

Escribir en el suplemento de un diario masivo: *la Revista Multicolor de los Sábados* (1933- 1934)

WRITING IN A MASSIVE-PRESS SUPPLEMENT: *REVISTA MULTICOLOR DE
LOS SÁBADOS*
(1933-1934)

María de los Ángeles Mascioto

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
(CONICET)/Universidad Nacional de La Plata, Argentina
mariamascioto@gmail.com

RESUMEN: Este artículo se propone analizar la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934), suplemento ilustrado de literatura del diario *Crítica*, partiendo de la hipótesis de que los textos publicados en sus páginas establecieron complejas interacciones formativas con el diario junto al cual se distribuyó. El análisis de los textos literarios se enfocará en el modo en que estos se encontraron afectados por lo mediático en tres aspectos: el dominio de numerosas marcas de diseño que actuaban como señales indicadoras, el carácter colectivo de la escritura y el trabajo con géneros y temas propios del diario.

PALABRAS CLAVE: publicaciones periódicas, literatura argentina, políticas editoriales, prensa y literatura, Jorge Luis Borges.

ABSTRACT: This article aims to analyze *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934), an illustrated literary weekly supplement from the Argentinian

newspaper *Crítica*, based on the hypothesis that in the supplement, texts established complex formative interactions with *Crítica*. The analysis of literature published in *Revista Multicolor de los Sábados* will focus on the way in which it was affected by the media in three aspects: the predominance of numerous design brands that acted as indicator signs, the collective nature of writing and the use of genres and themes taken from the newspaper.

KEYWORDS: periodics, Argentine literature, editorship politics, press & literature, Jorge Luis Borges.

Desde el primer título a ocho columnas que se conoció en el país, hasta el “tabloid”, el multicolor, los suplementos semanales, las firmas de alta cotización, la sección viva, el tipo de letra ajustado, la estrella, el preciso adorno, el novedoso impacto gráfico y el más simple y el más curioso detalle de estética diarística, CRÍTICA impuso normas; obligó a otros diarios –una semana después de la innovación– a adoptar el mismo sistema, a tratar de ponerse a su ritmo.

Raúl González Tuñón, “Por qué CRÍTICA es un diario magistral”

La *Revista Multicolor* era un islote muy especial en el cuerpo de aquel diario de diez centavos [...]; que traía notas de grandes escritores, al lado de las referidas a individuos pintorescos.

Ulyses Petit de Murat, *Borges, Buenos Aires*

Crítica, primer diario sensacionalista argentino, se distribuyó en 1930 por todo el territorio de la República Argentina y llegó incluso a países limítrofes. Bajo la dirección de Natalio Botana impuso normas a la organización de la escritura no solo “estéticas”, como las que menciona el laudatorio epígrafe de Raúl González Tuñón –normas que, para ser más precisos, podrían considerarse de disposición y organización visuales–, sino también discursivas. El diseño de este diario era mucho más flexible que el de otros periódicos contemporáneos, más abierto a la experimentación y al cambio constante; esta particularidad no le impedía traducir y, al mismo tiempo, crear toda una configuración de códigos amarillistas, un “metalenguaje comunicacional” (Martín-Barbero 157), evidenciado en un conjunto de paratextos que interpelaban al público amplio y lo diferenciaban del de la “prensa seria”.

Su suplemento de literatura dirigido por Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat, la *Revista Multicolor de los Sábados*, es un objeto complejo, que mantuvo con *Crítica* una particular relación de dependencia¹. En el momento de su publicación, este vínculo era análogo al de un “islote”, como lo denomina uno de sus directores, Ulyses Petit de Murat, con la tierra firme. Si otras secciones pueden analizarse como “peninsulares”, esto es, estrechamente ligadas a la empresa periodística que les daba lugar, esta tuvo la particularidad de ser dependiente pero diferente. Los textos publicados en sus páginas establecieron complejas interacciones formativas con el diario junto al cual se distribuían. En este sentido, el presente artículo propone un estudio de la literatura que atiende especialmente al carácter formativo del suplemento como un lugar donde se configuraron y renovaron géneros, temáticas, motivos y modalidades de escritura, propios de este espacio de difusión diverso del libro.

Como otros suplementos antecesores, el nombre que aparece en el encabezado central de la *Revista Multicolor de los Sábados* es el de *Crítica*. A su izquierda, en un recuadro, se ubica el título con el que se conoce a esta publicación, mientras que a la derecha se lee la frase “Mayor circulación latinoamericana”. Estos rasgos, desestimados en los sucesivos análisis, son huellas en las cuales se pueden rastrear, por un lado, las estrategias implementadas por el propio diario para resaltar el carácter anexo de su suplemento y, por otro, las maniobras que ponen en evidencia un posicionamiento de la *Revista Multicolor* ante la industria del libro de la época, a partir de la promoción de un espacio de amplia circulación de la literatura que se expandía, según lo publicitado, más allá de los horizontes nacionales.

¹ En este espacio se publicó una importante cantidad de ficciones, traducciones y adaptaciones de relatos breves, junto con un número menor de artículos sobre intereses variados, notas misceláneas e historietas. Al igual que el diario, tuvo un perfil popular, moderno y exitoso. Contó con la colaboración de autores como Jorge Luis Borges, Juan L. Ortiz, Norah Lange, Guillermo Juan Borges, Enrique Amorim, Carlos de la Púa, Eduardo Keller Sarmiento, Horacio Rega Molina, Raúl González Tuñón, Ricardo Setaro, Carlos Moog, Carlos Pérez Ruiz, Josefina Marpons, los hermanos Julio César y Santiago Dabove, Víctor J. Guillot, Manuel Peyrou, Vicente Rossi y Juan Carlos Onetti. Participaron también pintores como David Alfaro Siqueiros y Guillermo Facio Hebecquer y reconocidos ilustradores entre los que se destacan Andrés Guevara, Bruno Premiani, Aristides Rechain, Juan Sorazábal, Pedro Rojas y Pascual Güida.

Entre el mercado periodístico y el editorial, este suplemento reunió en sus páginas las “firmas de alta cotización”, que identifica González Tuñón en el epígrafe de este apartado (los “grandes escritores”, como los llama Petit de Murat) con la literatura de consumo popular enmarcada en el mundo del delito. El discurso de la “gran división”, presente en muchos agentes del campo literario argentino de comienzos del siglo xx, afirmaba que era posible identificar dos circuitos claramente delimitados, con dos tipos de escritores, lectores y estéticas distintos vinculados con soportes impresos diferentes. Por un lado, la incipiente industria cultural, comercial o de masas con sede material en la prensa, los semanarios ilustrados y la “literatura de quiosco” y, por otro, el circuito “culto” o “alto”, con el libro como medio privilegiado de la “alta literatura” (Sarlo, *Borges*). Sin embargo, las interrelaciones que tuvieron lugar en la *Revista Multicolor de los Sábados* desarticulan los preconceptos rígidos, poniendo en evidencia las porosidades entre ambos. En este sentido, el análisis de los textos literarios no se enfocará en una distinción entre “alta literatura” y “literatura popular”, sino en el modo en que ambas se vinculaban y resultaban igualmente afectadas por lo mediático en tres aspectos: el predominio de numerosas marcas de diseño que actuaban como señales indicadoras, el carácter colectivo de la escritura y el trabajo con géneros y temas propios del diario (la estructura del reportaje, el *fait divers*, los perfiles de autores, la temática del crimen y de lo asombroso).

I. SEÑALES INDICADORAS

Como señala el epígrafe de Raúl González Tuñón, *Crítica* tenía normas para la organización de la información. Al igual que otros periódicos de la época, el diario contaba con una proliferación de paratextos que operaban como “señales indicadoras”². Esas marcas jerarquizaban las

² Casi contemporáneamente a la publicación de la *Revista Multicolor*, Walter Benjamin identificaba esta señalización en *La obra de arte en la era de la reproducción técnica* (1936): “Los periódicos ilustrados empiezan a presentarle [al lector] señales indicadoras. Por primera vez son en esos periódicos obligados los pies de las fotografías. Y claro está que estos tienen un carácter muy distinto al del título de un cuadro. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas,

notas en el espacio de la página, atraían la atención del ojo lector a fin de que la noticia fuera percibida con la mayor eficacia comunicativa en un breve lapso de tiempo. Si quienes compraban el periódico disponían de una libertad para hacer su propio recorrido, ese camino se encontraba repleto de “trampas visuales” previamente preparadas (Vilches 55).

De este modo, el diario de Botana se caracterizaba por una copiosa presencia de elementos que mediaban entre la noticia y el lector. Algunas de las notas contaban con antetítulos, títulos expresivos y apelativos, subtítulos, copetes, fotografías e ilustraciones que representaban los hechos, pies de fotos y pies de ilustraciones, frases breves entre párrafos. Incluso la literatura que se publicaba en el cuerpo del periódico se encontraba intervenida por señales indicadoras³. Los textos del suplemento, en cambio, carecieron de una parte de este aparato de organización visual.

Estas particularidades se vinculan a uno de los cambios más revolucionarios de la prensa moderna que afectó de manera decisiva el modo de leer los textos publicados en su interior: la posibilidad de manipular la disposición del espacio. En *Crítica* lo visual cobró gran protagonismo durante toda la semana; tanto en sus páginas de noticias nacionales e internacionales como en las crónicas policiales, los lectores podían encontrar fotografías o representaciones gráficas de los acontecimientos y de los personajes implicados en ellos. Además, un conjunto de historietas conformaba la sección “Crítica a través del humorismo mundial” y el suplemento de los jueves estaba integrado por seis hojas repletas de cómics.

Algunas de esas características provenían de una tradición conformada por publicaciones de circulación popular y masiva y tenían su antecedente en la conformación de una cultura de lo visible cuyos orígenes se remontaban en Argentina a la prensa satírica de mediados del siglo XIX (Romano; Szir; Román). Desde la década de 1870, cuando comenzó a modernizarse la prensa diarística, la visualidad se convirtió en un recurso

ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes” (32-33).

³ De este modo, cada entrega del folletín “El enigma de la calle Arcos”, publicado en el cuerpo de *Crítica* entre octubre y noviembre de 1932 bajo la firma de Sauli Lostal, se encontraba acompañado, además del título y el nombre del autor, por una ilustración con epígrafe explicativo, por el antetítulo “Folletines de *Crítica*”, por el número de entrega (que en ocasiones no coincidía con el número de capítulo) y por un breve resumen de lo publicado anteriormente.

imprescindible para la ampliación del público lector. Se produjo una modificación sustancial de la retórica visual de los diarios que llevó al despliegue de nuevos componentes de diagramación orientados a ordenar la información, a incorporar avisos publicitarios y a otorgar funciones informativas a las imágenes que comenzaban a acompañar las noticias. Si bien este proceso se llevó a cabo de manera paulatina⁴, la irrupción de la imagen generó transformaciones tanto en los modos de producción del material escrito como en la lectura de los textos literarios publicados en el contexto de la prensa.

En el diario y en el suplemento se multiplicaban las columnas y los blancos intercalados entre ellas, la página se volvía un espacio bidimensional, preparado para distintos tipos de diseño que lo organizaban, dentro de los límites que asignaba la tipografía⁵. El trabajo con la puesta en página se hacía evidente en diarios sensacionalistas como *Crítica*, dado que, en comparación con medios más tradicionales como *La Nación* y *La Prensa*, el periódico de Botana se encontraba abierto a una mayor flexibilidad y experimentación: la compaginación combinaba la verticalidad de las columnas con la horizontalidad de titulares expresivos y de grandes imágenes que se explayaban, en ocasiones, a un espacio mayor del que le correspondía al texto al que acompañaban⁶.

⁴ En este sentido, Ojeda identifica un recorrido cronológico en la incorporación de los distintos tipos de ilustraciones entre los periódicos *Nación Argentina* (1862-1869) y *La Nación* (1870-actualidad): “1º Elementos organizativos: líneas, recuadros, orlas y clisés, llegados con los paquetes de tipos (desde 1862); 2º Mapas (1865); 3º Croquis y planos (1876); 4º Esquemas ilustrativos de movimientos, razonamientos y estructuras (1885); 5º Ilustraciones imitativas en las unidades redaccionales (Dibujos en 1894 y luego fotos en 1902); 6º Caricaturas (1902) y 7º Historietas (1920)” (123, subrayado en el original).

⁵ Este aspecto es similar al que Vaillant señala en la prensa francesa del siglo XIX: “Dans les cultures occidentales et méditerranéennes (celles qui constituent l’horizon familier de l’homme du XIXe siècle) la lecture favorise fondamentalement l’axe horizontal et tend à l’unidimensionnalité; au contraire, la multiplication des colonnes dans la page du journal, soulignées par les blancs s’intercalant entre les colonnes, en fait un espace bidimensionnel, prêt à tous les types d’organisation et d’aménagement, dans les limites imposées par la technique typographique” (867).

⁶ Con respecto a la distribución espacial de la información en la prensa del siglo XX, Fontcuberta señala que “existen dos grandes tipos de compaginación: la vertical, propia de los periódicos anglosajones, y la horizontal, más propia de los periódicos latinos. La primera requiere titulares con un máximo de tres

La *Revista Multicolor* retomó de *Crítica* la modificación de la diagramación de página que implicaba la conversión del encolumnado en un mosaico en el que los textos literarios se superponían con materiales de otra índole. La lectura era guiada por los títulos de las secciones, aspecto que tenía su antecedente no solo en los orígenes de la prensa sensacionalista, sino también en las revistas satíricas ya mencionadas (Mangone 71). Esta conformación respondió a un proceso de modernización de la prensa argentina en el que, a medida que se iba imponiendo un perfil más noticioso, las portadas dejaban de lado la publicación de avisos clasificados para convertirse en “mapas de noticias” del país y del mundo (Mangone), a la vez que adquiría un mayor peso la información proveniente de agencias de noticias extranjeras y agencias de publicidad, así como la innovación en los procedimientos gráficos (Rivera 71), de manera tal que el contenido se organizaba a partir de un orden que comenzaba a responder explícitamente al lenguaje visual. Lejos del espíritu conservador del libro, el diario y su suplemento implementaron así estrategias visuales para captar al público.

La comparación entre los relatos publicados en la *Revista Multicolor* y las noticias de *Crítica* deja en evidencia, no obstante, que la primera presentaba una distribución mucho menos atiborrada, con una ausencia casi total de paratextos explicativos. Así, por ejemplo, en el número 22 (6 de enero de 1934), se publicaba un cuento titulado “El bárbaro crimen del tren N° 624”, firmado por Emanuel Courter. El relato ocupaba toda la extensión de una página y se encontraba acompañado por un pequeño recuadro que lo identificaba como “cuento policial”; un compartimiento un poco más grande anunciaba que los sábados siguientes se publicaría una narración del género mencionado; tres ilustraciones a cargo de Juan Sorazábal se distribuían en esquinas de la página: la de la arista derecha superior ocupaba dos columnas y presentaba un tamaño menor; las otras dos se ubicaban entre el margen izquierdo superior y el derecho inferior y cubrían la mitad de la página (cuatro columnas), cada una en una distribución asimétrica en cuanto a la longitud del encolumnado, estableciendo un juego de contrapunto a partir de dos formas que parecieran imitar piezas de rompecabezas que no lograban ensamblarse.

columnas y es propia de tamaños grandes. La segunda emplea titulares más extensos y destacados” (68).

El Bárbaro Crimen del Tren N° 624





El día del crimen del tren N° 624, el día del crimen del tren N° 624, el día del crimen del tren N° 624...

El día del crimen del tren N° 624, el día del crimen del tren N° 624, el día del crimen del tren N° 624...

El día del crimen del tren N° 624, el día del crimen del tren N° 624, el día del crimen del tren N° 624...

El día del crimen del tren N° 624, el día del crimen del tren N° 624, el día del crimen del tren N° 624...



El día del crimen del tren N° 624, el día del crimen del tren N° 624, el día del crimen del tren N° 624...

El día del crimen del tren N° 624, el día del crimen del tren N° 624, el día del crimen del tren N° 624...

FOR
EMANUEL COURTER
ILUSTRACION DE SOKELIBAC

Emanuel Courter, "El bárbaro crimen del tren N° 624"
Revista Multicolor de los Sábados N° 22 (6 de enero de 1934)

Tanto el título como una de las imágenes, aquella que muestra el cuerpo sin vida de una mujer arrojado al costado de un puente, enmarcaban la historia dentro de la dinámica sensacionalista del diario. En una mirada rápida entre el titular y los dibujos se puede identificar el caso de una persona asesinada en un viaje en tren y que, a juzgar por la ilustración de la esquina derecha inferior, fue arrojada al vacío. El lector asiduo del

diario podía establecer vínculos entre este relato policial y noticias como la publicada el 23 de abril de 1933, en el cuerpo de *Crítica* bajo el título: "Está rodeada de misterio la muerte de una artista", sobre el hallazgo del cuerpo sin vida de una joven que había caído por la ventanilla de un tren.

via. 6900. — CRÍTICA. — El Diario de Buenos Aires Para Toda la República. — Martes 25 de Abril de 1933

Está Rodeada de Misterio la Muerte de Una Artista

¿FUE ARROJADA DEL TREN?
Nuestro diligente ha conseguido la sucesión de los hechos: El momento en que el cuerpo cayó fue precisamente por una de las ventanillas del convoy, en plena noche. Fue arrojad por una mujer criminal: o se trata de un suicidio. He aquí el interrogante

¿SE SUICIDÓ O HA SIDO VÍCTIMA DE UN CRIMEN?
Esta madrugada Arrojóse de un Tren por una Ventanilla UN SOSPECHOSO

A las 3:30 y empleados de Investigaciones, están trabajando a fin de dejar definitivamente aclarado un extraño suceso ocurrido esta madrugada en un tren de pasajeros. Una mujer joven se había arrojado por la ventanilla del eléctrico en marcha, sufriendo heridas que la ocasionaron la muerte.

LA PRIMERA DENUNCIA.
Poco después de medianoche salió de Belén un tren eléctrico de tránsito a Tigra, en el que viajaban algunas pasajeras. Cuando el tren entraba en la estación Belgrano, el guarda Manuel Siblin, fué informado por un pasajero que luego desapareció, que momentáneamente una mujer se había arrojado por una ventanilla. El guarda comunicó la novedad en la estación y desde allí el hecho fué puesto en conocimiento de la comisaría de la sección 33a, en cuya jurisdicción había ocurrido el hecho.

ESTABA AGONIZANDO.
De inmediato, empleados de la empresa y de la comisaría recorrieron las vías en el lugar indicado por el guarda y, en efecto, al llegar a la altura del kilómetro 4, frente al palé número 6, encontraron a una mujer joven, aparentemente costera, que permanecía en el suelo con las ropas ensangrentadas. Se la condujo al hospital Pirovano, pero, antes de que fuera posible practicarle la primera cura, había fallecido. Presentaba heridas en la cabeza, en ambas piernas y en el cuerpo, producidas al parecer al golpear contra los rieles al arrojarse desde el tren en marcha.

LA IDENTIFICACION.
La presunta suicida resultó un



En Menos de Una Hora Cubrieron Tres Veces el Empréstito de 300 Millones de Pesetas

MADRID, 25. — Pásose hoy a la venta el empréstito interno de 300 000 000 de pesetas al 5 por ciento a dos años de plazo. Siendo cubierto tres veces una hora después de haber sido abiertas las ventanillas de inscripción. Ha concurrido especialmente a cubrir este empréstito el pequeño ahorro. Los Bancos privados solamente cubrieron 475 000 000 de pesetas. La rapidez y abundancia con que este nuevo empréstito ha sido cubierto se considera como un triunfo del gobierno y una prueba de la confianza que la república inspira al ahorrista. Los suscriptores hacen cola

MADRID, 25. — Al momento de hoy, el éxito alcanzado por el empréstito de 300 000 000 de pesetas a dos años y 5 por ciento de interés, es enorme éxito, calculándose que las suscripciones han triplicado la emisión. Las suscripciones de la Banca privada han alcanzado a más de 300 000 000 de pesetas y las de las Cajas de Ahorro, a 150 000 000 de pesetas. La cola de suscriptores en las ventanillas del Banco de España continúa toda la noche.

Como no se abrieron las puertas por la hora, desde la ventanilla oficial se hizo un

MEMORIA D
Cierta día, Colegio Nacio quemó uno de a ventanillas q había pasado a su principal, Don Ricardo de Arrión y —Por lo ha que descomen memoria, amir las Uta vez, tan se olvida las a algunas mi patria Tu

UNO INVITA NETTI

Como todos los moderados como Estado, que los la

Se Co
El Radi
"C
"SERBERAN
"PROPAR
"LITIGAN
"CRISTIAN
"FREYA
"AVANZ
"SIMB
"Hace Tien
"de Florida
"Figura
"SU
"Vinas de

"Está rodeada de misterio la muerte de una artista"
Crítica, 25 de abril de 1933, p. 6 [detalle]

La ilustración que acompaña esta breve nota es muy similar a la del cuento de la *Revista Multicolor*. La historia relatada, en líneas generales, era la misma: una mujer había muerto misteriosamente en un viaje en tren. Sin embargo, diario y suplemento, noticia y cuento diferían en

numerosos aspectos. El periódico empleaba diversos recursos visuales para destacar los datos provistos en la página, tales como la ubicación en el espacio central superior, la implementación de un tamaño y un espaciado de letras diferente al del resto, la extensión horizontal del título que le daba prioridad visual, el empleo de una ilustración para representar el suceso, la distribución y la cantidad de columnas implementadas, su interrelación con información de temática similar (debajo de esta se publicaba la nota sobre otra mujer arrollada por un tren), el uso de recuadros y copetes de diferentes tamaños y tipografías, la división de la información en distintos párrafos separados por subtítulos.

El texto periodístico se encontraba, así, repleto de señales indicadoras. Lo precedía un título que hacía hincapié en el misterio del caso, apelando a la atención del lectorado: “¿Se suicidó o ha sido víctima de un crimen?”. En el copete y en el primer párrafo se presentaba el núcleo fundamental de la información y en el resto de la nota se exponían distintos testimonios recolectados por el diario. El suceso quedaba abierto a la opinión del público lector, que sacaría sus propias conclusiones. La imagen que acompañaba la noticia también estaba acompañada por paratextos: un recuadro titulado “¿Fue arrojada del tren?” explicaba que el dibujo era una reconstrucción cuya finalidad residía en dar a entender al lector cómo pudo haber caído la víctima.

A diferencia de lo que podía observarse en el diario, los cuentos del suplemento se presentaron prácticamente despojados de todo paratexto, exceptuando las imágenes, los títulos, las viñetas y los subtítulos internos. Estos últimos, propios del periodismo como una estrategia destinada a agilizar la lectura, permitieron en numerosas ocasiones la creación de un cuento a partir de un conjunto de fragmentos, a veces más o menos independientes, unidos por el mismo título, como sucede en los relatos que conformaron la sección “Historia Universal de la Infamia” de Jorge Luis Borges⁷.

Por otra parte, en la *Revista Multicolor* el ritmo de publicación se relacionaba intrínsecamente con la extensión de los cuentos y artículos. Mientras que en el contexto de *Crítica* las noticias aparecían intercaladas entre informaciones de distinto tipo en el espacio de la página (el mayor o menor lugar ocupado por una nota así como la tipografía eran marcas

⁷ Dos años después de su publicación en el suplemento de *Crítica*, estos relatos integraron el libro *Historia universal de la infamia* (1935). Ver Louis y Mascioto.

mediante las cuales el lector podía detectar su relevancia), el suplemento solía dedicar toda una carilla a un cuento, algo inadmisibles en el diario. Además, tanto los textos como las imágenes poseían una autoría, en contraste con el periódico en el que la mayoría de las noticias aparecían sin firma. El seudónimo extranjerizante con el que aparecía firmado el relato “El bárbaro crimen del tren N° 624” –Emanuel Courter–, junto con el escenario foráneo donde sucedían los hechos, buscaban sugerir al lector que se trataba de un cuento extranjero y probablemente desconocido por él. Si en el diario no era necesario aclarar que lo publicado era una noticia, el texto literario aparecía en cambio clasificado con la adscripción a un género –“cuento policial”–. Estas marcas indican la voluntad de conformar una sección sobre narrativa policial breve, que puso al suplemento en competencia con colecciones populares y económicas lanzadas por diversas editoriales, tanto de la industria cultural como de la vanguardia política, y que se dirigían al público ampliado con distintos intereses⁸.

La similitud de algunas de las señales indicadoras del suplemento con respecto al diario, tales como los titulares y las fotografías, los vincularon visualmente. La reducción en la cantidad de elementos paratextuales instauró, no obstante, a la *Revista Multicolor* como una publicación que tenía otros tiempos y otros modos de lectura, más espaciados y oxigenados. En efecto, a diferencia de la inmediatez y rapidez del diario, su suplemento proponía al público un material para leer durante ocho días e incluso después, ya que era coleccionable.

⁸ Un claro ejemplo es *La Novela Semanal* (1917-1928), una colección que difundía textos narrativos en prosa que catalogaba como “novela” por el prestigio de un género que aún conservaba una reputación mayor que el cuento (Sarlo, “La trivialidad”). Otro espacio de circulación de textos narrativos en prosa –aunque no excluía la publicación de poemas– fue la editorial Claridad y sus revistas *Los Pensadores* y *Claridad*, dirigidas por Antonio Zamora, que albergaron a los autores del denominado “grupo de Boedo”. El espíritu de divulgación de narrativa de estos proyectos fue continuado por *Leoplán*, revista de la editorial Sopena, que a partir de 1934 ofreció semanalmente la publicación de una novela por ejemplar. Contemporáneamente surgieron otros sellos editores pertenecientes a revistas culturales, entre cuyos principales exponentes se encuentran las ediciones de la revista *Nosotros*, de Alfredo Bianchi y Roberto Giusti (1907-1943); la editorial Proa, de los martinfierristas; y la editorial Sur, que creó *Victoria Ocampo* en 1931 como una extensión de su revista.

2. ESCRITURA COLECTIVA

Al igual que *Crítica*, cada número de la *Revista Multicolor* fue producto de un conjunto de redactores, un equipo de ilustradores e incluso una dirección compartida entre Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat. Si en toda publicación periódica existe una temporalidad colectiva constituida por una superposición de ritmos acumulados (de edición, traducción, ilustración, puesta en página y lectura)⁹, este trabajo conjunto presentó una periodicidad disímil a la de la prensa diaria, dada su publicación semanal. El tiempo de escritura de los colaboradores era establecido por ese ritmo: los directores del suplemento necesitaban reunir un conjunto de textos en el lapso de una semana, además de incluir, por orden del director del diario, un escrito suyo en cada uno de los números. En este sentido, como ha sucedido a partir del surgimiento de la prensa moderna, los escritores de *Crítica* y de su suplemento se constituyeron en “proveedores” de textos¹⁰.

No solo la *Revista Multicolor* puede leerse como un gran texto de autoría múltiple, sino que los relatos que llegaron a publicarse han pasado inevitablemente por distintas manos. En ocasiones se observa un trabajo de traducción colectiva, como en la versión en castellano de “Donde está marcada la cruz”, de Eugene O’Neill, firmada por Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat. En este espacio, toda palabra periodística era, desde su origen y por destinación, plural (Thérenty y Vaillant), particularidad que estaba muy presente en la memoria de ambos directores al recordar el trabajo realizado en el suplemento y que en más de una ocasión generó confusiones con respecto a las atribuciones. Una anécdota de Adolfo Bioy Casares sobre el desempeño del Borges corrector en este suplemento deja

⁹ Así lo señalan Kalifa y Vaillant: “Nous entrons, au XIX^e siècle, dans un temps collectif qui est fait d’un empilage de rythmes cumulés, et que le périodique a pour charge de rappeler, donc de créer. [...] le journal est collectif. Chaque numéro est l’émanation d’une collectivité de rédacteurs, animée par une personnalité remarquable: collectivité de collaborateurs, mais aussi [...] de «camarades» qui sont unis par une vraie connivence, par des liens dont la nature échappe évidemment au public, et qui sont d’ailleurs tissés à l’intérieur d’un journal, mais aussi, d’un titre à l’autre, au sein de la vaste nébuleuse des écrivains-journalistes” (208).

¹⁰ El primer diario en el que se da este fenómeno es *La Presse* de Girardin en Francia (1836). Ver Thérenty y Vaillant.

al descubierto los desconciertos que producía en el autor de *Historia universal de la infamia* la escritura colectiva en el contexto de la *Revista Multicolor de los Sábados*:

[Borges] dice que él mismo escribió un cuento de malevos para un dibujante de *Crítica*. El hombre cambió detalles, que Borges habría puesto para dar verosimilitud. Borges –Dije que el malevo bebía cerveza: esas discrepancias con lo previsible comunican alguna verosimilitud. El dibujante corrigió y su malevo bebió una caña (pausa). Yo creo que el hombre se convenció de que el cuento era suyo (1189, ausencia de cursivas en el original).

Esta anécdota pone al descubierto el carácter colectivo de la escritura en la prensa. El director del suplemento se atribuye la autoría del cuento que estaba por publicarse, pero no del que en efecto se publicó. En este último, titulado “La última bala” (N° 49, 14 de julio de 1934), las decisiones de Borges entraron en tensión con las del dibujante Pascual Güida, que lo firmó como autor y que fue, al mismo tiempo, quien ilustró la historia.

Asimismo, estudiar los textos en el contexto de la prensa implica tener en cuenta que el lector de un diario no lo compra por un autor en particular, sino por las características generales del medio. Ya el propio nombre del periódico representaba una determinada línea en la que se podía identificar un estilo, un modo de seleccionar e interpretar las fuentes y un tipo de público (Zullio 150). En este sentido, el diario construyó una figura de “enunciador global” (Zullio), ante la cual el suplemento se posicionaba como parte aunque también como espacio relativamente independiente en el cual la firma individual no dejaba de funcionar como marca diferenciada.

Así como todo material textual publicado en el suplemento podía leerse como un texto colectivo, en los cuentos aparecían diversas voces que reformulaban distintas figuras sociales ya construidas por el periódico. En ocasiones los escritores recurrían a piezas prefabricadas, estereotipos o clichés usados antes en *Crítica*, tal es el caso de “Honor de canallas”, relato firmado por Néstor Ibarra publicado en el número 7 de la *Revista Multicolor* (23 de septiembre de 1933, p. 6), en el que se reformulaba de una manera particular la estructura del reportaje a los presos en las cárceles a partir de la presentación ficcional del testimonio de un personaje

femenino. Por un lado, un narrador en tercera persona imitaba el discurso de los reporteros, en tanto y en cuanto daba a conocer la historia de la protagonista, presentaba y contextualizaba el testimonio. Por otro, la protagonista, una mujer condenada a veinte años de prisión por haber cometido un asesinato en Oklahoma, narra en primera persona el modo en que había llegado a cometer el acto criminal. Entre medio de ambos, una frase introducía la separación de la voz del reportero que presentaba a la mujer y la de la criminal que prestaba testimonio: “He aquí, relatada por ella misma desde la cárcel, la historia del suceso que motivó su pena” (Ibarra 6). Analizar este cuento de Néstor Ibarra más allá de la poética del autor y leerlo en el contexto en el que fue escrito permite identificar las interacciones formativas entre prensa y literatura así como la emergencia de varias voces en el texto.

El carácter colectivo se observa en las distintas relaciones que se establecieron entre los diferentes textos que compartían el espacio de la página en el suplemento. Como se ha podido observar, estos no estaban dispuestos al azar como si fuera un montaje surrealista que propiciara el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección sino que, como las notas periodísticas en el cuerpo de *Crítica*, eran seleccionados especialmente para el suplemento e incluso en ocasiones intervenidos para adaptarse a las “normas” de este: a algunos cuentos se les cambiaba el título, a otros se los recortaba, a otros se les agregaban elementos paratextuales que los inscribían en un género determinado, algunos estaban firmados y otros aparecieron con seudónimos.

3. HISTORIAS ASOMBROSAS

Además de algunas particularidades materiales y visuales de *Crítica*, las ficciones de la *Revista Multicolor* rivalizaron con el material periodístico tratando temáticas preferidas del diario, como el crimen y las historias asombrosas. El suplemento publicó textos en los que la frontera entre periodismo y literatura se volvía borrosa. Algunos retomaban la estructura del reportaje e incluían historias basadas en personajes que habían cometido crímenes y contaban sus testimonios desde la cárcel; otros reformulaban

el interés del periódico por temáticas como las muertes misteriosas, los milagros, la magia negra, los personajes fantasiosos y las leyendas.

En cuanto a las noticias sobre el crimen, a partir de sus primeros ejemplares, el diario de Natalio Botana dedicó un importante espacio a las crónicas policiales y las entrevistas a personas en situación de encierro. Desde la década de 1920, el periódico presentaba como ningún otro medio argentino un género propio de la prensa amarillista: los reportajes a presidiarios que humanizaban a los delincuentes ante la mirada de los lectores y confrontaban sus relatos con las versiones que sobre ellos habían construido otros medios (Saítta). Este tipo de denuncias tiene su antecedente en la literatura periodística del siglo anterior: los primeros en revelar las malas condiciones de vida en los penales fueron Víctor Hugo y Eugène Sue en sus folletines publicados en diarios franceses (Martín-Barbero 150). Décadas más tarde el reportaje tomó un mayor protagonismo en la prensa amarilla norteamericana donde se publicaron crónicas en las que los periodistas se habían hecho pasar por presos para entrar en las cárceles o por locos para registrar la vida en los asilos (157), y en la prensa francesa, como cuando en 1924 el periodista francés Albert Londres, reportero de *Le Petit Parisien*, realizó una serie de reportajes donde revelaba las condiciones de vida de los prisioneros en la isla del Diablo, en Guayana.

De la misma manera, en Argentina, Roberto Payró había realizado para el diario *La Nación* las notas tituladas “La Penitenciaría. Un reportaje colosal”, publicadas en cuatro entregas entre el 16 y el 27 de septiembre de 1894. Siguiendo esa tradición, los cronistas de *Crítica* iban a las cárceles y manicomios para luego ofrecer a los lectores del periódico textos que registraban sus hábitos y costumbres, generalmente desconocidos por los lectores. De este modo, entre fines de 1922 y comienzos de 1933 se publicaron varias series semanales de reportajes a presos: “Motivos de la cárcel” (1922); “¡Ushuaia! ¡Tierra maldita!” (1924, a cargo de Alberto del Sar), “Yo maté” (1926-1927, de Luis Diéguez) y “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” (1933, de Rufino Marín). Las distintas entregas fueron construyendo diferentes imágenes de los presidiarios.

A diferencia de la noticia, destinada a ser leída en un breve lapso de tiempo, el reportaje era un género periodístico que ofrecía una mayor indagación a partir del diálogo entre el periodista y el o los protagonistas de los hechos (Fontcuberta). Este género tuvo sus orígenes en el paso de

la prensa de opinión a la de información, cuando la rapidez del reportero por dar cuenta de una noticia comenzaba a ser más relevante que el estilo: frente al artículo de opinión, este tipo de nota se encontraba orientada a entretener a un público indiferente (Durand). El reportero iba a la búsqueda —a la “caza”— de información de primera mano y se presentaba discursivamente como un intermediario que la transmitía al lector.

Si el periódico es un espacio esencial para la construcción de identidades sociales y culturales (Kalifa y Vaillant), los textos del suplemento literario se crearon a partir de, pero también en tensión con, las representaciones que el propio diario *Crítica* ofrecía sobre el reportero, los presos, la cárcel. Hubo interacciones formativas complejas entre el periódico, el suplemento y cada texto en particular. Esto es lo que puede observarse en “Sus últimas dieciocho horas” de Robert Blake, publicado entre la portada y la segunda página del número 2 de la *Revista Multicolor* (19 de agosto de 1933).



Robert Blake “Sus últimas dieciocho horas” *Revista Multicolor de los Sábados* N° 2 (19 de agosto de 1933)

En la primera página de ese segundo número se ofrecía a la mirada de los lectores una llamativa imagen, en la que sobre un fondo rojo se estampaba el retrato de un hombre con una expresión de susto, detrás de este se esbozaban otros dos rostros con una expresión exaltada. Superpuestos al retrato se presentaban, a la izquierda, el dibujo en celeste de una habitación con una silla eléctrica y, a la derecha, el título que se repetiría en la página siguiente: “Sus últimas dieciocho horas”. Por debajo de la imagen, un breve texto anunciaba lo que se iba a leer en la página siguiente: los escritos de un condenado a muerte redactados antes de ser sometido a la silla eléctrica en una cárcel estadounidense. El título apelativo y la ilustración del escenario donde sucedía la historia acercaban el texto a uno de los géneros predominantes del diario –el reportaje– y a una de sus temáticas más conocidas –el delito–.

“Sus últimas dieciocho horas” de Robert Blake trabajaba con algunos elementos paratextuales que lo asociaban a las notas del diario, así como con aspectos discursivos que generaban un juego de tensiones y ambivalencias entre lo “auténtico” y la construcción ficcional. La historia se ubicaba temporalmente en el año 1929 y contaba las últimas horas de un preso en una penitenciaría de Huntsville, Estados Unidos, aspecto que la distanciaba de la inmediatez geográfico-cultural del ámbito local. El texto se acercaba al formato de una pieza teatral cuyos personajes principales eran presidiarios. Si los reportajes se contaban entre las escasas notas de contenido informativo que habitualmente eran publicadas con firma, en la *Revista Multicolor* se construía un autor criminal y extranjero, desconocido para el público que contaba los acontecimientos de primera mano. La conjunción de todos estos aspectos (estructura de pieza teatral, construcción de un autor con características disímiles a los cronistas del diario) otorgaba a este texto aspectos ficcionales que tornaban ambigua la “autenticidad” prometida por el antetítulo –“Auténtico relato de Robert Blake”– (que, por otro lado, podría haber sido parte de cualquier nota publicada en el cuerpo de *Crítica*).

Como en muchos otros textos ficcionales del suplemento, en la historia de Blake el *métier* periodístico se encontraba incorporado a la ficción de manera explícita, en boca de uno de los presos, a propósito de un cronista que había entrado a la cárcel a pedir datos: “Ese repórter quiere que yo le refiera esta noche todo el asunto. Es una idea loca que se les ha metido en la cabeza, eso me serviría para maldita cosa. No les diré

ni una palabra, nadie necesita saberlo” (2). Si *Crítica* recreaba espacios de relación personal con sus lectores, a quienes invitaba a enviar sus propios textos, a contar su historia en primera persona, en el suplemento se ficcionalizaba el modo en que el diario daba voz a los que no la tenían, convirtiéndolos en escritores de su propia vida teatralizada. La idea de que un preso pudiera escribir literatura y que ese texto fuera publicado en un periódico masivo como “testimonio”, al que se le asignaba el carácter de “autenticidad”, remarcaba el juego entre géneros periodísticos y literarios, entre la pretendida objetividad de la prensa y la ficción. Como muchos de los textos que se publicaron en la *Revista Multicolor*, la pieza teatral “Sus últimas dieciocho horas” proponía una puesta en escena de una de las historias que aparecían en los periódicos, en la que el público lector se posicionaba como espectador, una representación similar a la que hacían los ilustradores cuando recreaban un crimen. Si el diario ofrecía versiones y glosas de los hechos, como una puesta en abismo muchos de los textos del suplemento reinterpretaban en la ficción esas construcciones discursivas, sociales e incluso visuales.

Por otro lado, *Crítica*, enraizado en los códigos de la prensa sensacionalista, buscaba contar historias asombrosas. El suplemento reproducía esa fuerte impronta en artículos y cuentos que tenían por tema muertes misteriosas, milagros, magia negra, personajes fantásticos, leyendas. Esta particularidad se reforzó después, con el traslado a su interior y posteriormente a la portada, de la sección “Visto y Oído”, que desde 1932 se venía publicando habitualmente en la contratapa del diario, compuesta por un conjunto de notas sobre inventos y descubrimientos o noticias curiosas ilustradas por Parpagnoli, que respondía al género de las variedades, presente en la prensa periódica latinoamericana desde el siglo XIX¹¹. Si el periódico hacía uso de este mosaico de retazos breves de información y datos curiosos que era “Visto y Oído” como un modo de rellenar un espacio ancilar que en ocasiones era reemplazado por caricaturas o por columnas editoriales, a partir del número 29 otorgaba a esta sección el lugar de la portada en color. Este aspecto afilió fuertemente a la *Revista Multicolor* con materiales de lectura para el entretenimiento.

Las pastillas informativas sobre hechos asombrosos de “Visto y Oído” no revelaban las fuentes de donde habían sido extraídos los datos, el

¹¹ Víctor Goldgel (2010) trabaja detalladamente el desarrollo de este género.

título las insertaba en el plano de lo escuchado al pasar y aludía a la “cosa vista” –la *chosevue*–, una modalidad periodística cuyo origen estaba en las anotaciones de los reporteros sobre aspectos llamativos o interesantes encontrados en sus pesquisas y compartidos como pequeñas misceláneas (Thérenty). Sus particularidades discursivas los emparentaban, asimismo, con el *fait divers*, un tipo de sección de los diarios franceses que desde el siglo anterior reunía hechos curiosos, casos extraordinarios y noticias pintorescas, que aparecían ahora en la portada y en el interior del suplemento de *Crítica*. Reforzando la relevancia del asombro, numerosos cuentos y notas se construyeron en torno a fenómenos extraordinarios o inexplicables.

El interés por lo paranormal se encontraba ya muy presente en *Crítica*, que en su contratapa publicaba esporádicamente el análisis de las líneas de las manos de personajes famosos y aportaba la opinión de parapsicólogos o astrólogos como pruebas relevantes en las noticias sobre crímenes. Este aspecto se volvía protagónico en el suplemento, que sacaba provecho de un imaginario basado en creencias populares, a las que convertía en material ficcional. Algunos relatos de la *Revista Multicolor* vinculaba la magia negra con la cultura popular argentina, como se leía en “Gualicho indio”, de Clodomiro Cordero (Nº 6, 16 de septiembre de 1933), en el que una anciana aborigen le pedía a un muchacho que, si ella moría, realizara un ritual vudú para lo cual le daba instrucciones precisas¹²; tras efectuar el acto, el joven se enteraba del enigmático e inmediato fallecimiento de la patrona de la estancia, que atribuía a este ritual. La brujería, que en esta ficción se vinculaba a la cultura popular nacional, se extendió también a tradiciones de países con componentes africanos como Haití y Brasil¹³.

¹² Dice la anciana: “La noche del Viernes Santo y va a encontrar una muñequita de trapo, toda llena de alfileres pinches en la cabeza: sáquelos, guarde el más largo y el sábado al mediodía, cuando las iglesias canten Gloria, clave el alfiler largo en el corazón de la muñeca” (Cordero 6).

¹³ Se tradujeron, incluso, dos fragmentos del libro *Nos frères noirs*, de Henriette Celarié (1932), en el que se narra en primera persona un viaje a Camerún, publicado tan solo un año antes de la salida de la *Revista Multicolor de los Sábados*. Uno de esos textos hacía referencia a las danzas “macabras” de las tribus africanas. En otros números del suplemento, autores uruguayos como Ildefonso Pereda Valdés y Vicente Rossi vincularon la danza de los negros con el candombe, y las Ulyses Petit de Murat las relacionaron con el Jazz. El codirector de *Crítica*, que tenía su columna sobre música negra en *Martín Fierro*, había publicado

De este modo, se tradujo el tercer capítulo de la segunda parte del libro *The Magic Island*, de William Seabrook, publicado en 1929. El capítulo, que conformaba junto con otros dos la parte del libro titulada “Black Sorcery” y tenía el título de “Toussel’s Pale Bride”, aparecía en el suplemento como “La pálida esposa de Toussel” (N° 20, 23 de diciembre de 1933) con ilustraciones de Andrés Guevara. Junto con el texto, un recuadro destacaba la fama de Haití –lugar donde sucedieron los acontecimientos que narra la historia– como “isla mágica”, un espacio “célebre por sus brujos negros, resucitadores de muertos”. El texto de la *Revista Multicolor* salteaba las seis primeras páginas del capítulo del libro, en las que se contextualizaba la historia con la constatación de la creencia en la brujería y en el ritual del vudú por parte de las clases altas de la zona para enfocarse en la introducción de los personajes: Camille, una joven haitiana de clase baja, y Toussel, un plantador de café millonario. Tras notar actitudes extrañas en su esposo, Camille asistía a una cena de aniversario de bodas con comensales difuntos y confirmaba su sospecha de que Toussel realizaba rituales; la muchacha lograba huir y no ver más a su marido que, tras el hecho, desaparecía del país. En los párrafos finales se traducían la interpelación de Seabrook a sus lectores ante este final en el que, en el contexto del suplemento, reforzaba el interés por lo asombroso:

¿Qué siniestro, quizá criminal encantamiento, del cual su esposa iba a ser víctima, maquinaba Toussel?, ¿qué hubiera sucedido si ella no escapaba?

No encuentro respuesta razonable a estas preguntas. Existen leyendas de lúgubres y abominables hechos llevados a cabo por ciertos hechiceros que pretendían revivir a los muertos; pero, según mis conocimientos, no pasan de ser leyendas. Y lo que ocurrió aquella noche, nos lo cuenta una mujer enloquecida. ¿Qué habrá de cierto en todo eso? Quizá pueda ser expuesto en una sola frase: Matthieu Toussel preparó para su esposa un banquete-aniversario al que concurren cuatro invitados. Cuando ella miró los rostros de estos, se volvió loca (3).

pocos años antes la nota “Las canciones del Sur” sobre los cantantes de jazz y blues en el *Magazine* de *La Nación* (31/8/1930). El interés por este imaginario se materializó pocos años antes en el libro *Cosas de negros*, de Vicente Rossi (1926).

La magia negra era en esta historia un espectáculo terrorífico, una representación casi teatral que sus espectadores no podían soportar. Hacerse parte de uno de estos rituales representaba, en los cuentos de la *Revista Multicolor*, participar de un espectáculo tan impactante como en los relatos policiales lo era hallar un cadáver de cuya muerte no se encontraba explicación. El horror ante la *performance* de la brujería se repetía en la nota sobre los rituales brasileños “La macumba de los brujos negros”, a cargo de Brasil Gerson (N° 11, 21 de octubre de 1933), también ilustrada por Andrés Guevara. En esta se exponía el caso de una turista francesa que iba a Río de Janeiro a ver una ceremonia esotérica y, no pudiendo soportar lo que estaba viendo, escapaba. Se definía al ritual como una parte constitutiva de Brasil que, de acuerdo con lo que se contaba en la anécdota, Europa no podía comprender: “Misteriosa, salvaje, sensual, la macumba tiene, tal vez, su justificación en las mismas condiciones en que, poco a poco, fuese formando Brasil” (Gerson 1).

CONSIDERACIONES FINALES

Como se ha podido observar, en el suplemento ilustrado de literatura se publicó, difundió y se produjo una gran cantidad y variedad de literatura que retomó temáticas y modalidades discursivas del periódico junto con el cual se publicó. El análisis de esta publicación y sus vinculaciones con el diario permite pensarla como un espacio formativo de configuración y renovación, de géneros, temáticas, motivos y modalidades de escritura. El material literario publicado en este medio puede pensarse, así, como uno de los estados del texto previsto para un público determinado, en un espacio con ritmos de publicación y rasgos materiales diferentes a los del libro.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

- BLAKE, ROBERT. “Sus últimas dieciocho horas”. *Revista Multicolor de los Sábados*, N° 2, 1933, p. 1.
- CORDERO, CLODOMIRO. “Gualicho indio”. *Revista Multicolor de los Sábados*, N° 6, 1933, p. 8.
- COURTER, EMANUEL. “El bárbaro crimen del tren N° 624”. *Revista Multicolor de los Sábados*, N° 22, p. 2.
- GERSON, BRASIL. “La macumba de los brujos negros”. *Revista Multicolor de los Sábados*, N° 11, p. 1.
- IBARRA, NÉSTOR. “Honor de canallas”. *Revista Multicolor de los Sábados*, N° 7, 1933, p. 6.
- SEABROCK, WILLIAM H. “La pálida esposa de Toussel”. *Revista Multicolor de los Sábados* N° 20, 1933, p. 3.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Madrid, Taurus, 1991.
- BIOY CASARES, ADOLFO. *Borges*. Buenos Aires, Destino, 2001.
- DURAND, PASCAL. “Le reportage” *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. París, Nouveau Monde, 2012, pp. 1011-1021.
- FONTCUBERTA, MAR DE. *La noticia. Pistas para percibir el mundo*. Buenos Aires, Paidós, 1993.
- GOLDGEL CARBALHO, VÍCTOR. “Caleidoscopios del saber. El deso de variedad en las letras latinoamericanas del siglo XIX”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, vol. 18, N° 36, julio-diciembre 2010, pp. 272-295.
- KALIFA, DOMINIQUE Y ALAIN VAILLANT. “Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle”. *Le Temps des médias*, N° 2, 2004, pp. 197- 214.
- LOUIS, ANNICK. *Jorge Luis Borges: oeuvres et maeuvres*. París, L'Harmattan, 1997.

- MANGONE, CARLOS. "La república radical: entre *Crítica* y *El Mundo*". *Literatura argentina del siglo XX*, Tomo 2, Viñas, David, director, Buenos Aires, Paradiso, 2006, pp.63-92.
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1991.
- MASCIOTO, MARÍA DE LOS ÁNGELES. "Raúl González Tuñón y Jorge Luis Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados*: literatura y periodismo". *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius "Literaturas compartidas"*. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata, 2012.
- _____. "La *Revista Multicolor de los Sábados* como contexto formativo de un tipo de literatura policial de enigma". *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)*, Geraldine Rogers y Verónica Delgado, editoras, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2016.
- OJEDA, ALEJANDRA. "Del reclame a la Publicidad. Transición a la modernidad publicitaria en la prensa periódica argentina. El caso 'La Nación' 1862-1885". *Pensar la Publicidad*, vol. 3, N° 2, 2009.
- RIVERA, JORGE B. *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Atuel, 1998.
- ROMÁN, CLAUDIA. *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*. Buenos Aires, Ampersand, 2017.
- ROMANO, EDUARDO. *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario en las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos, 2004.
- SAÍTTA, SYLVIA. "Pasiones privadas, violencias públicas. Representaciones del delito en la prensa popular de los años veinte". *Violencias, delitos y justicia en la Argentina*, Sandra Gayol y Daniel Kessler, compiladores, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- SARLO, BEATRIZ. "La trivialidad de la belleza: La novela semanal argentina (1917-1925)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 430, 1986, pp. 121-140.
- SARLO, BEATRIZ. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995.
- SZIR, SANDRA. "De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX". *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires, Teseo, 2010.

- THÉRENTY, MARIE-ÈVE. “Le réel”. *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. París, Nouveau Monde, 2012, pp.1533-1542.
- THÉRENTY, MARIE-ÈVE y Alain Vaillant. *1836: l’an I de l’ère médiatique, étude littéraire et historique du journal La Presse, d’Emile de Girardin*. París, Nouveau Monde, 2001.
- VAILLANT, ALAIN. “La mise en page du quotidien”. *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. París, Nouveau Monde, 2012, pp. 865-878.
- VILCHES, LORENZO. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Buenos Aires, Paidós, 1997.
- ZULLIO, JULIA. “Estrategias de la prensa actual: información, publicidad y metadiscurso”. *Filología*, N° xxxiii, 1999, pp. 145-157.

Recepción: 13.12.18

Aceptación: 03.06.19