicó poemas en una antología compilada

por Guillermo de Torre en Buenos Aires. Una vez recibido, a comienzos de la década de 1950, integró el consejo de redacción de *Trimestral*, la revista del Instituto Social de la UNL, ingresó a un estudio de abogacía porteño en donde también trabajaba el poeta César Fernández Moreno y fundó el cineclub de Santa Fe. Al cabo de unos años, viajó a Madrid para cursar un posgrado en derecho en la Universidad Complutense, donde entró en contacto con Vicente Aleixandre, entonces decano de Letras. Finalmente, recaló en Holanda y al cabo de un tiempo regresó a la Argentina. Este brevísimo repaso de su trayectoria biográfica durante su etapa santafesina permite inferir la posición que ocupaba Brascó en el campo cultural de la ciudad: joven, inquieto, bohemio, partícipe activo de la renovación de la escena literaria local, pero también viajado, conectado, hijo de un reputado profesional, integrante de la vida institucional de la UNL.

Es probable que este perfil haya influido en la decisión de Castellví de impulsar la edición de la *Antología Universal de la Poesía*, aunque no se adecuara plenamente a los lineamientos de su propio proyecto editorial. En ese momento Castellví era, junto a Colmegna, uno de los dos sellos más importantes de Santa Fe. En su catálogo, como en el de Colmegna, se aprecia el predominio de autores, si no regionalistas, al menos sí asociados a las discusiones sobre historia y arte regional, interesados en la cultura local y en el folklore. En este sentido, la *Antología* es indicio de un cambio en la manera en que los escritores santafesinos asumían su procedencia provinciana y sus vínculos con el resto del país y del mundo, y, por traslación, indicio de la escena intelectual en la que Saer empezó a pensarse como escritor.

El programa al que responden Colmegna y Castellví puede caracterizarse a partir de dos colecciones editoriales dirigidas por Luis Gudiño Kramer, por entonces jefe de redacción de *El Litoral* (De Zan 259). En 1945 trabajó en una serie editada por Colmegna llamada significativamente Nuevo Mundo, que no se ocupaba de publicar textos relacionados con la colonización del continente americano ni con la utopía socialista, como ese nombre podría haber indicado, sino sobre el litoral argentino. En 1955, dos años después de la primera edición de la *Antología Universal* y dos años antes de su segunda edición, intervino en otra colección de similares características, *El Litoral*, esta vez coeditada por Castellví y el vespertino que le daba su nombre. Las dos iniciativas revisten cierta importancia historiográfica. Nuevo Mundo es la primera manifestación editorial del regionalismo literario del litoral con carácter programático. Ya no se trata solamente de un grupo de escritores estéticamente afines que comparten un mismo catálogo, sino de una colección dirigida por un intelectual local de referencia, con un concepto definido que sirve para publicitarla y se proyecta en cada uno de sus libros, que a su vez se potencian mutuamente. La colección *El Litoral*, mientras tanto, por la cuidada factura de los volúmenes

publicados, porque salía junto al periódico local de mayor tirada y por la intensidad con que se promocionó, parece indicar el momento de mayor hegemonía de esa misma corriente. Una hegemonía geográficamente restringida, quizás, pero que pretendía disputar reconocimiento en todo el país, y participar desde el interior en las discusiones sobre la identidad nacional que venían prolongándose desde el Centenario.

Gudiño Kramer publica en el marco de esta última iniciativa el volumen *Escritores y plásticos del Litoral*, tal vez su ensayo sobre cultura regional más ambicioso, en el que hace una defensa explícita del realismo y el folklore. Existe un "grupo de hombres con fe", escribe en un breve apartado titulado "El tema regional", que a pesar de que "no desconoce todo lo que debe al grupo culto de la metrópoli", no se entrega a "la sola adivinación poética" y ha "encontrado en el realismo literario un vehículo magnífico para la propagación de sus ideas" (89-90). La sección cierra con un alegato explícito a favor de la literatura folklórica: "un prudente retorno al tema regional y al proceso de la cultura popular que trata de crecer, que es el caso del folklore, es conveniente. Solo así alcanzaremos a fijar literariamente nuestros rasgos y empezaremos a poner los ladrillos de esos monumentos literarios que se han reclamado" (90). Si bien es fácil notar, y ya se ha señalado (Prieto, Saer 47-49), que los presupuestos estéticos de Gudiño Kramer, los del realismo social, están en las antípodas de los que luego se reconocerían en la obra de Saer, de su realismo de borramientos que "pone en crisis la confianza en la posibilidad de representación de lo real" (Prieto, *Breve* 415), tampoco cuesta ver que entre uno y otro existe un conjunto de intereses más o menos compartidos que constituyen el objeto de la representación: el paisaje humano y natural, urbano y rural de Santa Fe. Y que la forma de aproximarse a esos intereses y la resolución formal que se derive de esa aproximación es objeto de discusión, que constituye un debate abierto entre los intelectuales de la región, en el que cabe intervenir. Así, a Gudiño Kramer se le impone el *qué*, el problema de "El tema regional", tal como elige titular su manifiesto; mientras tanto, a Saer, dado ese *qué*, le va a interesar el *cómo*, es decir, el énfasis estará puesto no en el objeto sino en la posibilidad de su representación, que a su vez determina el estatuto mismo del objeto. Y esto, como afirma Gramuglio, no obedece solo a una opción estilísticas: "qué contar, y, sobre todo, cómo hacerlo. Preguntas cuyos alcances últimos exceden los límites de una poética para alcanzar una dimensión cognoscitiva, de índole estética y aun metafísica: la pregunta por el sentido, y, en definitiva, la pregunta por lo real" (57).

La continuidad o la ruptura entre ambas propuestas, en todo caso, su relación, es evidente. Cabe registrar las diferencias, pero también conviene retener por un momento las coincidencias parciales, por más mínimas que parezcan, porque hablan de un clima de época en el que parte de las reflexiones de dos generaciones de escritores y artistas pivotaban, aunque de formas distintas, sobre el problema de la manifestación artística de lo local,

y permiten entender una escena literaria en la que, aunque siempre a manera de excepción y en ocasiones con final traumático, era posible que los más jóvenes intervinieran con su propio criterio en las publicaciones, los sellos editoriales y los proyectos culturales consolidados de la ciudad. Este es el caso del proyecto “universal” del joven Brascó, que iba a aparecer en el catálogo regionalista en que saldría la colección El Litoral.

Del mismo modo, el cambio en el modo de asumir la literatura desde una situación provinciana que la antología de Brascó parece reflejar no representó un quiebre radical, sino más bien una peculiar torsión respecto a las reivindicaciones localistas de la generación anterior. Incluso más, el libro encuentra su particularidad en la negociación productiva con esa tradición. Los poemas de otras tradiciones lingüísticas incluidos en la *Antología Universal de la Poesía* son, hasta donde tenemos registro, las únicas traducciones publicadas por Castellví, casi los únicos textos de autores extranjeros, y de los pocos que no fueron escritos por nativos del litoral, pero no por esto significó una apuesta linealmente “extranjerizante”, como quizás sí la percibieron los intelectuales de la generación de Gudiño Kramer. Por el contrario, basta prestar atención al índice del libro para calibrar mejor la perspectiva desde la que se elige leer la poesía occidental moderna: Brascó ordena la compilación del mismo modo en que cualquier vecino de Santa Fe aficionado a la poesía podría haber ordenado su biblioteca: en orden decreciente de lo global a lo situado, diferenciando los “Poetas europeos” de los “Poetas españoles”, ya dentro del dominio más restringido de la lengua propia; los “Poetas norteamericanos” de los “Poetas americanos” —donde cabe notar como se arroga el calificativo continental—, y una vez dentro del país los “Poetas argentinos” de los de la zona, los “Poetas del litoral”, entre los que se cuenta Saer. Como se observa, la propuesta de Brascó no implica renegar directamente del sentido crítico de pertenencia reivindicado por la generación anterior: se incluye una sección específica dedicada a la producción de la región. Más bien se trata de sugerir, sin duda en sintonía con la concepción “universal” de la poesía de Juan L. Ortiz (Venturini), referencia indiscutida para la generación poética de Brascó, pero también, curiosamente, con “El escritor argentino y la tradición”, la famosa conferencia de Borges, cuya primera edición en papel data del mismo año en que salió la *Antología Universal*, que lo que conviene a una posición intelectual descentrada no es cerrarse sobre sí misma, sino llevar a cabo una lectura situada de todas las tradiciones (Borges).

4. *Poesía Buenos Aires en Santa Fe*

El programa modernizador de la *Antología universal de la poesía* ya está claro en la primera edición —y en realidad ya está claro en su título, desde el momento en que se

altera la referencia convencional del calificativo "universal", que modifica a "antología" cuando debería modificar a "poesía" —, pero se completa en la segunda, cuando aparte de Saer se incorpora a la sección "Poetas del litoral" toda una nueva camada de autores locales que profesaban una fe, para tomar el término de Brascó, universalista: Daniel Giribaldi, Hugo Gola, Susana Morla, Muñoz Unsain, Urondo, Francisco Madariaga. Y cuando, además, en la sección "Poetas argentinos" aparecen Rodolfo Alonso, Edgar Bayley, Osmar Bondoni, Ramiro de Casasbellas, Leónidas Lamborghini, Jorge Enrique Móbili y Mario Trejo, todos relacionados de una u otra manera con la publicación porteña *Poesía Buenos Aires*, nombres que vienen a sumarse al de Raúl Gustavo Aguirre, el director de la revista, que ya había sido incluido en la edición de 1953. Ni de los porteños ni de los locales, muchos de ellos también cercanos a la revista de Aguirre, se puede decir que tuvieran una idea de la poesía "trasnochada, con relentes de neoclasicismo", tal como Saer describía la producción literaria santafesina de la primera mitad de la década de 1950 (*Trabajos* 160). Estos invencionistas, aquellos proto conversacionales, experimental y coloquialista uno, otro más bien surrealista, todos sin excepción adoptaban una postura que podría calificarse de vanguardia. Casi medio siglo después, a comienzos de los 2000, Saer escribe: "*Poesía Buenos Aires*, aparte de haber contribuido más que ninguna otra publicación a la difusión de las principales corrientes poéticas del siglo XX, reveló sobre todo una nueva generación de poetas argentinos y una nueva manera de concebir el trabajo poético" (*Trabajos* 192-193). La escena santafesina de mediados de los cincuenta en la que se movía Saer, o al menos su percepción y su participación en esa escena, había cambiado. Así lo reflejaba su primera publicación en libro, pero también sus amistades y sus vínculos con autores de otras ciudades del país.

Poesía Buenos Aires y los poetas nucleados a su alrededor fueron determinantes no solo para Saer, sino también para toda una camada de jóvenes escritores santafesinos que, promediando el siglo XX, tomaba distancia de imperativos estéticos que percibían como sencillistas, costumbristas y regionalistas. El contacto entre el grupo editor de la revista y Santa Fe se remonta a inicios de la década de 1950, cuando Jorge Móbili, codirector de los primeros tres números, viaja a la capital provincial: "Allí conocí a Ariel Ramírez, a Miguel Brascó, a Hugo Gola, a Paco Urondo —dice—. La pasamos muy bien. Recuerdo que cruzamos a Paraná para verlo a Juan L. Ortiz" (14-15). Rodolfo Alonso agrega: "por supuesto que también teníamos contacto con las provincias, especialmente con las del litoral, donde inmediatamente nos relacionamos con Juan L. Ortiz y Hugo Gola, y donde se anunciaba el exigente talento de Juan José Saer" ("Reportaje" 15). En el número 13-14 de *Poesía Buenos Aires*, de la primavera de 1953 y el verano de 1954, se presenta la antología "Imagen de la nueva poesía", a cargo de Aguirre y Nicolás Espiro,

y ahí aparecen, en la sección “Poetas del espíritu nuevo II”, Birri, Brascó, Giribaldi y Urondo, que iba a publicar más poemas en el número 16-17. También en 1954, la revista saca la antología grupal *Guatemala*, en la que participan Aguirre, Bayley, Brascó, Casasbellas, Trejo y Urondo. De seis, dos santafesinos. *Historia antigua*, de Urondo, aparecería bajo el sello Ediciones Poesía Buenos Aires en 1956. Ese mismo año, Gola publicaría en la revista. Al siguiente, traduciría junto a Rodolfo Alonso *El oficio de poeta*, de Cesare Pavese.

Como se ve, para cuando Saer se suma al grupo de Gola y compañía el vínculo entre poetas porteños y santafesinos era estrecho. Para los últimos, *Poesía Buenos Aires* implicaba no solo una nueva biblioteca, traducciones, contactos con poetas de otras partes del país y del mundo, sino también una ética artística de vanguardia, afín a la suya propia, que no encontraban en sus mayores, en su ciudad. Pero sería un error considerar el vínculo unidireccionalmente, solo en sentido Buenos Aires-Santa Fe, como si se tratara de una relación de influencia directa del centro metropolitano sobre la ciudad del interior, de los cosmopolitas sobre los provincianos. Por el contrario, para los porteños, para los *Poesía Buenos Aires*, pero también para el grupo editor de la revista *Contorno*, con quienes los santafesinos también habían empezado a relacionarse, Santa Fe tenía mucho para dar. Significaba —dejando por un momento lo afectivo de lado— jóvenes lectores receptivos a sus ideas, vínculos universitarios y políticos —que se manifestarían en cargos concretos—, cierto exotismo provinciano y la ilusión de que tanto en la literatura como en la Universidad y las dependencias gubernamentales había mucho por hacerse. Y todo mágicamente amalgamado, además, retomando a la vez lo afectivo y las palabras de Móbili, por las ganas de “pasarla bien” y por la figura tutelar, para unos y para otros, de Juan L. Ortiz, que en unos versos resolvía desde su casa de Paraná las diferencias entre modernismo y vanguardia, entre política y arte, entre lo regional y lo universal, entre un mundo viejo y un futuro posible.

La relación entre *Poesía Buenos Aires* y la escena santafesina de aquellos años fue tal que Rodolfo Alonso sitúa el final de la época más significativa de la revista en la capital provincial. A pesar de que la publicación siguió activa hasta 1960, su periodo de mayor productividad colectiva “se cierra de algún modo en 1957”, dice Alonso:

cuando con Francisco Urondo (que me convocó a colaborar con él) concretamos la Primera Reunión de Arte Contemporáneo, realizada en Santa Fe para la Universidad Nacional del Litoral. No solo porque a lo largo de esos años los escritores que comienzan a reiterarse en la revista van evolucionando de una manera orgánica ... sino también porque ello se irá dando en relación y consonancia con un espíritu de modernización que implicaba el contacto con otros

artistas de vanguardia de iguales o similares orígenes, por lo general músicos y artistas visuales, pero también arquitectos y diseñadores, cuyo clímax y canto del cisne (en tanto tendencia colectiva, no individual) se va a dar precisamente en esa reunión santafesina. (“Alrededor de *Poesía Buenos Aires*” 13)

5. Primera Reunión de Arte Contemporáneo

La Primera Reunión de Arte Contemporáneo tuvo lugar entre el 18 de agosto y el 15 de septiembre de 1957, el mismo año en que aparecieron la *Antología universal de la poesía* y la entrevista a Saer en *Punto y aparte*, y el mismo año en que, unos meses más tarde, se publicaría “Un caso de ignorancia” en *El Litoral*. Convocados por Urondo, que había entrado a trabajar en el Instituto Social de la UNL al mando de Pedro Oscar Murúa, por entonces su suegro, durante un mes pasaron por el Museo Municipal de Bellas Artes escritores, críticos literarios, historiadores, poetas, artistas plásticos, cineastas, dramaturgos, arquitectos y músicos, para disertar, exponer sus obras y leer sus textos.

Aparte de significar la culminación, si se escucha a Alonso, de *Poesía Buenos Aires*, este episodio condensa algunos de los factores que fueron determinantes para que Santa Fe primero y después Rosario se constituyeran como un nodo alternativo de parte de la actividad artística y crítica de vanguardia en el país. Primero, el diálogo con una nueva promoción de intelectuales, que se manifiesta en la lista de expositores, integrada casi en su totalidad por artistas y profesionales jóvenes no residentes en Santa Fe, entre ellos las figuras centrales de *Poesía Buenos Aires*, Aguirre y Bayley. Segundo, el momento de renovación de los planteles docentes en la UNL que derivó en que varios contornistas comenzaran a dictar clases en Rosario —Ramón Alcalde, David Viñas, Noé Jitrik, León Rozitchner—, que queda cifrado en la presencia en la Reunión de Adolfo Prieto, profesor de Literatura Española II en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación hasta comienzos de 1957, profesor concursado de Literatura Argentina a partir de diciembre de 1958, decano de esa casa de estudios desde 1959, y figura determinante durante el período rosarino de Saer. Tercero, la política universitaria de herencia reformista en sus vínculos con las políticas culturales de gobiernos nacionales, provinciales y municipales: en general, la gestación de la efímera alianza —según Ismael Viñas “no explícita, de hecho” (Prieto, “Un movimiento”)— entre los jóvenes intelectuales del Movimiento de Liberación Nacional y el proyecto político encabezado por Arturo Frondizi; en particular, y en Santa Fe, el joven poeta Urondo que en su rol de funcionario de la UNL organiza la Reunión —e invita a Rodolfo Alonso a secundarlo—, y que un año más tarde, con el triunfo de Frondizi a nivel nacional y de Sylvestre Begnis en la

provincia, se convertiría en Secretario de Cultura de Santa Fe, a las órdenes de Ramón Alcalde, entonces designado Ministro de Educación. Cuarto, el arte y la literatura imbricados con el pensamiento crítico y político, por un momento en igualdad de condiciones a la hora de intervenir en el debate intelectual, algo que se pone de manifiesto en el libro de actas de la Reunión, cuyo contenido se reparte en dos mitades con casi la misma cantidad de páginas, una dedicada a las ponencias y la otra a una antología de poemas. Y quinto y último, posible solamente dado el respaldo que significó todo lo que se acaba de describir: el quiebre generacional que implica una curaduría estricta. Porque a diferencia de la antología de Brascó, a diferencia también de la entrevista al joven Saer, en la que a modo de encuesta y con la premisa de la diversidad se les preguntaba lo mismo a poetas de diferentes tendencias, en este caso se cierra filas por un arte formalmente de avanzada atento a la realidad sociopolítica nacional y americana, y se excluye todo lo demás. No se trata ya de un intento de colaboración intergeneracional, sino de un desafío a la cultura dominante en la ciudad, a partir del desarrollo de un pensamiento propio y un programa de renovación, tanto en el arte como en las ciencias sociales.

En su intervención en la Reunión, Juan Carlos Portantiero afirma que el regionalismo es “una forma de inmadurez nacional como fenómeno social y una falta de talento artístico desde el punto de vista individual” (83). Esto podría ser considerado un ataque frontal a los valores de los círculos culturales santafesinos. De hecho, en parte lo es, y así lo deben haber interpretado los representantes del *statu quo* intelectual local. Y, sin embargo, Portantiero agrega algo más, una inversión, original para la época, del lugar común que diferencia centro y periferia, que eleva el sentido de su intervención más allá de las disputas vigentes en la escena santafesina, hacia los debates, más amplios, sobre regionalismo, nacionalismo y cosmopolitismo: “no pienso solo en el regionalismo provinciano, sino también en el porteño” (84).

Como se ve, el asunto es más complejo que la disputa por la hegemonía cultural en una ciudad de provincia, pero a su vez no encuentra manifestación más palpable que esa disputa. En la intervención de Portantiero, la discusión sobre el conservadurismo localista toma ribetes nacionales, y hasta universales, y da pie a lo que puede interpretarse como una reflexión general sobre la importancia y los riesgos del pensamiento geográficamente situado.

6. Conclusiones

Los episodios en los que se detiene este artículo, la participación de Juan José Saer en *El Litoral*, la *Antología universal de la poesía* y la Primera Reunión de Arte

Contemporáneo, comparten una característica común: son iniciativas que llevan a cabo apuestas de renovación estética en espacios ya legitimados del campo cultural santafesino. No se trata de las habituales intervenciones de los grupos de jóvenes artistas orientadas a generar un circuito paralelo al establecido con revistas, autoediciones y reuniones alternativas. Por el contrario, en estos casos se usan como plataforma de lanzamiento de las nuevas ideas el principal periódico de la ciudad, un tradicional sello editorial local y la universidad. De esta comprobación se derivan por lo menos dos conclusiones complementarias. Por un lado, que los escritores santafesinos en ciernes eran conscientes de que para disputar hegemonía en el campo cultural de una ciudad de provincia debían intervenir estratégicamente en las instituciones consolidadas. Por el otro, en el plano de las ideas, que por un momento, durante los años posteriores al golpe de Estado de 1955, quizás sobre la base común de cierto antiperonismo y los principios liberales del debate abierto, existió en Santa Fe un efímero espacio para el diálogo entre generaciones, donde los mayores influían en los jóvenes y viceversa, que hizo pensar que la transición entre un ideario estético en retirada y otro en gestación podría ser del orden de la transformación y no necesariamente de la ruptura.

No importa tanto que esta dinámica como tal se haya demostrado productiva o no en términos generales, sino las marcas particulares que dejó en quienes por un momento participaron de su lógica, por ejemplo, como ya se ha señalado, Saer (Cañón; Prieto, *Saer*; Ricci). Las discusiones de las que dan cuenta los episodios relevados en este artículo, a las que estuvo expuesto y en las que participó durante los intensos años de su juventud en Santa Fe, están en la base de algunos de sus presupuestos formales y gravitan subrepticamente en toda su obra. Por ejemplo: la forma en que Portantiero discute con el regionalismo y —va de suyo— el reconocimiento implícito que significa haber erigido en adversarios a sus representantes, puede leerse en sintonía con el peculiar "regionalismo no-regionalista" del narrador, para decirlo con la expresión que Beatriz Sarlo utiliza para leer la "poesía de la región que carece de atributos costumbristas" de Juan L. Ortiz (33).

Quizás uno de los primeros en notar que, amén de sus lecturas de Borges y de Arlt, de Faulkner y del *nouveau roman*, o más bien a partir de ellas, Saer estaba interviniendo sobre el sentido del realismo y el tema local en el marco de una tradición literaria regional haya sido Adolfo Prieto, que en 1973, en su ensayo "El Paraná y su expresión literaria", define del siguiente modo las "variantes que comienza a introducir la última promoción de narradores" en la literatura sobre el río y su litoral:

Ni la reminiscencia folklórica, ni la dimensión histórica, ni el gusto por la diferenciación local, ni el ánimo de denunciar la injusticia en el lugar en el que la injusticia se encuentre: la realidad exterior es percibida con una carga

neutra y es incorporada como un elemento, entre otros, del abigarrado universo de la conciencia.

Juan José Saer ... ha perseguido con una atención casi obsesiva el propósito de disolver los datos de la realidad exterior en la corriente de actos menudos, de las motivaciones y del flujo de la conciencia de sus personajes. Estos personajes ... recortan un universo imaginario en el que los referentes del mundo real comienzan también a parecer imaginarios, a asumir una materialidad distinta. (90)

Pero las marcas de los años de formación y los debates sobre regionalismo, nacionalismo y cosmopolitismo son explícitas en la propia obra de Saer. Y si hubiera que mencionar uno de sus libros en el que esto sea particularmente evidente, ese sería *El río sin orillas*, cuando llega a una autoconsciencia plena y la expresa casi didácticamente. En términos amplios, por las decisiones que adopta para resolver ese encargo editorial, que están a caballo entre lo situado y lo universal: lo autobiográfico —lo íntimo, lo situado por antonomasia— y las referencias librescas y culturales a la tradición letrada occidental a las que apela, ambas cosas “montadas” a partir de un procedimiento “documental”, tal como lo definió Raúl Beceyro (71-83). Más en concreto, por reflexiones como la siguiente, a la que no cuesta asignarle una proyección, aparte de filosófica, estética, que puede extenderse a toda la obra del de Saer, hacia delante, pero también hacia atrás, hasta la década del cincuenta en Santa Fe: “Únicamente nuestros mejores pensadores, como Ezequiel Martínez Estrada, igualmente calumniado por nacionalistas emocionales y cientificistas *extranjerizantes*, comprendieron que un país no es una esencia que se debe venerar sino una serie de problemas a desentrañar e, inventando sus propios métodos, forjados de ese entrecruzamiento local y planetario, se abocaron a la tarea” (97).

Bibliografía

- Abbate, Florencia. *El espesor del presente. Tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*. EDUVIM, 2015.
- Alonso, Rodolfo. “Alrededor de *Poesía Buenos Aires*”. *Poesía Buenos Aires. Edición facsimilar. Tomo I (1950-1955)*, Ediciones Biblioteca Nacional, 2014, pp. 9-18.
- Alonso, Rodolfo. “Reportaje a Rodolfo Alonso”. *Diario de poesía*, núm. 11, 1988, pp. 15-16.
- Beceyro, Raúl. “Ensayos autobiográficos (fragmentos)”. *El poeta y su trabajo*, núm. 35, 2010, pp. 71-83.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. *Obra completa I*, Emecé, 1996, pp. 267-274.

- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Traducido por Alberto C. Ezcurdia, Quadrata, 2003.
- Brascó, Miguel, editor. *Antología universal de la poesía*. Castellví, 1957.
- Brascó, Miguel. "Presentación de *Nombres* de Francisco Urondo". *Zona de poesía americana*, núm. 3, 1964, pp. 19-24.
- Cañón, Mila. "Zonas y hegemonías. Saer y Ortiz en el litoral". *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 15, 2003, pp. 109-127.
- Capdevila, Analía. *Paisajes emocionales. Escritos sobre narraciones argentinas*. EDUNER, 2024.
- Dalmaroni, Miguel. "El largo camino del 'silencio' al 'consenso'. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)". *Glosa. El entenado. Edición crítico-genética*, por Juan José Saer, Alción / Colección Archivos, 2010, pp. 607-663.
- Dalmaroni, Miguel y Margarita Merbilhaá. "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción". *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, *Volumen 11. La narración gana la partida*, dirigido por Elsa Drucaroff. Emecé, 2000.
- De Zan, María Eugenia. "Cronología". *Nuevamente el camino y otros textos*, por Luis Gudiño Kramer, Ediciones UNL / EDUNER, 2014, pp. 257-264.
- Freidenberg, Daniel, y Daniel García Helder, editores. "Dossier Urondo". *Diario de poesía*, núm. 49, 1999, pp. 13-25.
- Gramuglio, María Teresa. *El lugar de Saer: sobre una poética de la narración: 1969-2014*. Editorial Municipal de Rosario, 2017.
- Gudiño Kramer, Luis. *Escritores y plásticos del litoral*. El Litoral / Castellví, 1955.
- Móbili, Jorge Enrique. "Reportaje a Jorge E. Móbili". *Diario de poesía*, núm. 11, 1988, pp. 14-15.
- Portantiero, Juan Carlos. "Para una crítica de la literatura argentina". *Primera reunión de arte contemporáneo*, compilado por Francisco Urondo, Universidad Nacional del Litoral, 1958, pp. 80-91.
- Prieto, Adolfo. *El Paraná y su expresión literaria*. Ediciones UNL, 2021.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus, 2006.
- Prieto, Martín. *Saer en la literatura argentina*. Ediciones UNL, 2021.
- Prieto, Martín. "Un movimiento, una gravitación". Mimeo, 2023.
- "Realismo. El iracundo que leía a Joyce". *Confirmado. Revista semanal de noticias*, núm. 38, 1966, p. 52.
- Ricci, Paulo. "Narrar la zona. Vanguardias literarias en una ciudad de provincia. Escenas, recorridos y autores en la Santa Fe de la década del sesenta". *Cuando los 60 fueron*

- jóvenes: literatura y política en la década del 60*, Universidad Nacional de Entre Ríos, 2006, pp. 7-74.
- Saer, Juan José. "Cuatro preguntas a cuatro poetas". *Punto y aparte*, núm. 5, 1957, pp. 1-13.
- Saer, Juan José. *El río sin orillas*. Seix Barral, 1991.
- Saer, Juan José. *Ensayos. Borradores inéditos 4*. Seix Barral, 2015.
- Saer, Juan José. "Motivos del canto". *El Litoral*, 5 de diciembre de 1954, p. 2.
- Saer, Juan José. *Trabajos*. Seix Barral, 2005.
- Saer, Juan José. "Un caso de ignorancia". *El Litoral*, 24 de diciembre de 1957, tercera sección, p. 2.
- Sarlo, Beatriz. "La duda y el pentimento". *Punto de vista*, núm. 56, 1996, pp. 31-35.
- Serra, Edelweis. "Juan José Saer. En la zona". *Señales. Revista de orientación bibliográfica*, núm. 126-127, 1960, p. 53.
- Venturini, Santiago. "Juan L. Ortiz, traductor". *Obra completa: Hojillas*, por Juan L. Ortiz, Ediciones UNL / EDUNER, 2020, pp. 103-119.
- Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*. Traducido por Graziella Baravalle, Paidós, 1981.



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478182108003>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

BERNARDO ORGE

**"El hallazgo de la moderna fuente y la sonrisa de la
antigua vertiente": Juan José Saer, Santa Fe, 1957**

**"The Finding of the Modern Source and the Smile of the
Ancient Fount": Juan José Saer, Santa Fe, 1957**

**"A descoberta da moderna fonte e o sorriso da antiga
vertente": Juan José Saer, Santa Fe, 1957**

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica

vol. 16, núm. 35, p. 30 - 48, 2025

Departamento de Humanidades y Literatura de la
Universidad de los Andes,

ISSN: 2145-8987

ISSN-E: 2145-9045

DOI: <https://doi.org/10.25025/penfrasis202516.35.02>