

comunidades intelectuales latinoamericanas en las tramas de lo nuevo

**Claudio Maíz (compilador), Emiliano Matías Campoy,
Gabriel Montali, Alejandro Paredes, María Paula Pino Villar,
Pablo Ponza, Ramiro Esteban Zó.**



©2021 by Jagüel Editores de Mendoza

Correspondencia: Sarmiento 1740 - (5501) Godoy Cruz, Mendoza, Argentina
cel. 54- 261-s093367 / tel. 54-261-4522010
e-mail: jagueleditoresmza@gmail.com

Diseño Gráfico: Emilia Feier

Comunidades intelectuales latinoamericanas en las tramas de lo nuevo:
segunda mitad del siglo XX / Claudio Maíz ... [et al.]. -
1a ed. - Godoy Cruz : Jagüel Editores de Mendoza, 2021.
Libro digital, EBL

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-4931-17-7

1. Capital Intelectual. I. Maíz, Claudio.
CDD 306.42



Se permite la reproducción de los textos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5 AR). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

Agradecemos, a los editores de la Revista
Cadernos de Letras de la Universidad Federal de Pelotas (Brasil),
la autorización para el uso de los textos publicados en este libro.

Índice

05 Comunidades intelectuales, tramas internas y lógicas de lo novedoso en la segunda mitad del siglo XX latinoamericano.

María Paula Pino Villar y Emiliano Matías Campoy

15 Lo nuevo como categoría.

Claudio Maíz

28 Lo novedoso en las artes visuales argentinas de los años 70. El caso de Mendoza.

María Paula Pino Villar

57 Una red intelectual político-religiosa que no nació: el cuasi-grupo de la revista *Paz e Terra* (1966-1969)

Alejandro Paredes

78 Aportes para un análisis integral de la revista *Tarja*: la labor cultural en Jujuy a mediados del siglo XX.

Emiliano Matías Campoy

117 Redes intelectuales: influencias y novedades en la revista *Crisis*, Argentina: 1973-1987.

Pablo Ponza

140 Lo testimonial como novedad en la primera época de la revista *Crisis* (1973-1976).

Ramiro Esteban Zó

168 Vivir para contar: trayectoria estético-política de Eduardo Galeano entre 1955 y 1976

Gabriel Montali

206 Bibliografía

224 Autores

Comunidades intelectuales, tramas internas y lógicas de lo novedoso en la segunda mitad del siglo XX latinoamericano.

María Paula Pino Villar y Emiliano Matías Campoy

Presentación

Este libro reúne los trabajos del Proyecto Plurianual *Diacronía de lo nuevo en las comunidades letradas latinoamericanas. Textos públicos y redes en la segunda mitad del siglo XX*.¹ Los capítulos que aquí se desarrollan buscan abordar las formas de lo novedoso en distintas comunidades letradas latinoamericanas. Las líneas de indagación se plantean en torno de las nuevas formas en que se expresa la cultura, como también en la emergencia de nudos conceptuales diferentes a los que sostenía el *status quo* hasta ese momento en las comunidades letradas de Latinoamérica.

Por otro lado, también interesan las nuevas sociabilidades; es decir, la trama interna que evidencia lazos, hasta entonces impensables, entre intelectuales de distinta extracción ideológica, por ejemplo, entre comunistas y peronistas. No obstante, también dentro de los grupos ideológicamente afines surgen sociabilidades entre actores con actividades disímiles, así militancias en sindicatos, curas tercermundistas, periodistas e intelectuales.

¹ Financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), se desarrolló en el período comprendido entre los años 2015 y 2017, bajo la dirección del Dr. Claudio Maíz y co-dirección del Dr. Alejandro Paredes, con participación del Dr. Pablo Ponza y otros miembros de la Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Nacional de Cuyo y el Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales de CONICET de Mendoza.

Las líneas que rigen estas formas de *lo nuevo* serán estudiadas respecto de la emergencia de nodos conceptuales antes inexistentes, nuevos modos de sociabilidad entre intelectuales y nuevos lenguajes o formas de expresión.

Entre los nodos conceptuales antes inexistentes, en su capítulo, María Paula Pino Villar profundiza sobre el surgimiento, en la segunda mitad de los 60, de nuevos modos de concebir el espectador de las artes visuales. En cuanto a los nuevos modos de sociabilidad, el trabajo de Alejandro Paredes plantea la creación de una red intelectual ecuménica-comunista, en torno de la revista brasileña *Paz e Terra*. Por su parte, Pablo Ponza focaliza en la importante red de prestigiosos colaboradores, nacionales e internacionales, que se nuclearon alrededor de la revista *Crisis*, uno de los proyectos editoriales de mayor vigor de los que se desarrollaron durante la segunda mitad del siglo pasado en Argentina.

En ese sentido, Gabriel Montali, al analizar el proceso de radicalización ideológica de Eduardo Galeano hasta mediados de la década de 1970, aborda las redes que fueron determinando de algún modo la trayectoria estético-política del intelectual uruguayo.

Dentro de la emergencia de nuevos lenguajes o formas de expresión, Ramiro Zó propone pensar la novedad del testimonio como subgénero literario en la primera época de la Revista *Crisis*. En tanto que el trabajo de Matías Campoy se centra en las reflexiones sobre la relación entre arte y realidad social del grupo *Tarja* y en la búsqueda de nuevos modos expresivos mediante los que ese grupo proponía la superación del folklorismo y el regionalismo tradicional, imperantes hasta principios de los años cincuenta en la región noroeste argentina.

Estas líneas de investigación se sitúan en coordenadas espacio- temporales determinantes: Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX. La elección del período temporal (1955-1987) en el que se encuadra la investigación que, en su conjunto, proponen cada uno de estos capítulos no es un dato menor.

El convulsionado período de mitad de los años cincuenta, los años setenta y promediando los ochenta, interpela a los intelectuales que desde las páginas de revistas culturales, periódicos y catálogos de exposiciones artísticas ensayaron diversas reacciones por medio de proyectos condicionados por los procesos políticos y sociales. Sin lugar a dudas, las diversas crisis que se experimentaron por aquellos años promovieron la emergencia de nuevas propuestas tanto en el plano estético como ideológico.

Existen dos puntos de partida para pensar las condiciones en que los intelectuales de la segunda mitad del siglo XX están produciendo. En primer lugar, las tensiones propias de la Guerra Fría y, en el caso argentino puntualmente, la aversión o adhesión a las políticas del peronismo. El golpe autodenominado “Revolución Libertadora”, que en 1955 derrocó al Presidente Juan Domingo Perón, fue acompañado por sectores conservadores, la izquierda liberal y la Iglesia católica. El derrocamiento de Perón impactó de tal forma en el campo cultural argentino que no pocos estudiosos de la literatura de este país han recurrido a ese año, y particularmente a ese acontecimiento, como el comienzo de un período denominado los sesenta, que se extiende hasta 1976. Como señala Campoy en el capítulo correspondiente, es precisamente a finales de 1955 que comienza a publicarse la revista *Tarja* conformada por un grupo de intelectuales antiperonistas que, desde la provincia de Jujuy, buscaron revitalizar la idea de literatura regional y promovieron la reflexión y la práctica de una literatura comprometida. Pero, además, desde 1955, y durante dieciocho años, la proscrip-

ción del peronismo movilizó en Argentina distintos tipos de resistencias sociales y culturales, que fueron adquiriendo formas variadas.

De hecho, Ponza advierte, en el capítulo de su autoría, la solidaridad de *Crisis* “con el largo ciclo de protestas sociales que en Argentina combatieron la creciente suspensión de las actividades políticas institucionalizadas, cuya basa central había sido la marginación forzada del peronismo durante 18 años por parte de las Fuerzas Armadas”.

Asimismo, la Guerra Fría tuvo uno de los episodios más significativos en el ámbito latinoamericano con la Revolución cubana de 1959, momento en el que se instaló en el continente el conflicto entre el capitalismo norteamericano y el socialismo soviético. La izquierda revolucionaria se volvió una opción atractiva para la juventud, que adquiere en los sesenta cada vez más protagonismo. Los intelectuales se suman a los sectores radicalizados de trabajadores, estudiantes y curas tercermundistas y asumen un rol activo en los alzamientos vanguardistas de los setenta. Los sucesivos golpes militares que adhirieron a la doctrina de Seguridad Nacional impuesta por los Estados Unidos en la región, llevaron adelante una verdadera cacería de comunistas, socialistas, intelectuales, militantes y simpatizantes de izquierda. El encarcelamiento, persecución, tortura y asesinato de personas signa la producción cultural latinoamericana, de manera distintiva.

Montali al indagar en los cruces entre la trayectoria vital de Galeano con su labor intelectual, profundiza en la relación entre la obra del escritor uruguayo y el proyecto editorial de la revista *Crisis*, lo que permite comprender cómo las trayectorias vitales impactan en los proyectos colectivos trazando vínculos entre personalidades de diversas procedencias que confluyen.

En la misma dirección, las contribuciones de Paredes y Zó evidencian cómo la persecución política incide directamente sobre la actividad cultural del período. Zó presenta el caso del subgénero testimonial en la Revista *Crisis* y la particular “conciencia genológica y discursiva de lo testimonial flexible”, que termina “apropiándose de un crisol de discursos tendientes a dar cuenta de los sufrimientos de presos y víctimas de crímenes de Estado”. Zó describe distintos textos publicados en *Crisis*, desde microtestimonios en torno de la tortura, poemas testimoniales, diarios de tortura, hasta cartas de reclusos a familiares o epístolas de familiares a prisioneros. De este variado conjunto, extrae conciencia genológica que los aúna: “que se escribe para soportar el dolor, para sobrevivir al encierro y a la tortura, para curar heridas”. También el capítulo a cargo de Paredes se relaciona de forma directa con la dictadura militar brasileña, diseñada a favor de una élite y en consonancia con los intereses estadounidenses en la región, en el marco de la Guerra Fría. En este contexto, Paredes describe la dinámica específica del cuasi-grupo conformado en torno de la figura de Waldo Cesar y la Revista *Paz e Terra*. Paredes aborda los paralelismos en las trayectorias de los autores que publicaron en la revista que “les permitió encontrarse en un espacio de debate en común y articularse en un cuasi-grupo que, debido al sabotaje de la represión estatal, no alcanzó a conformar un grupo o una red político-religiosa”.

Dentro de lo que se mencionó anteriormente como nuevos modos de sociabilidad, los trabajos aquí reunidos se proponen analizar el desarrollo de redes intelectuales como puntos gestantes de una novedad dentro del campo intelectual latinoamericano. Es decir, cómo grupos de intelectuales que se vincularon consolidando una determinada constelación promovieron deliberadamente la incorporación de lo novedoso y cómo eso impactó en los discursos generados en el seno de esos grupos. Más precisamente, los autores que colaboran en el presente volumen se ocupan de cómo se

plasman ciertas propuestas innovadoras en las revistas culturales que se consolidaron como vehículo expresivo del pensamiento crítico y reflexivo de tales grupos. Así por ejemplo, Ponza analiza cómo el proyecto editorial de *Crisis* desde una perspectiva latinoamericana, anti-imperialista, nacional y popular, intentó incorporar la figura del intelectual como sujeto clave en el proceso revolucionario, a partir tanto de la revisión historiográfica como de las intervenciones públicas conforme a la noción ética del compromiso. Por su parte, la revista *Tarja*, estudiada por Campoy, impulsa la idea de literatura comprometida y la función social del arte en la región noroeste argentina, en parte, como respuesta a los “esclerosados modos productivos que habían abonado los prejuicios impuestos desde la capital a la literatura elaborada en las regiones interiores del país” pero también a las tendencias que ingresaban al país por el puerto y de las que se hacían eco los escritores de la región metropolitana.

Esto último se relaciona con otra de las líneas aquí trabajadas que recoge, precisamente, las ideas impulsoras de algún cambio y su manifestación o materialización en revistas culturales publicadas entre 1955 y 1976 en el Cono Sur, donde se debate la modernidad de los sesenta. Resulta interesante advertir el comportamiento de las comunidades letradas aquí abordadas frente a la ruptura que propone lo novedoso. Víctor Godgel, al ocuparse de las conmociones que provocó la irrupción de la modernidad durante la primera mitad del siglo XIX en América Latina, considera que la experiencia de lo nuevo puede ser analizada desde dos perspectivas distintas: “la de quienes creen en la ruptura y la de quienes se muestran escépticos” (Godgel, 2013, p. 18) —estas reacciones se advierten también, como se demuestra en los capítulos que conforman este libro, en las discusiones que comienzan a gestarse hacia mediados de la década del cincuenta, que harán eclosión en los años sesenta pero cuyas repercusiones se prolongaron en las décadas siguientes—. La disparidad de reacciones frente a la

experiencia de lo nuevo puede darse tanto hacia el interior de los grupos híbridos que conforman las redes intelectuales estudiadas como en el posicionamiento de una comunidad letrada en un mercado contrapunto con otras comunidades. La valoración de esas posturas ha despertado el interés de algunos de los trabajos aquí reunidos. Es decir, cómo determinado grupo o, en su defecto, alguna personalidad destacada y, de algún modo, representativa de una comunidad letrada, se expresa en momentos críticos o de ruptura ante la experiencia de lo novedoso. Para este caso resulta ejemplar el trabajo de Montali sobre la figura de Eduardo Galeano, prestando especial atención al entramado que se va consolidando entre su trayectoria vital y su labor intelectual. Es precisamente en esos debates determinados por las circunstancias en las que se desarrollaron, donde se hacen visibles el dinamismo y los derroteros de algunas ideas que impactaron con fuerza en Latinoamérica.

Como dejan en claro estas investigaciones, advertir ese dinamismo, intentando analizar las causas y consecuencias de las modulaciones, allana el camino para comprender los procesos que ocasionalmente fueron modelando las ideas que movieron a la praxis de determinados grupos en los distintos campos culturales en los que realizaron su labor. Para el análisis de las manifestaciones de esas diversas posturas y los debates que estas suscitaron, los autores de este libro toman en consideración los textos públicos que esos grupos produjeron. En ellos se visualizan, aunque no siempre de manera explícita, los objetivos sobre los que se fundaron algunos proyectos intelectuales, que consolidaron las relaciones entre los miembros y, de este modo, configuraron las redes intelectuales aquí estudiadas.

A la luz de lo dicho anteriormente, resulta necesario señalar que lo nuevo no se origina exclusivamente como la instalación de algo que no existía con anterioridad. Lo novedoso en ocasiones resulta de resignificaciones crea-

tivas de elementos culturales, políticos, históricos o sociales muchas veces como respuestas a los conflictos epocales o como provocación, como manifiesto contestatario y contrahegemónico. También puede ser el resultado de una experimentación formal que busca revitalizar el campo cultural, de advertir la carencia de modos expresivos válidos para transmitir ciertas ideas, o bien de modulaciones de lo anterior con el fin de parodiarlo, atenuarlo, enriquecerlo y un largo listado de otras intenciones. En este sentido podría pensarse en cómo ciertos elementos culturales marginales adquieren un lugar destacado en el campo cultural. Tal parece ser el caso del género testimonial en la literatura y, en las artes visuales, la estrategia de inspirarse en la cultura popular y de masas para propiciar experiencias tendientes a unir arte y vida. Este deseo de borrar los límites entre el vanguardismo y la cultura popular es un tema recurrente abordado por los autores que colaboran en el presente libro.

Muchas de las redes intelectuales aquí estudiadas respondieron a pulsiones internacionales cuya incorporación se debe a complejos procesos de asimilación más que a la mera copia. Es precisamente en esa adecuación en donde se evidencia algunas veces el giro novedoso. O bien, en otras ocasiones, es un elemento foráneo el que se convierte en centro de debate. En cuanto a las dinámicas propias del campo cultural latinoamericano de los años 60, no se debe pasar por alto el boom editorial que vivió el continente por aquellos años y la decisiva irrupción de los escritores latinoamericanos que comenzaron a ejercer públicamente su capacidad intelectual. Esto contribuyó a que las opiniones del escritor intelectual fueran recabadas para dar cuenta de diversos aspectos de la vida nacional o, incluso, continental, hecho que lo posicionó en el centro de la escena, dándole una importante visibilidad pública.

Esa mayor visibilidad alcanzada por algunos intelectuales contribuyó a la conformación de redes que fueron congregándose a la sombra de esas figuras tutelares que alumbraron proyectos de novedosas propuestas e inaudita proyección y repercusión. De ahí la necesidad de advertir esas tramas o conexiones no siempre declaradas o evidentes, pues esto permite focalizar no en los resultados, sino en los complejos procesos de gestación y conformación de lo novedoso.

La crítica especializada también ha señalado, como uno de los factores que allanaron el terreno para el *boom* editorial, el auge de nuevos públicos lectores que comenzaron a interesarse en problemáticas de la época. La incorporación de estos nuevos públicos fue uno de los objetivos de la revista *Crisis*, como bien lo advierten Montali, Ponza y Zó en los capítulos respectivos. Pero también fue una preocupación que agitaba el campo artístico visual del período, como lo describe Pino Villar en su abordaje sobre la irrupción del *Pop art* y el Cinetismo en Argentina.

Los trabajos aquí reunidos buscan revisitar no el hecho consumado y aparente sino analizar los mecanismos —o, incluso, los componentes y sus aspectos relacionales que conforman esos mecanismos— que lo fueron modelando. Mecanismos en los que a veces destaca la acción de un solo individuo, es decir, el producto consumado por una trayectoria vital, pero que en ocasiones es el resultado de un proyecto colectivo, de la suma de trayectorias que confluyen en conjuntos híbridos que con frecuencia superan los marcos nacionales, las fronteras o límites disciplinarios. Estos agrupamientos han sido integrados mayoritariamente por artistas, escritores, militantes y activistas con predilección por la escritura en un sentido amplio. Hay ciertas personalidades que activan y mueven, organizan y reúnen las piezas de una red; hay otras que se construyen, que sobresalen o cuyo interés simplemente se explica por su participación en una determinada

María Paula Pino Villar y Emiliano Matías Campoy

red o comunidad letrada. De todas formas, el pensar a partir de la idea de redes permite descubrir que los gestos solitarios muchas veces son en realidad gestos solidarios que responden a tramas invisibles.

Lo nuevo como categoría.

Claudio Maíz

Introducción

¿Cómo definir “lo nuevo”? En una primera aproximación se podría argüir que lo nuevo se debe pensar con relación a otro factor. La sencilla imagen del espejo en la que lo nuevo se define en contraposición a una imagen devuelta que expresa la diferencia en sentido negativo, habría que descartarla y, en su lugar, pensar la categoría desde otras variables que atienden a otros componentes. Entre ellos debemos contar las condiciones de las modas, la injerencia del mercado, los debates identitarios, y otros. Lo nuevo no se define tan solo en correlato con lo que ha caído en desuso, ha perdido vigencia o es un residuo, sino que la irrupción de la novedad actuaría en muchos casos en paralelismo con lo moderno. Sería conveniente, antes que nada, avanzar en una aproximación semántica de “lo nuevo”. Habría que desechar la idea de que “lo nuevo” significa “empezar de nuevo”, ya que está más cerca de ser un gesto de vanguardia que un producto diferente, cuya novedad es efectivamente tal. Otra arista, vinculada con lo anterior, es si “lo nuevo” es compatible con intentos de renovación o reinención. Con lo cual habríamos de pensar lo novedoso -por lo menos en el arte- en paridad con la tradición y los selectivos recortes que se han llevado a cabo de acuerdo con la corriente estética o con el artista en particular.

Harold Rosenberg aludió a la “tradición de lo nuevo” (1969) refiriéndose al arte norteamericano, Octavio Paz (1976) habló de “la tradición de la ruptura” en la cultura latinoamericana. Dos maneras similares de poner en relieve términos en apariencia contrapuestos. La propensión a lo mo-

dero podría pensarse a partir de la noción de la “tradicción de lo nuevo”, casi como una condición necesaria de las culturas periféricas, como dijimos. Sin embargo, el vigor revolucionario de esa tradición que vino con las vanguardias históricas se tornó algo previsible y sin sorpresa para nadie en la vanguardia tardía, tal como lo planteó Juan José Sebrelli (2000), cuando terminan institucionalizándose. Lo nuevo contra lo viejo no será ya la fuerza propulsora del cambio. Las vanguardias formarán parte de las academias.

En términos generales, la posibilidad de plantearse una diacronía de lo nuevo obedece al hecho de que la condición de la novedad no ha sido ni universal ni atemporal. Dicho de otro modo, la marca de lo nuevo pertenece a un momento determinado de la historia de la cultura. Por otro lado, hay culturas que se precian de su milenarismo y rechazan el cambio de lo antiguo por lo nuevo. Por tal motivo se debe determinar con mayor precisión el momento en que la categoría emerge y se impone. Desde el punto de vista del método, es posible considerar esta perspectiva historiográfica de José María Imízcoz con relación a los cambios:

[...] escribir la historia desde los actores que la producen, a partir de sus acciones, interacciones y relaciones con sus contextos, permite percibir la globalidad de sus dimensiones, las conexiones entre espacios, instituciones y esferas (entre lo político, lo económico, lo social y lo cultural) y reconstruir sus diacronías para explicar cómo los hombres y mujeres producen procesos históricos diferenciales, todo ello desde su coherencia interna, desde sus lógicas y contradicciones propias, y no desde modelos predeterminados exteriores a la observación (2017, p. 4).

Lo nuevo está relacionado con la copiosa discusión en torno de la pro-

blemática entre la modernidad en América Latina y las fuerzas económico-culturales que se opusieron. Siskind, por su lado, habla de deseos cosmopolitas desde donde leer “la modernidad literaria latinoamericana como una relación global, un conjunto de procedimientos estéticos que funcionan como mediaciones de una red transcultural [...]” (Siskind, 2016, p. 19).

Estos vínculos entre lo nuevo y lo moderno podrían pensarse como el intenso deseo de actualización o modernización de la cultura latinoamericana, una sensibilidad muy expandida en las áreas periféricas (véase Gramuglio, 2008).

En el caso latinoamericano, tal aspiración se acrecienta después de la ruptura con España, por medio de guerras de la independencia (1810-1824). Lo nuevo no se definía en este momento como una propiedad de un objeto o idea, sino desde una perspectiva ideológica, es decir, todo lo que viniera de España llevaba la marca de lo vetusto, lo rechazado, lo antiguo. La fuerte hispanofobia era la vara con la que se medía la novedad. En otros términos, nada nuevo ni útil podría proceder de España. Esta posición ideológica extendió el horizonte cultural, en el cual aparecieron otras metrópolis a las que observar o imitar: Francia, Inglaterra, Estados Unidos.

Ciudad letrada: la circulación de lo nuevo

Los textos que se reúnen en este libro pertenecen a un determinado momento de la historia de la cultura. Para mayor precisión, los trabajos se refieren a un espacio en el que tuvieron intensa vigencia tanto los discursos como quienes los producían, esto es, los letrados o intelectuales. La ciudad es el espacio ideal para la sociabilidad intelectual y por ende para la circu-

lación y propagación de los discursos. La ciudad es escenario de múltiples acciones, la que ahora nos interesa tiene que ver con el movimiento que acontece, por un lado, para dar cuenta de lo nuevo y, por otro, especificar la caja de herramientas metodológicas necesarias para detectar tales vaivenes. Claro está que este último enunciado no carece de un entramado extremadamente complejo, tal como Ángel Rama lo demostró en *La ciudad letrada* (2004 [1984]), hoy ya un clásico estudio del discurso latinoamericano. El dominio de la letra y el discurso constituye un artefacto de poder y así fue como Rama estudió la existencia de una ciudad de letrados al servicio del dominio en América Latina.

“Ciudad letrada” no es un concepto puramente definido. En la senda de Michel Foucault el análisis se diversifica y establece múltiples vinculaciones a partir de la propiedad y administración de la “tecnología de la letra”, base de poder y prestigio. Como maquinaria semiótica, la “ciudad letrada” permite realizar el primer recorte de nuestro objeto de interés, en virtud de que se trata de una discursividad especializada, despojada de la oralidad. Sin embargo, esta ausencia oral deberá necesariamente recuperarse en un abordaje más denso de la acción reticular propia de las redes intelectuales que se asocian a la circulación de lo nuevo.

De manera que, con la intención de acotar el radio de acción de los análisis que se ofrecen, se impone trazar algunas fronteras. En primer término, es necesario aclarar que hay una instancia anterior y posterior a la tercera revolución tecnológica. Después de la revolución informática, la sociedad mundial se ha visto impactada en los modos de vida del hombre, en la cultura, las costumbres, las subjetividades. La velocidad e instantaneidad habrán de ser las características centrales de los cambios. Sin embargo, la cuestión que se plantea aquí se sitúa en una etapa anterior a esa revolución. Cuando se habla de red no se alude a la informática, sino a aquella

trama relacional que los intelectuales produjeron mediante labores bien definidas. Desde el punto vista temporal tales religaciones se centran entre los siglos XIX y XX. De lo dicho se desprende que los actores de estos fenómenos se limitan a quienes se especializan en la producción de discursos, en otras palabras, dominan la letra y con ello ostentan una manifiesta potestad. Entre obras como *La ciudad letrada de Rama y Decadencia y caída de la Ciudad Letrada* de Jean Franco ha sobrevenido una merma de la centralidad de los letrados en la sociedad de masas, lo cual viene a refrendar la necesidad de un recorte cronológico del presente libro.

Ideas y dinamismo

Uno de los problemas que ha ocupado buena parte de la reflexión historiográfica (literaria, cultural, económica) es la manera como las ideas circulan en diversos campos. Sin ir más lejos, Pierre Bourdieu se ocupó del problema en “Las condiciones sociales de la circulación internacional de las ideas”. En este texto el sociólogo francés enfatizó que “los textos circulan desprovistos de contexto”, por lo tanto, los receptores de esas ideas circulantes se sienten autorizados de reinterpretar, dentro del nuevo campo -ya no de producción sino de recepción-, las producciones recibidas. El mecanismo que pone en funcionamiento los engranajes de la circulación no es inocuo, puesto que las tres preguntas que el sociólogo francés se formula nos hablan de una relación saber-poder, dichos interrogantes son: “¿qué se publica?, ¿quién traduce?, ¿quién publica?”. A la luz de estas incógnitas, Bourdieu se plantea la necesidad de una “ciencia de las relaciones internacionales en materia cultural” (2002/2005).

Ahora bien, las preguntas antes indicadas hablan de un contexto de producción, sin embargo, entendemos que también tales formulaciones son

objetos de lo que el mismo Bourdieu anuncia, esto es, pueden ser reinterpretadas y reformuladas. Las respuestas a aquellas preguntas antes indicadas parecen estar en manos de las editoriales, privadas o públicas. En las actuales circunstancias buena parte de las editoriales de capitales privados se han internacionalizado y dominan los mercados, de acuerdo con las lenguas en las que el libro vaya a circular. No es nuestro objetivo introducirnos mucho más en esta temática, sino llamar la atención sobre la relevancia que la cuestión del dinamismo de las ideas encierra, ya que la sociabilidad intelectual en red ha constituido una respuesta alternativa a estos aparatos. “Pensar a través de la movilidad”, como dice Mary Louis Pratt es subrayar la centralidad del movimiento en la cultura. Gracias a los desplazamientos se producen los contactos y no nos referimos solamente a los desplazamientos físicos, como se verá. Una dialéctica compuesta por el movimiento y el asentamiento posibilitan procesos culturales complejos. Esquemáticamente, al ciclo del movimiento se le puede atribuir la función de traslado y, a la del reposo, la productividad de nuevos fenómenos culturales.

La inmaterialidad: una dificultad de la red

Los estudios que se han ocupado de las redes intelectuales en América Latina no se han interrogado, en profundidad, sobre el funcionamiento y los mecanismos que intervienen en los enlaces. Se da por hecho que la red justifica en sí misma los enlaces, que su existencia es una propiedad inherente a un conjunto de nombres que se hallan en conexión. No obstante, parte de la dificultad de operar con la perspectiva de las redes se encuentra en lo imperceptible de los vínculos personales, en la inmaterialidad o intangibilidad que anima procesos que culminan en una publicación periódica, la constitución de un epistolario o el encuentro cara a cara, por tomar apenas unos ejemplos.

Hay un componente -insistimos- inmaterial, invisible, de alta relevancia pero que demanda incursiones novedosas o alternativas. Y lo más importante: las ideas -cualquiera sea su contenido y alcance- no están entretejidas a través de sujetos individuales que las piensan y luego las difunden sin que medien componentes de naturaleza contextual, social, tecnológica, etc. Podemos interrogarnos, entonces, sobre dónde ubicar aquello que se nos presenta como inasible o de contornos borrosos. O qué hacer con lo que no se atiene a las lógicas tradicionales (cronología, causa- efecto, orden). Se trata de darle cabida a lo ambiguo, irregular, caótico o paradójico. El martiniqueño Édouard Glissant, en una conferencia titulada: “El caos-mundo: por una estética de la relación”, plantea las dificultades pero también la productividad del pensamiento relacional en el campo de la cultura-mundo:

La ciencia del caos afirma que hay sistemas dinámicos determinados que se convierten en erráticos. En principio, un sistema determinista posee una fijeza, una “mecanicidad” y una regularidad de funcionamiento; la revelación de la ciencia del caos es que hay una infinidad de sistemas dinámicos determinados que se tornan erráticos, lo que en mi interpretación significa que su sistema de valores, en un momento dado, fluctúa, sin que, a simple vista, se aprecie el motivo (Glissant, 1996, p. 84).

Es notorio que la orientación reticular de los estudios de la cultura posee un alto componente metafórico en la caja de herramientas metodológicas que ha ido produciendo a lo largo de diversos estudios. Pero no se nos puede escapar que la metáfora está instalada al momento de pensar los fenómenos no cuantificables. Trabajar con las redes demanda un cambio paradigmático que va de lo simple a lo complejo, de lo mecánico a lo multidireccional. La resistencia para admitir tanto las transformaciones, las dinámicas vinculares como las mediaciones tiene que ver con factores que incumben a interfases, configuraciones, lo no definido, lo fluctuante. Estos “residuos” de la modernidad tales como

lo intempestivo o lo emergente quedaron fuera de la inteligibilidad por la dificultad que presentan para una clasificación.

En definitiva, esta preocupación metodológica echa las bases y otorga sentido a una posible ciencia de las redes en el campo de los estudios sobre la cultura. Cuando Bajtín decía que la “forma es el contenido” aludía a la imposibilidad de pensar ciertos fenómenos de la cultura como una operación de desmontaje de forma y contenido. Esta manera indisoluble de encarar la cuestión cultural puede ayudarnos a plantear mejor nuestra perspectiva. La circulación y recepción de ideas en América Latina constituye un problema de múltiples dimensiones, es verdad, pero podría decirse también que la circulación de las ideas no puede pensarse al margen de la “adecuación” o no a la realidad, de acuerdo con un abanico de objeciones que ciertos sistemas de ideas han sufrido en América.

En otros términos, la hipótesis que formulamos apunta a señalar que los estudios de las ideas o abordan la dificultad de la circulación y recepción como parte de la estructura misma de la idea o pueden incurrir en aquello que el crítico ruso quería impedir en el orden estético, es decir, apenas contentarse con el “contenido” sin atender a las alteraciones que la circulación y recepción y otros componentes no perceptibles a primera vista le imprimen a la idea.

La condición periférica es apenas un costado del asunto de la circulación y recepción de las ideas en América Latina (aunque las redes podrían poner en duda esta afirmación). A ello deben adicionarse los mecanismos mediante los cuales las ideas circulan, los forcejeos que sobrevienen con su incorporación a un espacio extraño, las redes que lo propician o favorecen, etc. Quisiéramos leer “las ideas fuera de lugar” como una fórmula periférica e internacional. En consecuencia, es necesario sostener que la tensión

se instala en la incorporación de “novedades” o “modernizaciones” de un campo cultural a otro distinto.

El análisis relacional: lugar, sujeto, dispositivo

De las muchas aristas que tiene nuestro planteo queremos detenernos en unas pocas que atañen al lugar, al sujeto y al dispositivo. José María Imízcoz aborda el análisis relacional para observar las relaciones entre espacios, con lo que se daría por superado “el viejo condicionamiento de la ‘geografía humana’ como ‘marco’ de la historia, al revelar redes sociales y flujos que no permite la historia localista.” (2017) A pesar de que Carlos Altamirano sostiene que la vida intelectual latinoamericana “corrió predominantemente por cauces nacionales” (Altamirano, 2010, p. 11), existen casos -como él mismo lo señala- que alcanzaron gravitación continental o iberoamericana, como la obra de José Enrique Rodó, *Ariel* (1900), o las largas campañas de Manuel Ugarte bregando por la unidad continental, los periplos de la figura central del Modernismo hispanoamericano Rubén Darío, entre otros ejemplos. Podríamos decir que se trata de modelos de acción que superan los paradigmas del estado-nación para situarse en un nivel de dimensiones espaciales mayores, superando los límites de la “geografía humana”. Debe ser destacado que la imaginación de sentirse ciudadanos del mundo posee una incidencia primordial. En tal sentido, el cosmopolitismo ya no tendría un signo negativo, tratándose de culturas periféricas. María Teresa Gramuglio, refiriéndose a la literatura argentina, propone la hipótesis de considerar las literaturas nacionales “en el interior de sistemas o ‘redes’ transnacionales” (2008, p. 164).

El significante ‘mundo’ no tenía todo el alcance como podría pensarse ahora, sino que comprendía la comunidad de habla hispana y una sede

metropolitana como París. Parece curiosa una versión tan limitada de la idea-mundo, sin embargo, el poder consagrador de París, ansiado por los intelectuales latinoamericanos, ha sido largamente estudiado. Desde luego que esta situación ha variado sustancialmente en estos últimos tiempos. Tal como lo manifiesta Ottmar Ette:

Los nuevos movimientos [...] se están apoderando del espacio y demandando nuevas formas de pensamiento y perspectivas para el análisis. [...] Al lado de una convivencia multicultural y una mezcla y reciprocidad interculturales [...] se ha instalado un entrevero transcultural en el cual las más diversas culturas se penetran recíprocamente y se modifican. Los lugares de residencia fijos de las culturas en su mayor parte pertenecen al pasado. (2008, p. 16)

La subjetividad resulta una de las instancias más arduas al momento de pensar el funcionamiento de las redes. En efecto, Randall Collins sostiene que el problema central no es la relación doctrina-verdad, sino el proceso social de producción de doctrina, en el que se involucra tanto al sujeto como al proceso. Otra perspectiva que le quita centralidad al sujeto en la producción de bienes simbólicos es la que propone Bruno Latour y su teoría del actor-red. Finalmente, la que queremos poner en danza en este libro es la idea del “personaje conceptual” de Deleuze y Guattari:

El personaje conceptual no es el representante del filósofo, es incluso su contrario: el filósofo no es más que el envoltorio de su personaje conceptual principal y de todos los demás, que son sus intercesores, los sujetos verdaderos de su filosofía. Los personajes conceptuales son los “heterónimos” del filósofo, y el nombre del filósofo, el mero pseudónimo de sus personajes. Yo ya no soy yo, si no una aptitud del pensamiento para contemplarse y desarrollarse a través de un plano

que me atraviesa por varios sitios. El personaje conceptual no tiene nada que ver con una personificación abstracta, con un símbolo una alegoría, pues vive, insiste. El filósofo es la idiosincrasia de sus personajes conceptuales (Deleuze y Guattari, 1993, p. 65).

Hay una dificultad metodológica que se presenta al pretender integrar los componentes humanos y no-humanos en el comportamiento de las redes. El “personaje conceptual” junto con el “actor-red” son dos maneras que nos permiten pensar un camino de desobjetivación de las redes e intentar entrelazarlos a los espacios de sociabilidad de los intelectuales durante buena parte del siglo XX como los cafés, las redacciones de los diarios, las revistas, los ateneos, los banquetes. Sin estas nociones, las redes no fusionarían estas formas de sociabilidad a “una cadena de contactos e interacción entre artistas, gente de letras, editores y otros tipos de agentes culturales, ligados por convicciones ideológicas o estéticas compartidas.” (Altamirano, 2010, p. 19)

Por último, queremos referirnos a la noción de dispositivo. Michel Foucault lo definió de esta manera:

Aquello sobre lo que trato de reparar con este nombre es [...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. *El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos.* [...] (Foucault, como se citó en Agamben, 2011, p. 250)

Lo interesante que destaca Agamben es que el dispositivo mismo es la red que se extiende entre aquellos elementos discursivos y los no discursivos. Aquellos factores que aparecían inasibles, dispersos, desdibujados en el comportamiento de las religaciones encuentran en la red misma la manera de establecer sus vínculos y acciones. ¿Cómo pensar lo discursivo y lo no discursivo? De acuerdo con Agamben, lo que Foucault se propuso fue investigar los modos concretos por los cuales los dispositivos actúan “al interior de las relaciones, en los mecanismos y en los juegos del poder.” (Agamben, 2011, p. 253). Así como también los dispositivos inciden en las subjetivaciones, tienden a una configuración particular del sujeto en los movimientos que se despliegan mediados por los mecanismos de la red. Concretamente, Agamben afirma que el dispositivo es una “máquina que produce subjetivaciones” y de ahí también que sea “máquina de gobierno” (2011, p. 261). De esa manera se entiende mejor la definición de Agamben: “llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones de los seres vivos” (2011, p. 257). En su opinión los “seres vivos” son las sustancias que se diferencian de los dispositivos, no obstante, entre unos y otros se instala una tercera clase: los sujetos. Los sujetos son el resultado de la relación estrecha entre “los vivientes y los dispositivos” (Agamben, 2011, p. 258).

Ahora bien, si los dispositivos fueran solamente prácticas discursivas nos situaríamos a nivel de la episteme foucaultiana, pero al considerar también las prácticas no-discursivas, la relación es un requisito excluyente. (García Fanlo, 2011, p. 2). Ocuparse de las prácticas es analizar un dispositivo, ya que en tanto prácticas son singulares y obedecen a un suceso histórico determinado. De tal manera que una red intelectual enfocada desde la perspectiva del dispositivo nos conduce hacia la identificación tanto de la práctica concreta como del momento histórico en el que se produce. Re-

vistas, epistolarios, reuniones, viajes, por tomar algunos tipos de prácticas no discursivas, se sitúan en un tiempo que no siempre es el mismo, por lo tanto, los discursos que surgen de las relaciones propias del funcionamiento del dispositivo no pueden ser idénticos a otros. Los cambios temporales son decisivos puesto que las relaciones discursivas y no discursivas (tecnología, instituciones, factores estatales y no estatales) no son las mismas. En suma, un dispositivo viene a ser un “complejo haz de relaciones entre instituciones, sistema de normas, formas de comportamiento, procesos económicos, sociales, técnicos”, que se afirman, se sostienen desde las prácticas. (García Fanlo, 2011, p. 3). Quienes se ocuparon de la noción de dispositivo han sido Foucault, Deleuze, Agamben y existe una coincidencia entre ellos, cual es que “describen [el dispositivo] como una red: un dispositivo no es un discurso o una cosa o una manera de ser sino la red que se establece entre discurso, cosa y sujeto (García Fanlo, 2011, p. 7).

Finalmente, “lo nuevo”, además de la necesidad de despejar semánticamente su significado, demanda, para su incorporación en otras culturas, dispositivos que lo hagan circular en el espacio de la ciudad letrada.

Lo novedoso en las artes visuales argentinas de los años 70. El caso de Mendoza.

María Paula Pino Villar

Introducción

Antes de iniciar el recorrido sobre las concepciones de “lo nuevo” en las artes visuales, nos parece importante realizar algunas aclaraciones sobre la periodización propuesta. En términos de la Historia de las ideas, Claudia Gilman (2012) entiende las décadas del 60 y 70 como parte de un bloque temporal que conforma una misma *época*. A su vez, la autora define época como “el campo de lo que es públicamente decible y aceptable –y goza de la más amplia legitimidad y escucha- en cierto momento de la historia” (Gilman, 2012, p. 36). Este bloque temporal inicia en 1959 con la Revolución cubana y se cierra con el golpe de Estado de 1976. Es decir: entre el estallido revolucionario y hasta su clausura definitiva por parte de las dictaduras militares en el Cono Sur. La autora encuentra que esta época se caracteriza por la valorización de la política y la expectativa revolucionaria. Por su parte, refiriéndose a estos años en Argentina, Oscar Terán (2008) describe los vínculos entre el campo intelectual y político como una “relación” (Terán, 2008, p. 284).

De manera análoga, esta relación triangular define tres subperiodos sucesivos en las artes visuales mendocinas. Un primer momento, que podríamos definir vinculado a la vanguardia modernista entre 1969-1972; un segundo momento de radicalización política entre 1973-1976 y, finalmente,

la clausura de todos los discursos relativamente autónomos del arte con la imposición del tradicionalismo bajo el gobierno militar, a partir del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. El inicio de nuestro período de análisis coincide con el momento en que se imponen en la provincia de Mendoza las tendencias cinéticas y el Pop art. Durante este primer período, de 1969-1972, los debates se dieron en torno al deseo de “modernizar” el arte. Seguidamente, entre 1973 y 1976, tenemos un momento en que se borran las fronteras entre acción política y acción artística que dan origen a un “arte para la revolución” (Longoni, 2014). Los artistas se sienten interpelados por el estallido social conocido como *Mendozazo* (1972) y progresivamente su discurso se irá empapando de las discusiones sobre el populismo y el nacionalismo que dominaban el campo intelectual argentino de los setenta. Por último, el tercer momento se identifica con el tradicionalismo militar y se dio entre 1976-1979. Inclusive a partir de 1978 se percibe una voluntad institucional de promover el tradicionalismo y los *valores*, que se evidencia en las exposiciones realizadas en el Museo de Arte Moderno de Mendoza.

Llama la atención la alusión reiterada que se hace en los catálogos de estas exposiciones a la función del arte, con relación a los valores, que en ninguno de los casos se explicitan. Sin embargo, basándonos en el trabajo de Terán (2008), quien encuentra que el marco ideológico general de la dictadura argentina fue “armado con las viejas piezas del catolicismo integrista y antimodernista, en tiempos del anticomunismo maccartista, y animados por un impulso de cruzada religiosa” (p. 297), podemos deducir que estos *valores* coinciden con los del catolicismo integrista.

Con miras a abordar las ideas sobre “lo nuevo”, aquí profundizaremos solamente en el primer momento de la vanguardia modernista (1969-1972). En este las discusiones en torno al “arte actual”, “de nuestros días”, “van-

guardista” son recurrentes. Los diagnósticos sobre el panorama de la plástica no son homogéneos y se distinguen dos posiciones contrarias, cuyas diferencias se tornan evidentes al pronunciarse sobre la irrupción del *Pop art* y el cinetismo en la provincia.

Por su parte, Víctor Godgel (2013) al estudiar las valoraciones sobre lo nuevo en América latina, distingue entre dos posiciones: “la de quienes creen en la ruptura y la de quienes se muestran escépticos” (p. 18). Si entendemos la irrupción del *Pop art* y el cinetismo como novedad en el campo artístico mendocino, podemos entender la recepción de estas *nuevas formas de expresión* como valoraciones alternativas de lo nuevo en el campo artístico visual de esta provincia.

Debates en torno a la irrupción del pop art

El inicio de nuestro período de análisis coincide con el momento en que se imponen en la provincia de Mendoza las tendencias abstractas y el Pop art. Así lo consideraba el artista Raúl Capitani, en una nota que ofrece al Diario Mendoza, en octubre de 1969. En la misma, se entrevista a varios artistas y se les pregunta “cuál es el estado actual de la plástica”. Puntualmente el periodista le cuestiona a Capitani sobre cuáles considera que son las tendencias que predominan en el medio, a lo cual responde diciendo que

(Se) imponen las abstractas como el pop art que parecen nuevas y no son sino teatro y aparatosidad. Son como las modas femeninas o los cantantes de moda, hay que cambiarlos de cartelera semanalmente. Lo obligan al artista a hacer esto, y mañana aquello. Lo convierten en bufón. Pasa lo que con los críticos, que en lugar de orientar al público, apoya la aventura, incitan a ella. No al trabajo creador, sino a la sim-

ple, peligrosa tendencia, de querer ser diferente (*Diario Mendoza*, 19 de octubre de 1969).

A su consideración sobre las tendencias que se imponen, se suma el hecho de que en abril de 1970 se presenta en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza la primera muestra de *Pop art* en la provincia. La misma contó con el auspicio del Servicio Cultural e Informativo de los Estados Unidos, se exhibieron afiches ilustrativos de esta tendencia, al tiempo que se exaltaron “las posibilidades comerciales del afiche pop centrando en ello la historia del movimiento” (Chiavazza, abril 2016). La exposición de afiches *Pop* realizada en el Museo de Arte Moderno confirma lo observado por Capitani sobre el momento de irrupción de las tendencias cercanas al Pop art y nos permite asegurar que es a principios de 1970 que Mendoza toma contacto con ellas. Cabe advertir que en el caso de Buenos Aires este proceso venía gestándose desde mediados de los años 60.

La irrupción del *Pop* en Buenos Aires se produce antes que en Mendoza. Entre los meses de mayo y junio de 1966, se realizó en el Instituto Di Tella la exposición “11 artistas pop: la nueva imagen”, con obras de los célebres de la tendencia: Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Jim Dine, Allen Jones, Tom Wesselmann y otros. Del mismo modo que en la exposición de afiches de Mendoza, también “11 artistas pop” fue auspiciada por el Servicio Cultural de los Estados Unidos.¹ Otros acontecimientos que dan cuenta de la irrupción del Pop art en Buenos Aires son las dos conferencias tituladas “Arte pop y semántica” que Oscar Masotta dictó en el Di Tella en septiembre de 1965 y que dieron origen a la posterior publicación de su libro *El pop-art*, en 1967 (Massotta, 2004).

¹ En esta ocasión puntual se agregaron en la realización conjunta Phillips Morris Internacional y el Centro de Artes Visuales del Di Tella.

Las exposiciones realizadas en el Instituto Di Tella que promovieron las expresiones ligadas al Pop ejercieron gran influencia en la artista mendocina Iris Mabel Juárez. Algunas de ellas fueron el Premio Internacional Di Tella de 1965, que otorgó el primer premio a James Rosenquist, y la sucesiva realización del Premio Nacional Di Tella, donde el crítico británico que acuñó el término *Pop art*, Lawrence Alloway, subrayó la importancia de la ciudad de Buenos Aires con respecto a esta tendencia.²

Junto a Beatriz Santaella, Juárez viajó frecuentemente a Buenos Aires para mantenerse actualizada sobre las últimas tendencias de la plástica y, en la Argentina de los años 60, la meca de lo novedoso era, sin lugar a dudas, el Di Tella. Ambas artistas están directamente asociadas a la vanguardia modernista de Mendoza. Ello se debe a las características formales de sus pinturas, reconocidas en los años 70 por sus pares como expresiones novedosas, pero también debido al posicionamiento que adoptaron sobre la plástica mendocina. Asimismo, Juárez, junto al Profesor Abdulio Giúdice y Beatriz Santaella, tuvieron un papel importante como divulgadores del pop y las tendencias cinéticas en la provincia de Mendoza.

En el artículo publicado en la Revista *Enfoques* el mismo año de la exposición de afiches Pop, Iris Mabel Juárez describe el “Panorama de la Plástica mendocina” desde una perspectiva opuesta a la que mencionaba Capitani, pero con algunos puntos en común:

² “Buenos Aires ha sido desde hace algunos años una ciudad con una importante actividad de los artistas Pop y con un potencial mayor aún. Es claro que con el Premio Di Tella 1966 ahora es uno de los más vigorosos Centros del Pop Art en el mundo”. (Alloway, Lawrence. [El único rasgo singular del Premio Di Tella 1966]. Manuscrito tipeado. Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.)

Casi con total seguridad puede asegurarse que nuestro arte plástico no vive ni acepta la vanguardia que este tiempo y este momento exigen. Salvo valiosas excepciones este está nutrido por una excesiva dosis de convencionalismo que impide la libre manifestación de expresiones progresistas. Movimientos como el Pop art, que tuvimos ocasión de apreciarlo en dos o tres oportunidades, el Op art realizado con toda calidad por artistas mendocinos, manifestaciones cinéticas traídas desde Bs. As., todos ellos debieron enfrentarse con la frialdad y apatía de este medio, aún el artístico, que intenta por diversos medios frustrar cualquier tipo de resonancia (Juárez, 13 de junio de 1970, p. 13).

Como puede observarse en sus palabras, Juárez percibe el medio plástico mendocino como atrasado respecto a las expresiones progresistas que identifica con el *Pop art*, el *Op art* y “manifestaciones cinéticas traídas desde Bs. As.” (Juárez, 13 de junio de 1970, p. 13). Asimismo, describe dos tomas de posición dentro del campo artístico: por un lado, se hallan los “dueños de la cultura”, con “excesivas dosis de convencionalismo, que impide la libre manifestación de las expresiones más progresistas”, a quienes la autora les atribuye acciones obstaculizadoras para preservar tal estado de las cosas. Del lado contrario, se hallan las “valiosas excepciones”, entre las que encuentra las tendencias vinculadas al *Pop art*.

Resulta significativo cómo en la elocuencia de su descripción, Juárez ilustra una de las principales características que Pierre Bourdieu (1997) le atribuye al campo artístico. El autor define *este microcosmos social* como el espacio de relaciones objetivas entre posiciones, que adquieren sentido si se sitúa a cada agente o institución en su relación objetiva con los demás. Bourdieu incluso precisa que es en el horizonte particular de estas relaciones de fuerza específicas y de las luchas que pretenden conservarlas

o transformarlas, donde se engendran las estrategias de los productores, las formas de arte que preconizan, etc. (Bourdieu, 1997). Es decir, que podríamos entender los debates en torno a la irrupción del Pop art como el campo de batalla entre posiciones que definen el campo artístico de Mendoza en los 70.

También podemos reconocer en Capitani y Juárez las dos posiciones de sujeto que distingue Víctor Godgel (2013), al estudiar las valoraciones sobre lo nuevo en América Latina. La postura de Juárez sería análoga al “punto de vista que preserva el atractivo de la novedad –con sus connotaciones modernas de mejora, liberación, originalidad, etc.–” (Godgel, 2013, p. 19). Mientras, que la percepción de Capitani sobre el Pop, puede leerse a tono con la posición que “produce cierto escepticismo hacia lo (supuestamente) nuevo y lo entiende, antes que nada, como una suerte de ilusión: simple efecto retórico o, en todo caso, variación del uso y la función de elementos culturales ya disponibles” (Godgel, 2013, p. 19).

Redes intelectuales y circulación de imágenes

Tanto Raúl Capitani como Iris Mabel Juárez fueron premiados en el Certamen Bienal Municipal de 1971, lo cual da cuenta de que ambos eran reconocidos en el campo artístico mendocino durante el período. Él obtuvo el Primer premio en la categoría de Dibujo y grabado con su obra “Eco de multitudes”, mientras que ella consiguió el tercer premio en la misma categoría con su dibujo “Ventanas de la realidad”.

Con relación a otro de los índices de reconocimiento artístico, el de la circulación de imágenes, las obras de Capitani tuvieron proyección a nivel nacional y regional. El artista participó, junto a Gastón Alfaro y Luis Cíce-

ri, en la exposición de *Poemas Ilustrados* de Ricardo Tudela, Víctor Cúneo, Enrique Ramponi y Armando Tejada Gómez, entre otros, que se realizó en agosto de 1974, en la Galería Meridiana de Buenos Aires. En la misma ciudad, por encargo de la galería Esmeralda, realizó en 1972 la serie “Los niños de nuestro tiempo”, que fue editada como carpeta de estampas en una tirada de 200 ejemplares, los cuales contaron con el prólogo del célebre grabador porteño Víctor Rebuffo.

Otra instancia de circulación importante fue la participación de Raúl Capitani como ilustrador del N° 24 de la revista *Crisis*, publicado en abril de 1975, dado que la misma resulta emblemática entre las revistas argentinas con distribución latinoamericana de los años 70. Su cuerpo editorial contó, entre otros, con Eduardo Galeano como director, Juan Gelman en la redacción y entre las variadas colaboraciones gráficas también participó el mendocino Enrique Sobisch en el N°40, publicado en agosto de 1976. Si bien las afinidades políticas de *Crisis* fueron disímiles, mayormente se la asocia con corrientes de izquierda, el peronismo y el nacionalismo populista. Aunque la ilustración de Capitani que finamente se publica en *Crisis* no da cuenta de ello, el artista es “un referente del arte comprometido, es decir, un arte al servicio de la revolución social, tal como se entendía por los 60 y 70. Un arte figurativo, de denuncia de las iniquidades de la explotación social. Expresionista y oscuro.” (Zalazar, 24 de abril – 26 de mayo de 2014, s.n.)

El espacio expositivo que en Mendoza supo nuclear a artistas con búsquedas similares a las de Raúl Capitani durante los años 70, fue el Taller “Nuestro Teatro”. Entre las numerosas actividades que allí se realizaban, encontramos, como la principal, la presentación de espectáculos, pero además se proyectaban películas y se realizaban talleres, exposiciones de artes visuales y espectáculos musicales. Como ejemplo de la variedad de

actividades y la convergencia de mendocinos con proyección nacional y referentes del arte comprometido en el Taller Nuestro Teatro, encontramos una noticia del Diario Mendoza del 4 de septiembre de 1972. En la misma se anuncia la presentación de Armando Tejada Gómez y, en conjunto, se alude a la exposición de grabados de Carlos Alonso, recientemente inaugurada. Será este mismo espacio el que reúna a Iris Mabel Juárez y Raúl Capitani en una misma exposición. Se trató del *Homenaje a Sergio Sergi*, realizado en agosto de 1973. El catálogo de la exposición fue escrito por Fernando Lorenzo, quien también se desempeñaba como columnista de la revista *Claves*. En octubre del mismo año, en esta revista, Lorenzo reseña la exposición realizada en el Museo de Arte Moderno con motivo del XXII Salón de Cuyo, en homenaje a Sergio Sergi y Pablo Picasso, la cual prácticamente replica la realizada en el Taller Nuestro Teatro. En su reseña, Lorenzo se refiere al “centenar de cultores de las artes visuales” que participan de la exposición, entre los que menciona el grabado “de corte neto, tradicional y siempre ajustado de Raúl Capitani (*Nuestro tiempo I* - grabado en plástico)” y a la “única obra pop de la exposición”, refiriéndose a la pintura de Iris Mabel Juárez, titulada *Gardel* (Lorenzo, 6 de octubre de 1973, pp. 32-33).

El repertorio temático que Juárez llevó a sus pinturas fue el de las figuras mediáticas de la época, tanto del mundo del espectáculo como de la política. Aunque su obra más reproducida probablemente haya sido el *Gardel* que describe Lorenzo, Juárez también retrató en clave pop a Salvador Allende, José Ignacio Rucci y el Che Guevara. Estas últimas representaciones la llevaron a ocultar su obra Pop desde el golpe del 24 de marzo de 1976 y hasta avanzados los años '80, momento durante el cual esta vertiente de su producción se interrumpió de forma definitiva para dar lugar a otras búsquedas.

Con relación a las discusiones que en torno del *Pop art* estaban sucediendo en Latinoamérica, es importante recuperar el trabajo de Marta Traba (1973), donde la autora describe el estado del arte entre 1950-1970 a partir de “tres síntomas”: el renacimiento del dibujo, el erotismo como valor y la nacionalización del pop-art. En cuanto a este último, Traba puntualiza cómo los “nuevos pop se manejan con elementos locales” (Traba, 1973, p. 168), sin abandonar los planos netos de color unido, claramente discernibles, realizados con acrílico o pinturas sintéticas, en cuya caracterización coincide totalmente con las pinturas pop de Iris Mabel Juárez.

Modernismo en Mendoza. Entre la feria de América y la creación del Museo de arte moderno

El espíritu de vanguardia se había hecho presente en Mendoza desde los años 50. El carácter internacionalista que el Segundo Plan Quinquenal del gobierno peronista tradujo en el envío nacional a la Segunda Bienal de São Paulo, en 1953, tuvo también su propio exponente en Mendoza, a partir de la realización de la *Feria de América*, entre enero y abril de 1954. Inspirada en las grandes exposiciones internacionales que desde 1851 se realizaban en distintas partes del mundo, la feria contó con pabellones destinados a las provincias argentinas, los organismos estatales, agrupaciones industriales y varios países invitados de Latinoamérica (Quiroga, 2012).

Lo que vuelve a esta feria significativa para el arte de vanguardia, es la participación del diseñador Tomás Maldonado³ y el arquitecto César Jane-llo. Junto a Gerardo Clusellas realizan la *Torre Alegórica* “que contó con un

³ Tomás Maldonado (1922, Buenos Aires) pintor, dibujante publicitario, diseñador industrial y teórico del diseño argentino. Creó la Asociación de Arte Concreto Invención, fue profesor y director de la Escuela Superior de Diseño de Ulm (Alemania).

sistema de sincronización de luces y de música compuesta por Mauricio Kagel. Los organizadores formalizaron normas de diseño y construcción general para mantener un espíritu coherente, modernista y avanzado del conjunto de la exposición” (Quiroga, 2012).

La realización de la *Torre Alegórica* en la *Feria de América* sienta un precedente en Mendoza en la creación de obras plurisensoriales, que incorporan luz y sonido, pues contó con música de Mauricio Kagel, que sonaba en sincronía con el encendido de luces que destacaban la composición basada en módulos triangulares. Al mismo tiempo, el lenguaje abstracto geométrico de ambos, junto con el ideario de Janello, cercano a los planteos de la Bauhaus y el movimiento de artes y oficios, dejaron una huella en los talleres de la Escuela Superior de Cerámica e incluso fueron la base para la creación de la carrera de Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, en 1958. A partir de 1955, en Argentina comienza a constituirse un circuito modernizador, conformado por nuevas instituciones del arte, como el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el Instituto Di Tella, ambos fundados en 1960. También Mendoza comenzaba a constituir su propio circuito modernizador, es en este sentido que debe considerarse como hecho fundacional la creación del Museo de Arte Moderno, en 1967.

La vanguardia modernista

Ahora bien, es conveniente hacer algunas aclaraciones sobre lo enunciado por Juárez y este primer momento de la vanguardia modernista. Esta se relaciona con las expectativas del modelo desarrollista en Argentina, que en el campo artístico adquiere expresión en el deseo de “modernizar” el arte. Aquí las tensiones centro/periferia serán definitorias, principalmente, en tanto se percibe lo propio como atrasado y lo del centro como “de van-

guardia”. Esta representación, en la esfera nacional, se encarna en la figura del crítico Jorge Romero Brest⁴ y su deseo de actualizar e internacionalizar el arte argentino, salvarlo del hermetismo de los *años de oscuridad*⁵ como se refirió a los primeros gobiernos de Juan Domingo Perón. Romero Brest operó eficazmente para cumplir con las expectativas de la nueva burguesía industrial aliada al capital internacional, de volver a la ciudad de Buenos Aires capital internacional del arte, principalmente como director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella.

Este deseo de modernización cultural, que tradicionalmente se asocia al Instituto Di Tella, formó parte de un proyecto más amplio y general de la renovación en el ámbito de la cultura. Otro *síntoma* conocido de este proceso fue la realización de las Bienales Americanas de Arte en Córdoba, patrocinadas por la empresa automotriz Industrias Kaiser Argentina, entre 1962 y 1966 (Rocca, 2009). Las Bienales de Córdoba, al igual que muchas de las exposiciones y becas impulsadas por el Di Tella, y la exposición de afiches Pop que se realizó en el Museo de Arte Moderno de Mendoza, supieron canalizar la política exterior norteamericana en el marco de la Guerra Fría (Giunta, 2001; Rocca, 2009).

Asimismo, pese a la voluntad emancipatoria que en esta época gestó la co-

⁴ Jorge Romero Brest (1905-1989) fue un profesor, crítico y gestor en el campo de las artes visuales argentinas. Dirigió la revista *Ver y Estimar*. Más tarde, el gobierno de facto autodenominado Revolución Libertadora, lo nombró Interventor del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, donde, en 1956, asumió como director hasta 1963. En la década de sesenta estuvo al frente del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

⁵ Para ampliar acerca de la lectura de Jorge Romero Brest del campo cultural argentino durante los años del peronismo se recomienda: Dolinko, S. (septiembre de 2012). Lecturas de Jorge Romero Brest sobre la Bienal de Venecia. *Figuraciones. Teoría y crítica de las artes*, 10.

riente de pensamiento vinculada a la Filosofía de la Liberación,⁶ existe un consenso que reconoce entre los artistas latinoamericanos una tendencia a defender la modernización cultural y mostrarse abiertos al contacto con las culturas internacionales. Consideramos que esto se debe a dos motivos: por un lado, al trauma “provocado por las formas del arte oficial soviético y el stalinismo y las poéticas del realismo y el sentimentalismo.” Pero también, al hecho de que los artistas latinoamericanos, aunque adhirieran al socialismo, “estaban estéticamente más cerca de los Estados Unidos y Europa” (Gilman, 2012, p. 66-68).

Entre los artistas e intelectuales mendocinos, la tendencia a defender la modernización cultural puede reconocerse en el *Panorama de la Plástica mendocina* realizado por Iris Mabel Juárez. Pero esta voluntad de modernización que agitaba tanto las búsquedas plásticas de Santaella como las reflexiones teóricas y la producción Pop de Juárez, se halla directamente vinculada a la actividad docente del Profesor Abdulio Giudici.⁷ Fue en las clases de Historia del Arte que impartía Giudici en la Escuela Superior de Artes⁸ de la Universidad Nacional de Cuyo, donde estudiantes como Iris Mabel Juárez y Beatriz Santaella tomaron contacto con el *op-art*. Oriundo de Buenos Aires y egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, Giudici es un pilar central para comprender la difusión de las tendencias abstracto geométricas, asociadas al modernismo vanguardista, en el campo artístico de Mendoza.

⁶ Sobre este aspecto se recomienda: Beorlegui, Carlos (2004). La generación de los años setenta. Las filosofías de la liberación. En *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano. Una búsqueda incesante de la identidad*. Universidad de Deusto.

⁷ Siempre que en este capítulo o en los otros que integran este libro se hiciera alusión a Abdulio Giudici o Abdulio Giudice, se está haciendo referencia a la misma persona.

⁸ En la actualidad Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

Siguiendo la iniciativa de Giudici, se realizaron entre septiembre de 1966 y agosto de 1969 una serie de conferencias y cursillos en el Museo de Arte Moderno de Mendoza que pretendían “facilitar la comprensión de las situaciones culturales y humanas que crea el arte moderno” (Giudici, 1966). A juzgar por las palabras de presentación de la primera de estas actividades, donde se plantea la premura y la urgencia de conocer el arte contemporáneo, podemos rastrear en la percepción del Profesor Giúdice indicios sobre esta necesidad de modernización cultural, que agitó a la vanguardia modernista. Así como animó a sus estudiantes a viajar para mantenerse actualizadas sobre las últimas tendencias del arte, Giudici también realizaba viajes anuales a los centros del arte del momento, entre ellos Nueva York. Asimismo, su relación con César Janello, impulsor con él de la creación del Departamento de Diseño y Decoración de la Escuela Superior de Artes, nos conduce a pensar en una sociabilidad propiciatoria del surgimiento de la vanguardia modernista mendocina. Esta vanguardia fue una red de relaciones que se inició con la Feria de América, con Tomás Maldonado y César Janello y supuso la mediación del profesor Abdulio Giúdice para llegar a las artistas más jóvenes, Iris Mabel Juárez y Beatriz Santaella.

En su abordaje sobre los distintos usos de la categoría de *vanguardia* en el arte argentino de los años 60 y 70, Ana Longoni (2014) recupera la distinción que realiza Umberto Eco entre experimentalismo y vanguardia. Entiende el primero como acción innovadora dentro de los límites del arte, mientras que la vanguardia se caracteriza por su decisión de ofender radicalmente las instituciones y convenciones. Siguiendo el desarrollo de Longoni, el *Panorama de la Plástica mendocina* que realiza Juárez, no solo reniega del excesivo convencionalismo de las instituciones de arte mendocinas, como jurados de premios y concursos, sino que explicita cuáles son los referentes del *nuevo lenguaje visual*: el cinetismo, el op y el *Pop art*.

Asimismo, Longoni (2014) también describe el conjunto de perspectivas acerca de la vanguardia artística en publicaciones ligadas a los sectores de la izquierda, dentro de las que reconoce como predominante la postura de impugnación hacia la vanguardia, por entenderse como “moda extranjerizante o ejercicio meramente lúdico y superficial” (p. 25). En el seguimiento de los derroteros que adquiere la idea de vanguardia en la revista del Partido Comunista Argentino *Cuadernos de Cultura*, la autora advierte diferentes sentidos, desde una postura enfática en contra de la vanguardia y en defensa del realismo, que irá mutando hacia fines de los 60 hasta transformarse en pugna por definir cuál es la verdadera vanguardia. Es en el contexto enunciado por Longoni que podemos enmarcar las declaraciones de Raúl Capitani, como alguien que adhiere a las posturas de impugnación de la vanguardia.

Los referentes del nuevo lenguaje visual: cinetismo, op y pop art

Como ya se adelantó, las expresiones plásticas concebidas como progresistas por la vanguardia modernista mendocina fueron el cinetismo, el *Op* y el *Pop art*. En este punto, el medio mendocino coincidía con otras escenas de la región, como la de Buenos Aires con el Di Tella como foco de irradiación del Pop argentino y las Bienales Kaiser en Córdoba, que impulsaron el Op y el cinetismo. El hecho paradigmático que consagra al cinetismo internacionalmente y signa la historia de su recepción en el arte argentino, es el premio otorgado a Julio Le Parc en la Bienal de Venecia de 1966. Asimismo, Cristina Rocca (2009) considera que este hecho condicionó el criterio de los jurados que premiaron la obra cinética de Carlos Cruz Diez en la III Bienal Americana de Arte, realizada en la ciudad de Córdoba el mismo año. A poco de recibir el Gran Premio de la Bienal de Venecia, Le Parc tuvo su

primera exposición retrospectiva en el Instituto Di Tella, organizada por *Ver y Estimar*, en agosto de 1967.

El Op y el Pop art competían entre sí por el podio de la verdadera novedad. Cada premio que se otorgó a alguno de estos despertó críticas entre los partidarios de la tendencia desplazada. Así, Romero Brest calificó de *académica* a la III Bienal Americana de Arte que premió a Carlos Cruz Diez (Rocca, 2009), mientras que Córdova Iturburu renegaba del criterio que premió al Pop con las obras de Susana Salgado y Dalila Puzzovio, en el Premio Nacional Di Tella (1965) criticando a los evaluadores de siguiente modo:

Se mantienen firmes dentro del criterio de recompensar, sin mayores discriminaciones, lo que suponen nuevo; con frecuente despreocupación de que esas supuestas novedades cuentan con muchas decenas de años de existencia (Córdova Iturburu, 9 de octubre de 1966).

Podemos reconocer en las palabras de Córdova Iturburu una valoración que las acerca a las de Capitani. Nos referimos a la distinción de Godgel (2013) entre dos actitudes hacia la emergencia de lo novedoso, planteándose estos con distancia escéptica sobre la *supuesta* novedad del Pop.

Iris Mabel Juárez, que se pronunciaba a favor de ambas expresiones, tuvo oportunidad de explayarse a propósito de la obra de Julio Le Parc, en una nota de página completa, publicada en el Diario *Los Andes*, en febrero de 1970. Allí la autora identifica la producción de Le Parc como referente del “arte de nuestro tiempo”.

Por su parte, sin adherir expresamente al Pop ni al Op art, Marcelo Santángelo fue un artista que puede comprenderse como parte del vanguar-

dismo modernista. En sus producciones pictóricas de principios de los 70, trabajó con módulos intercambiables y más tarde con proyecciones. Su obra “*Circulando*” (1971), configurada como un gran mural a partir de módulos intercambiables por el espectador, estaba en diálogo directo con la función lúdica del arte contemporáneo⁹ elaborada por Pierre Restany.¹⁰ La apuesta de Santángelo por un arte lúdico se reforzaría con su búsqueda de una pintura *para mirar, tocar y jugar*, materializada en la serie “*Multifocales*”, realizada en coautoría con María Filomena Moyano. Por una nota del mismo Santángelo en la Revista *Claves* sobre su diálogo con Julio Le Parc, sabemos que los multifocales captaron la atención de este último, quien estaba igualmente interesado en entablar un diálogo más directo con el espectador, en niveles sensoriales más que racionales (8 de marzo de 1974, p. 28). En la misma entrevista, Santángelo pregunta a Le Parc si conocía la obra de Abdulio Giudici, puesto que él consideraba muy cercanas las búsquedas plásticas de ambos. Le Parc respondió negando conocerla.

Nuevas concepciones del espectador. Marcelo Santángelo y la búsqueda de un arte “para mirar, tocar y jugar”

Dentro de los fenómenos que podemos reconocer como novedosos en el campo de las artes visuales, a partir de la segunda mitad de los años 60 encontramos la transformación del tradicional rol del espectador. Este es considerado ahora un actor participante y activo en la construcción del significado de la obra de arte. Enunciado de distintas maneras, textos diver-

⁹ Para un panorama sobre la discusión de este concepto de Restany a propósito del arte latinoamericano, puede consultarse Traba, M. (1973). La resistencia. En M. Traba. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (pp. 24-86). Siglo XXI. 24-86.

¹⁰ El crítico y teórico del *Nouveau Réalisme* francés, había participado como jurado del Premio Internacional Di Tella de 1964, convocado por Jorge Romero Brest.

Los elaborados por autores diferentes convergen en este sentido. En esta línea, podemos recoger las intenciones de Julio Le Parc de activación del espectador, la búsqueda de un “arte para mirar, tocar y jugar” de Marcelo Santángelo y las ideas de Pierre Restany en torno de la función lúdica del arte contemporáneo.

Las indagaciones sobre el rol del espectador comenzaron a abrirse lugar en los años 60 y, desde mediados de esa década, experiencias como la *Menesunda* (1965) de Marta Minujín y Rubén Santantonín materializaron estas búsquedas. Esta obra particularmente y otras producciones de Minujín realizadas en el período han sido asociadas al *Pop art*, esto se debe a que poseen una sensibilidad promotora del desparpajo y la diversión, que las emparenta con esta tendencia (Longoni, 2004).

La función lúdica del arte contemporáneo, cuya defensa es adjudicada a Pierre Restany por Marta Traba (Traba y Pizarro, 2005, p. 94), se refiere a una noción del arte-juego. De este concepto pueden extraerse dos cuestiones definitorias y distintivas del arte contemporáneo respecto del arte moderno. En primer lugar, la indiferenciación de lenguajes disciplinares y, en segundo lugar, la participación activa del espectador. La primera de estas hace referencia a la fusión de lenguajes en la construcción de un objeto, por lo cual no es posible discernir si se trata de una pintura, escultura, danza, etc. La segunda, definitoria por excelencia del arte-juego, implica por parte del artista una acción programada, que requiere necesariamente de la comunicación activa del espectador. Según Marta Traba, Restany sostiene que “El arte-juego recurre al fetichismo puro del objeto, a los ritos múltiples que son susceptibles de engendrar la comunicación activa del espectador, a las nociones de control y relevo de la voluntad en el seno de una actividad programada” (Traba y Pizarro, 2005, p. 94).

El interés por promover la interacción lúdica del espectador con la obra, también puede reconocerse en las obras de Marcelo Santángelo y la búsqueda de un arte “para mirar, tocar y jugar”. Este fue un actor clave en el campo cultural de Mendoza; su variada actividad como artista, docente, gestor y crítico le permitió entrar en contacto con distintos ámbitos de la cultura y la vida pública y experimentar en las artes sin reparos disciplinares. Un breve recorrido de la actividad de Santángelo es necesaria para dar cuenta de sus ideas.

Previo a los años 60, el autor ya demostraba interés en los cruces disciplinares. Había tenido un primer acercamiento a las artes escénicas, fue en los 50 la realización de su “*Cena surrealista*” (1953), un *happening* en que Santángelo convocó a artistas provenientes de la música, la danza, la plástica y la banda de la IV Brigada Aérea. Este *happening* resulta paradigmático por cuanto es una crítica a la división en géneros de las diferentes expresiones artísticas, que será retomada en sus textos críticos posteriores. Tuvo un período de residencia en Buenos Aires, entre 1958 y 1964, donde fue supervisor e investigador de cinematografía en el “Departamento de Radio Enseñanza y Cinematografía escolar” que dependía del Ministerio de Educación de la Nación (Collado, agosto 2013). En aquellos años, Santángelo frecuentó el Instituto Di Tella y llegó a tener contacto con artistas como Marta Minujín y Alberto Greco. Ya en estos años empieza a trabajar en sus *Multifocales*, que consistieron en intervenir diapositivas que se proyectaban sobre músicos, recitadores y, ya en los años 80, sobre bailarinas. Si bien sus multifocales van adquiriendo complejidad e incluyendo distintas variables sobre las superficies en que se proyectan, las inquietudes que inician estas experiencias visuales pueden situarse en su período porteño. Es en Buenos Aires donde expuso por primera vez sus *Multifocales*, en la Galería *Forum*, en septiembre de 1961.

Durante los años 60 su producción encontró algunas reticencias en las instituciones del arte mendocino, pese a que había circulado con muy buenas críticas en España y Estados Unidos. A propósito de ello, la Revista *Claves* publica, en setiembre de 1971, una nota que reúne las mejores críticas sobre sus exposiciones en España. Allí, su producción es posicionada como referente del arte argentino. Los juicios se centran en su obra *Circulando*, una serie de composiciones multimodulares, realizadas a partir de piezas cuadradas de madera muy delgada, de 40 cm de lado, pintadas en superficie con una mezcla de cola de carpintero y acrílico, que aporta color y relieve a cada módulo. Las piezas tenían ganchos por detrás, que permitían al espectador colgarla de cualquiera de sus cuatro lados y ubicarla en la composición general en el lugar que considerase apropiado. Es decir, que estaba planteada como una serie de composiciones posibles a partir de la participación del espectador, quien ubicaba los módulos según su preferencia, dado que el orden de los mismos no estaba preestablecido. En esto radica el espíritu de la “pintura para mirar, jugar y tocar” como el propio artista las definió en 1971, evidenciando el carácter interactivo.

Dentro de las reseñas españolas que recoge la Revista *Claves*, el Diario *Ya* de Madrid se refiere a “*Circulando*” como una *experiencia* y entiende que “plantea relaciones con el espectador en planos todavía inéditos, convirtiéndose en una realidad más próxima y tangible, a tenor de las características de nuestro tiempo” (*Claves*, 10 de setiembre de 1971, p. 29). La interacción con el espectador a propósito de la que se aventura la reseña de Madrid, es uno de los grandes aportes de la obra de Santángelo a la narrativa contemporánea del arte mendocino.

En tiempo posterior a las reseñas de su obra, en marzo de 1974, se publica el primero de los artículos que el propio Santángelo escribe para la Revista *Claves*. Allí hace referencia a un encuentro con Julio Le Parc, con

quien tuvo oportunidad de intercambiar algunas ideas sobre el arte. En el artículo, Santángelo comenta: “Le Parc también estaba trabajando sobre modulares y le interesó de sobremanera (*sic*) la inclusión del tacto en la percepción de nuestra pintura *para mirar, tocar y jugar*” (*Claves*, 8 de marzo de 1974, p. 28). Más adelante, hablando del interés que sus transparencias despertaron en Le Parc, se refiere a que este le preguntó “sobre formas, filtros, proyectores, relaciones con el público, lugares donde las experimentamos, etc.” (*Claves*, 8 de marzo de 1974, p. 28). Prosigue en su desarrollo diciendo que tuvieron oportunidad de intercambiar “algunas ideas sobre el hombre actual y la comunicación pictórica y [la] necesidad de contribuir en niveles no discursivos” (*Claves*, 8 de marzo de 1974, p. 28).

Si bien su producción escrita¹¹ posee un estilo muy particular, es posible enumerar algunas preocupaciones que encontramos reiteradas en sus textos. Al hablar del arte, a menudo se refiere a este como “un modo de conocimiento intuitivo” (Santángelo, 1983, p. 39).¹² En esta dirección se puede comprender la incorporación del tacto como alternativa para generar otro tipo de acercamiento a la obra y profundizar la experiencia que esta propicia. Es decir: como una inquietud asociada a la manera de entender el arte y de plantear sus producciones, directamente asociada a la función comunicativa del arte. En cuanto a esta última, surgen una serie de indagaciones, puesto que Santángelo percibe que la sociedad se ha transformado y, por tanto, el arte debe incorporar nuevos medios y lenguajes para comunicar sobre/en esta “nueva realidad” (Santángelo, 13 de noviembre de 1978).¹³

¹¹ El propio Santángelo publicó un compendio de artículos de la prensa: Santángelo, M. (Ed.). (1985). *Diez años de papelones: 1974-1983*. Duplicaciones gráficas. En nuestro análisis solo hemos considerado los que fueron publicados en la Revista *Claves*, en diálogo con otros textos del artista escritos de manera contemporánea o apenas transcurridos unos años, hasta 1979.

¹² Santángelo, M. (1981). Invertir en obras de arte. *El Espectáculo*, 4 [artículo de diciembre de 1978].

¹³ Ver: Santángelo, M. (1981). ¿Es posible una nueva realidad? [13 de noviembre de 1978]. *El Espectáculo*, 3. En M. Santángelo, 1983, p. 42.

Se hace evidente su interés en la incorporación de las tecnologías de la comunicación, a partir de las experiencias como supervisor e investigador de cinematografía en el “Departamento de Radio Enseñanza y Cinematografía escolar”, durante su residencia en Buenos Aires, entre 1958 y 1964. La experimentación con las nuevas tecnologías de comunicación de masas movilizó a Santángelo a realizar cortometrajes y experimentar las posibilidades del celuloide como soporte en la pintura, y de los proyectores como medio pictórico, lo que le permitió generar imágenes abstractas de gran atractivo visual, que a partir del estímulo retiniano generaban en los espectadores sensaciones hápticas. Pero también se interesó Santángelo en los medios masivos de comunicación y sus posibilidades de transmitir en tiempo real imágenes que llegaran a un sinnúmero de espectadores. Prueba de esto resulta la *performance* realizada en 1966 a propósito de la muerte de André Breton, que inspiró la realización de un funeral surrealista televisado, que fue transmitido por Canal 7 de Mendoza. Las búsquedas e indagaciones de Marcelo Santángelo, estuvieron en sincronía no solo con las de Julio Le Parc, sino también con el “*Happening para un jabalí difunto*”¹⁴ que planteaban Eduardo Costa, Roberto Jacoby y Raúl Escari y la propuesta, también televisada, de Marta Minujín, “*Simultaneidad en simultaneidad/Three Countries Ha-*

¹⁴ “Entre los vanguardistas argentinos que experimentaron con medios de comunicación masiva, se destaca la iniciativa de un núcleo de artistas y teóricos. El manifiesto fundacional de ese grupo —integrado por Eduardo Costa (1940-), Roberto Jacoby (1944-) y Raúl Escari— es hoy reconocido como un documento crucial de los inicios del arte conceptual, no solo en la Argentina sino también en el mundo. En 1966, se proponen la creación de un “nuevo género” que denominan “Arte de los medios de comunicación de masas”. Su primera obra, conocida como *El antihappening*, consistió en la invención de un acontecimiento a ser transmitido por los medios masivos. A partir de la idea (bastante avanzada para la época) de que los medios construyen acontecimientos, quien(es) suscribe(n) deciden informar —mediante gacetillas, fotos trucadas y testimonios apócrifos— acerca de un happening que nunca tuvo lugar. Distintos medios de comunicación reproducen la noticia, la cual es desmentida finalmente por el grupo. La primera nota aparecida fue la extensa crónica de Edmundo Eichelbaum en diario *El Mundo*”. Longoni, Ana. *Happening para un jabalí difunto / Eduardo E. Eichelbaum*. 47<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/750866/language/es-MX/Default.aspx>

ppening”, realización colectiva entre Minujin, Allan Kaprow (en Nueva York) y Wolf Vostell (en Berlín). Es decir, las tres propuestas -la de Minujín, la del Grupo de Arte en los Medios y la de Marcelo Santángelo- fueron producidas en el mismo año: 1966, lo cual permite dar cuenta de por qué la figura de Santángelo estaba a la vanguardia y es importante detenerse en sus desarrollos de forma individualizada.

Nuevas relaciones obra-espectador. Julio Le Parc y el espectador- activado

En cuanto a Julio Le Parc, en los manifiestos que produjo en el marco del *Groupe de Recherche d' Art Visuel*, principalmente en “A propósito de arte-espectáculo, espectador-activo, inestabilidad y programación en el arte visual” (1962) el artista explicita su concepción sobre este nuevo rol del espectador, principalmente en el arte cinético, aunque se refiere al “arte visual actual” en términos generales. En el manifiesto de 1962, Le Parc comienza diciendo que es inútil ahora volver atrás y explicar por qué están superadas las clasificaciones tradicionales del arte visual (pintura, escultura, etc.) Limitando cada campo de realización, colocaban de un lado el objeto a contemplar y del otro situaban al espectador. Realizaciones actuales que superan estas limitaciones tratan de modificar la relación obra-espectador, requiriendo del espectador una participación de otro tipo (Le Parc, 2011 [1962], p. 312).

Más adelante enumera los distintos tipos de nuevas relaciones obra-espectador. El tipo espectador-estimulado sería la relación que promueven las “obras cinéticas de superficie (cuadro)”, que por medio de la estricta sollicitación visual comprometen al espectador en el tiempo que concierne a la fisiología de la visión. Otro tipo de relación es enunciada como espec-

tador-desplazamiento, esta sería la que propician las “obras cinéticas en volumen”; en ellas el valor de la percepción reside en la estrecha relación entre el desplazamiento del espectador y las múltiples situaciones visuales que produce. Finalmente, describe otros dos tipos de obra que serían características del tipo de relación espectador-activado, que es por la cual suponemos aboga Le Parc.

Para comprender la noción de espectador-activado que propone el autor, es necesario volver sobre otras ideas que desarrolla en el mismo texto. Como vimos, al comienzo plantea como imperioso trascender las limitaciones que colocaban a la obra por un lado y al espectador por el otro, entendiendo ambos como parte de un binomio constitutivo del arte actual, que se presenta de distinta manera en cada tipo de las relaciones mencionadas. De forma concomitante, existen dos aspectos importantes para la comprensión de la relación espectador-activado. Uno de ellos es la descripción del fenómeno estético como un circuito: concepción- realización-visualización-percepción. A este circuito Le Parc agrega el estado de *modificación*. El estado de modificación será el que posibilite la relación espectador-activado, esta se realiza en las obras de “participación real (manipulación de elementos)” donde el espectador recrea las obras transformables. Aquí se evidencia la necesidad de trascender los límites que fijaban roles a la obra y al espectador, puesto que este tipo de realizaciones, se basan en la doble participación real del realizador y del espectador, sobre la concepción de base que el primero presenta de la obra. Esto quiere decir que el realizador debía

...prever de antemano todas las condiciones de desarrollo de la obra, determinar con claridad sus modalidades para poder dejarla realizarse en el espacio y en el tiempo, sometida a contingencias previstas de carácter determinado o indeterminado, que provienen del medio en

que se desenvuelve y de la participación activada o activa del espectador (Le Parc, 2011 [1962], p. 315).

Hemos hallado además que, ya en julio de 1968, Iris Mabel Juárez estaba disertando sobre la obra de Julio Le Parc en el Museo de Arte Moderno de Mendoza, como parte de un ciclo de conferencias organizado por la Escuela Superior de Artes (*Diario Los Andes*, 20 de julio de 1968). Por ello, sabemos que en Mendoza circulaban las ideas de Julio Le Parc sobre el espectador activado, desde los 60. En el artículo escrito por Iris Mabel Juárez sobre *Le Parc y el arte de nuestro tiempo*, la autora recupera algunas de las ideas expuestas por el artista en el manifiesto de 1962. Asimismo, analizando la recepción de sus ideas en el medio mendocino, describe algunos reproches que se le hacen a Le Parc y sus obras cinéticas. Juárez se refiere a dos cuestiones: el uso de motores para generar el movimiento de sus piezas y la “arbitrariedad y la participación del azar en sus obras” (Juárez, 22 de febrero de 1970). La autora se alza en defensa de la producción de Le Parc y, comparando las suyas con las obras informalistas, concluye que “son el resultado de la casualidad y nadie puede negar su valor a este movimiento”. Más adelante, las compara también con la música aleatoria:

Depende en buena medida del azar, en la cual el compositor construye cierto tipo de estructuras y deja otras libradas a la improvisación de los ejecutantes o construye todas las estructuras pero permite o exige que los intérpretes las ordenen a su gusto. De ese modo se obtiene una música que nunca se repite, como las imágenes irrepetibles de Le Parc, y esa música es creada definitivamente en el momento de su ejecución (Juárez, 22 de febrero de 1970).

Juárez se refiere a la participación de los ejecutantes como parte de la construcción final de una pieza y busca distinguir esta modalidad de lo

que implicaría dejar una obra librada al azar. Si bien Le Parc no hace uso del concepto de azar o aleatoriedad, sí reconoce que en la idea de *modificación* que introdujo al tradicional circuito de concepción- realización-percepción, hay un nexo con la noción de inestabilidad. La posibilidad de que el espectador modifique la concepción original del artista, en los 70, fue malinterpretada como un ceder a la *aleatoriedad* el compromiso de la ejecución final. Por lo que leemos en Juárez, Le Parc e, incluso, Santángelo, se trata de sumar al espectador en el proceso de ejecución, no de desaparecer al artista. Se quiere erradicar la jerarquía propia del arte tradicional y comenzar el camino hacia un proceso –si se quiere- más horizontalista. Esa distancia entre la concepción que los artistas tenían del espectador activo y la comprensión del medio artístico sobre esta idea, es propia de las innovaciones. Se comprende que esta lectura es muy lejana al sentido en que lo planteaban los productores; la participación del espectador está contemplada desde el momento de concepción de la obra, como lo demuestra el concepto de *programación* enunciado por Le Parc:

La noción de programación (a menudo utilizada por la Nueva Tendencia) engloba la manera de concebir, realizar y presentar obras inestables. Se trata de prever de antemano todas las condiciones de desarrollo de la obra, determinar con claridad sus modalidades para poder dejarla realizarse en el tiempo y el espacio, sometida a contingencias previstas de carácter determinado o indeterminado, que provienen del medio en que se desenvuelve la participación activada o activa del espectador (Le Parc, 2011 [1962], p. 316).

En la afirmación de Le Parc se evidencia cómo la intervención del espectador estaba programada como parte de las condiciones de desarrollo de la obra.

A modo de conclusión

En el presente capítulo, se propuso conocer cuáles fueron las distintas posiciones que emergieron de los debates sobre las *nuevas formas de expresión* en las artes visuales y cómo podemos entender la recepción de estas en tanto alternativas innovadoras dentro del campo artístico visual de Mendoza.

Después de repasar las distintas posiciones que sostenían Iris Mabel Juárez y Raúl Capitani sobre el estado de la plástica mendocina a fines de los 60, estamos en condiciones de afirmar que la irrupción del Pop art puede ser concebida como una innovación y, como tal, no tuvo una recepción unánime en el medio plástico local. Por el contrario, despertó aversiones y cuestionamientos, propios del arte de vanguardia.

Los agentes vinculados a la vanguardia modernista sostuvieron expectativas de “modernizar” el arte. Entre las instituciones que promovieron este espíritu de actualización vanguardista encontramos al Museo de Arte Moderno de Mendoza y el Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Cuyo. Ambos promovieron entre sus actividades los cursillos que pretendían “facilitar la comprensión de las situaciones culturales y humanas que crea el arte moderno”, dirigidos por Abdulio Giudici, entre 1966 y 1969. Allí se planteó la premura y la urgencia de conocer el arte contemporáneo, como también la necesidad de modernización cultural que agitó a la vanguardia modernista. Participó de ellos en varias ocasiones Iris Mabel Juárez, como por ejemplo en julio de 1968, año en que disertó sobre la obra de Julio Le Parc, como parte de un ciclo de conferencias organizado por la Escuela Superior de Artes en el Museo de Arte Moderno.

Los medios por los que circularon las ideas sobre lo novedoso en las artes visuales fueron variados. Entre las revistas culturales, se mencionó el diagnóstico de la plástica que Iris Mabel Juárez presentó en la Revista *Enfoques*. Allí, Juárez propuso una visión del campo en conflicto, entre expresiones progresistas como el Pop, el Op art y el cinetismo, y el apático convencionalismo. Asimismo, hubo otros artistas mendocinos que, como Raúl Capitani, vieron con desconfianza las manifestaciones vinculadas al Op y el Pop art, por cuanto las consideraron modas extranjerizantes. Esto se evidencia en las palabras de Capitani en *Diario Mendoza* al referirse a estas tendencias en términos de “teatro y aparatosidad”, llegando a compararlas con las modas femeninas o los cantantes de moda, por cuanto “hay que cambiarlos de cartelera semanalmente”. Como si la novedad y la experimentación fueran algo malo en sí mismas, se refiere al artista-bufón que es incitado a la “peligrosa tendencia, de querer ser diferente”.

Esta impugnación de la vanguardia, a la cual los sectores de la izquierda consideraron “moda extranjerizante o ejercicio meramente lúdico y superficial”, se dio a conocer en el caso mendocino por artículos en la prensa periódica. También desde las páginas de la Revista *Claves*, las críticas de Fernando Lorenzo reseñaron la actividad plástica de Mendoza en varias ocasiones y, desde 1971, empezó a escribir allí el artista Marcelo Santángelo, quien también propulsó la participación activa del espectador en sus obras.

Además de las publicaciones impresas, sea en formato de revista cultural o de periódico masivo, las nuevas formas de expresión circularon con el apoyo institucional del Museo de Arte Moderno y la Universidad Nacional de Cuyo, en forma de cursillos, conferencias y exposiciones de obras de arte, pero también se materializaron en producciones artísticas. Estas nuevas expresiones artísticas no solo fueron novedosas por el uso de materiales

industriales y modos sintéticos, sino que promovieron nuevos modos de producción/interacción con el espectador. Probablemente, la incorporación del espectador en la realización final de la obra sea la mayor innovación que se produjo en las artes visuales a partir de la segunda mitad de los sesenta.

La comunicación pictórica y la necesidad de contribuir en niveles no discursivos fueron los móviles que agitaron a artistas como Santángelo y Julio Le Parc a promover la interacción con el espectador. Este se convirtió en fundamento primero de sus obras. Las piezas cinéticas de Le Parc la posibilidad de modificar lo incorporan pautado por el artista tras la “participación real” del espectador en obras que implicaban manipular elementos; la pintura *para mirar, tocar y jugar* de Santángelo incluyó este mismo principio en su serie “*Circulando*” (1971). Ambos artistas fueron conscientes de la necesidad de trascender las limitaciones que colocaban a la obra, por un lado, y al espectador, por el otro, para poder pensar y percibir estos nuevos modos de relacionar la obra y el espectador, que se constituyen mutuamente.

Una red intelectual político-religiosa que no nació: el cuasi-grupo de la revista *Paz e Terra* (1966-1969)

Alejandro Paredes

Este capítulo analizará el importante rol del contexto en la conformación o no de una comunidad intelectual. Se tomará como caso de estudio al conjunto de intelectuales que se congregaron alrededor de la revista brasileña *Paz e Terra* entre 1966 y 1969, durante la última dictadura cívico-militar en ese país. Al observar la intensa actividad que estos intelectuales desarrollaron en conjunto en esos años para luego disolverse, nos preguntamos por la categoría de análisis que presenta mayor capacidad explicativa. Es así que nos encontramos con distintos conceptos utilizados para analizar desde las formas de sociabilidad intelectual más simples a las más complejas.

En el próximo apartado nos detendremos en ellas para optar por el cuasi-grupo como el concepto con mayor capacidad explicativa frente a lo que sucedió con los intelectuales de *Paz e Terra*. Posteriormente estudiaremos el contexto en el que se desarrolla la revista y los elementos del cuasi-grupo (el ego y el resto de sus miembros), analizando las trayectorias vitales de sus integrantes como herramienta para entender la creación y disolución del cuasigrupo.

Como conclusión presentaremos algunas coordenadas para pensar lo novedoso en las comunidades intelectuales a partir del cuasi-grupo de *Paz e Terra*.

El Cuasi-grupo como sociabilidad intelectual menos organizada.

Al analizar el modo en que los intelectuales se han vinculado entre sí, distintos autores han apelado a conceptos que en ocasiones describen matices diferentes de estas interacciones. Siguiendo un eje de organización ascendente, que va desde las relaciones entre intelectuales más espontáneas a las más institucionalizadas, podríamos referirnos, entre otros, a los conceptos de “Cuasi-Grupo”, “Grupo de Interés”, “Grupo Intelectual”, “Asociación”, “Comunidad de Práctica”, “Comunidad Epistémica”, “Redes intelectuales” y, finalmente, “Colegios invisibles”.

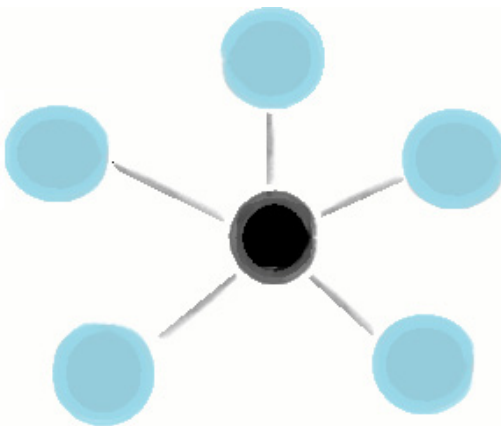
Observando el comportamiento de las vinculaciones en torno a la revista *Paz e Terra*, utilizaremos el concepto de cuasi-grupo para abordarlo ya que, de todos los conceptos mencionados, el de cuasi-grupo permite estudiar las relaciones entre intelectuales que tienen el menor nivel de organización. Podríamos definirlo como un conjunto de actores con prácticas e intereses comunes pero cuya configuración resulta casi invisible (Mayer, 1977). Dahrendorf (1957) plantea que los miembros del cuasi-grupo pueden tener sus intereses en común latentes y, por lo tanto, no ser conscientes que pertenecen a esa estructura social. Por esta razón el cuasi-grupo podría llegar a formar un grupo en el futuro (es decir, que serían un grupo potencial), aunque no necesariamente esto pueda suceder.

Algunas características distintivas separan al cuasi-grupo del grupo de interés, del grupo y de la asociación. El cuasi-grupo está conformado por elementos (sean estos intelectuales, militantes, estudiantes, vecinos, etcétera) que manifiestan intereses similares derivados de una situación común; sin embargo, el “grupo de interés” posee, además, una organización, un programa de acción y unos intereses muy definidos, como es el caso de los

Una red intelectual político-religiosa que no nació:
el cuasi-grupo de la revista *Paz e Terra* (1966-1969)

sindicatos, los partidos políticos o los movimientos sociales (Giner, 1970). Un cuasi-grupo también se distingue del grupo o de la asociación porque, en primer lugar, está organizado alrededor de un actor central a través del cual se articula un conjunto de acciones (*action-set*). Normalmente a este actor central se lo denomina “ego” y puede ser una persona, otro actor similar o un evento. Su importancia es tanta, que al desaparecer este ego, las acciones del cuasi-grupo se diluyen (Mayer, 1977).

En segundo lugar, las acciones de los miembros del cuasi-grupo solo son importantes en cuanto impactan en el ego o en los intermediarios del ego. De hecho, puede no existir interacción entre los miembros del cuasi-grupo, de modo que se vinculen solamente con el actor central, dando origen a una estructura estrellada.



REFERENCIAS

Nodo negro: Ego

Nodos celestes: resto de los miembros del cuasi-grupo.

Líneas: interacciones en el cuasi-grupo

Fuente: elaboración propia

También pueden existir cuasi-grupos con interacciones entre el resto de los actores, pero cuya importancia es muy baja para la existencia del cuasi-grupo.

Claramente el cuasi-grupo no alcanza los niveles de organización de los otros modos de sociabilidad intelectual más compleja como son la “Comunidad de Práctica”, la “Comunidad Epistémica”, la “Red intelectual” y el “Colegio invisible”.

Por “Comunidades de Práctica” entendemos a un grupo de personas, intelectuales o no, que comparten un interés sobre un tema y que profundizan su conocimiento a través de una interacción continua (Wenger, 2001). En tanto que la “Comunidad Epistémica” es un conjunto de intelectuales que comparten normas y valores, creencias sobre causalidad y nociones de validez, que los cohesionan a la hora de enfrentar un problema (Haas, 1992). Tanto las comunidades de prácticas como las epistémicas presentan acuerdos consensuados entre todos sus miembros (en relación a sus prácticas o a sus perspectivas teóricas, respectivamente); cierta identidad colectiva, rituales y, retomando a Bourdieu, un *habitus* en común. La red intelectual presenta vínculos de mayor duración, densidad y solidez, que permiten la circulación de recursos materiales e inmateriales y límites en los márgenes de acción de sus miembros, establecidos a partir de normas codificadas (Molina, 2011). Finalmente, el Colegio Invisible puede ser entendido como una red intelectual o, al menos, una parte de ella, que ha alcanzado una madurez capaz de sostener procesos formativos que genera a nuevos miembros de la red. Los colegios invisibles pueden fijar temáticas, los métodos y la terminología en su área del conocimiento (Gómez Herráez, 2007)

En las páginas siguientes, analizaremos el cuasi-grupo formado en torno a la revista *Paz e Terra*, cuyo ego fue Waldo César. Esta revista apareció entre 1966 y 1969, durante la última dictadura cívico-militar brasileña. Su perfil era ecuménico amplio o secular; el grupo analizaba aspectos de la realidad brasileña e internacional (César, 2007). Lo novedoso de esta revista es que fue un espacio convocante para militantes comunistas y cristianos progresistas, algo inédito en el continente.

El contexto histórico de la revista

Tanto el nacimiento como el declive de *Paz e Terra* estuvieron íntimamente ligados al contexto político brasileño. El primero de abril de 1964 comenzó en Brasil una dictadura cívico-militar que duró veintiún años. El adjetivo “cívico” hace referencia al apoyo social que obtuvo la dictadura militar, diseñada a favor de una élite brasileña y en consonancia con los intereses estadounidenses en la región, en el marco de la Guerra Fría. La victoria de los militares golpistas sería impensable sin la participación de sectores de la sociedad civil liderados por algunos gobernadores, parlamentarios, empresarios, terratenientes, eclesiásticos y los medios masivos de comunicación (Petit, 2016). De este modo, se consiguió la contribución de una militancia de base, como la de católicos conservadores que participaron en la “*Marcha da Família com Deus pela Liberdade*” o la “*Marcha a favor do Ensino Livre*” (Codato y Oliveira, 2004). Este apoyo fue también potenciado por la acción de instituciones como el *Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais* (IPÊS). Según Assis (2001), la actividad del IPÊS entre 1962 y 1964 fue decisiva para generar consenso frente al golpe de 1964. Finalmente, también participó una zona gris integrada por aquellos que optaron por un silencio cómplice, una neutralidad pasiva o un retraimiento evasivo para evitar la confrontación y represión del régimen (Rupar, y Rigueiro, 2015; 2017).

Enfrentados a ellos, se encontraban los que apoyaron al gobierno depuesto, el amplio espectro de reformistas-populistas, cristianos progresistas (ecuménicos y teólogos de la liberación), los partidos y organizaciones de izquierda y, especialmente, el Partido Comunista Brasileiro. Ellos sufrieron la persecución y los atropellos del régimen. Solo en el Estado de Pará, alrededor de 300 personas fueron detenidas, entre abril y junio de 1964. La mayoría eran líderes sindicales, militantes del Partido Comunista Brasileño o de *Ação Popular* (AP) y estudiantes universitarios que fueron liberados

en ese mismo año (Petit, 2016). A partir de 1969 la *Operação Bandeirantes* centralizó la caza y tortura de los disidentes a través de los *Centros de Operações de Defesa Interna* (Codis) y los *Destacamentos de Operações e Informações*: DOIs, que continuaron activos aun después de la Ley de amnistía de 1979 (Reis, 2014; Joffily, 2013).

En este contexto, Waldo Cesar organizó la revista *Paz e Terra*, cuyos autores provinieron de distintas iglesias cristianas, pero también del Partido Comunista Brasileño. Esto pudo suceder debido a que en ese periodo el movimiento ecuménico se identificó con el humanismo crítico, el marxismo y en algunos países, con la Teología de la Liberación (Amat y León, 1996, p. 30). La revista hace sospechar la existencia de una red intelectual ecuménica-comunista. Esto sería novedoso para Latinoamérica, porque si bien en Asia existieron militantes religiosos, principalmente del Consejo Mundial de Iglesias, que eran miembros de los partidos comunistas de sus países, en América Latina esto no fue habitual.¹⁵

Para ello, indagaremos sobre el origen de la revista, los temas que se debatieron y las trayectorias de militancia de los autores que publicaron más de una vez. Nuestra hipótesis es que, en ese contexto (Brasil, 1966- 1969), las trayectorias de militancia de comunistas y ecumenistas que publicaron en *Paz e Terra* presentaron paralelismos (como el humanismo, la persecución política, la formación académica) que les permitió encontrarse en un espacio de debate en común y articularse en un cuasi- grupo que, debido al sabotaje de la represión estatal, no alcanzó a conformar un grupo o una red político-religiosa.

¹⁵ Eduardo Devés (2016) analiza la acción del Consejo Mundial de Iglesias en la llegada de la Teología de la Liberación a Asia; en tanto que en las trayectorias de asiáticos y africanos se encuentran ejemplos de militantes ecuménicos del Consejo Mundial de Iglesias y que al mismo tiempo, eran miembros de Partidos Comunistas asiáticos (Paredes, 2013 y 2015).

La dinámica del ego: Waldo César y el proyecto de la revista *Paz e Terra*.

El fundador de la revista fue Waldo Aranha Lenz César (1922- 2007), quien era parte de un grupo de líderes ecuménicos brasileños que nació al fragor de los movimientos de juventudes protestantes.¹⁶ Se había graduado en 1957 en el Instituto Ecuménico del Consejo Mundial de Iglesias en Ginebra, Suiza (Cunha, 2007). Posteriormente, fue secretario ejecutivo de los departamentos de *Mocidade* y de *Migração e Colonização* de la Confederación Evangélica de Brasil.

A mediados de los cincuenta, el movimiento ecuménico priorizó, entre sus objetivos, la animación de la responsabilidad sociopolítica de los cristianos. En 1955, el Consejo Mundial de Iglesias financió la creación del Sector de Responsabilidad Social de la Iglesia, en el marco de la Confederación Evangélica de Brasil: Waldo César fue su primer secretario ejecutivo (Pimentel, 2009). Según José Bittencourt Filho, sus actividades lograron que las iglesias miembro se plantearan un proyecto colectivo para su participación en la realidad nacional, sin la influencia de las iglesias estadounidenses (Cunha, 2007).

Como secretario del Sector de Responsabilidad Social de la Iglesia, César realizó en 1955 la consulta “A responsabilidade social da Igreja”; en 1957, la conferencia “A Igreja e as rápidas transformações sociais no Brasil”; en 1960, la conferencia “Presença da Igreja na evolução da nacionalidade” y, en 1962, la conferencia “Cristo e o processo revolucionário brasileiro”

¹⁶ Otros miembros eran: Aduino Araújo Dourado, Benjamin Moraes, Billy Gammon, Boanerges Cunha, Jether Ramalho, Lysâneas Maciel y Rubem Alves (Cunha, 2007, p. 140).

(Cunha, 2007, p. 141). Paralelamente, a partir de 1961, fue secretario adjunto de la organización Iglesia y Sociedad en América Latina (ISAL), que aglutinó a los referentes más importantes del ecumenismo latinoamericano católico y protestante (Concatti, 2009, pp. 22-23 y Olivera, 2009).

En 1964, fue alejado del secretariado ejecutivo del Sector de Responsabilidad Social de la Iglesia por las repercusiones de la Conferencia del Nordeste de 1962, titulada “*Cristo e o Processo Revolucionário Brasileiro*” (Pimentel, 2009). También ese año, comenzó a gestarse el “*Centro Ecumênico de In-formação*” (CEI) cuando en Río de Janeiro Waldo César, Francisco de Paula Pereira de Souza, Domício Pereira Mattos y un grupo de alrededor de quince presbiterianos comenzaron a reunirse regularmente. Al año siguiente, nació oficialmente el CEI, que comenzó a divulgar sus reflexiones a través de folletos, publicaciones en la editorial “*Tempo e Presença*” y, luego, en un suplemento dominical sobre ecumenismo en el *Jornal do Brasil*.

En 1966, fue uno de los fundadores y director de la revista *Paz e Terra*. Él y Luiz Eduardo Wanderley contactaron a Ênio Silveira, del Partido Comunista Brasileño, que dirigía la Editorial “*Civilização Brasileira*” para la realización de la revista. En ella también participaron algunos miembros de ISAL, como Richard Shaul, Hiber Conteris y Héctor Borrat. En palabras de Waldo César:

... já era depois de 1964. Não podíamos escrever, falar por telefone, tudo era vigiado. Nós viajamos, fomos a São Paulo, fomos a Belo Horizonte, fomos a Volta Redonda, lá falei com padres e pessoas que podiam apoiar para organizar o corpo redatorial da revista que era uma coisa expressiva, com gente desde Alceu Amoroso Lima até esses marxistas que eu falei e outros católicos importantes. Então a revista saiu e teve uma repercussão muito grande. Eram 10 mil exemplares

Una red intelectual político-religiosa que no nació:
el cuasi-grupo de la revista *Paz e Terra* (1966-1969)

a cada 2 meses, esgotava tudo nas bancas. Ela durou de 1966 a 1969 (Editores, 2011, s/p).

La revista *Paz e Terra* fue, sin dudas, el centro de los debates del movimiento ecuménico brasileño y tuvo fuertes lazos con el Consejo Mundial de Iglesias y el Partido Comunista Brasileño. La revista se proponía superar la intolerancia teórica entre cristianos y marxistas a partir del diálogo franco, sobre la base de que ambos grupos buscaban la edificación de un mundo más justo (Carrijo, 2013). En su primer número, se presentaba como una revista humanista cristiana que, siguiendo la tradición ecuménica, se mostraba abierta al diálogo con otras corrientes de pensamiento.





PAZ E TERRA é o campo onde os humanismos, as igrejas e os diálogos dos homens de boa vontade superam as diferenças de estrutura e instituição, raça e credo, cultura e partido, para se encontrarem no reconhecimento da necessidade de defender e promover os valores que se ligam à dignidade e a grandeza da vocação do homem. (*Paz e Terra* N°1, 1966, p. 4).

En el cuadro que sigue, se analizan los números considerando el año de publicación, la cantidad de artículos que contenían y la temática analizada. Como cada uno abordó un tema principal y otros secundarios, para su estudio se ha escogido la realización de nubes de palabras. Estas son la representación gráfica de las palabras de un texto en la que el tamaño de las mismas está vinculado a la frecuencia con la que aparecen. Por supuesto, para la aplicación de esta técnica es preciso dejar fuera las palabras más utilizadas pero de bajo peso semántico, como artículos, preposiciones y conjunciones (Hassan, Herrero y Guerrero, 2010). Se elaboró una nube de palabras con los índices de cada número de la revista con el software online Wordle.

Tabla 1: características de cada número de Paz e Terra

N°	Año	Temáticas centrales de cada número		N° de artículos
		Nubes de palabras	Conceptos más usados	
1			Iglesia, ética marxista y cristiana	24
2	1966		visión cristiana y marxista de la historia	14
3			Juventud, crisis y revolución	11
4	1967		América Latina, desarrollo, revolución y Populorum Progressio .	16
5			Sex o, sex ualidad y ética.	16
6	1968		Iglesia, el rol del cristianismo en América Latina	8

Una red intelectual político-religiosa que no nació:
el cuasi-grupo de la revista *Paz e Terra* (1966-1969)

7			Violencia y la vía de la no-violencia para el cambio social	18
8			Relación entre tecnología, desarrollo, mundo, nuclear y ciencia	12
9			Educación y universidad	11
10	1969		El fin de la dictadura de Salazar en Portugal	10
Total				140
Fuentes: elaboración propia nubes de palabras con Wordle				

En los dos últimos números, la persecución contra el director de la revista obstaculizó cada vez más la publicación. En 1967, Waldo César había sido detenido e incomunicado por una semana. Posteriormente, en una conferencia que dio sobre su viaje a Colombia para una reunión de ISAL, donde realizó un artículo sobre Camilo Torres publicado en el primer número de *Paz e Terra* (1966, p. 243), fue amenazado por un miembro del público. El 14 de diciembre de 1968, al día siguiente del “Ato Institucional nº 5”, miembros del ejército fueron a buscarlo a su domicilio, pero él y su esposa se habían escondido en otra casa por consejo de sus familiares. Se inicia así un periodo en que él intenta continuar con sus actividades, pero desde la clandestinidad.

Eu fiquei três meses fora, vinha ao Rio [de Janeiro] escondido, telefonava com outro nome, era uma coisa horrível. Um ano que você se assusta com a própria sombra, porque pode acontecer, e realmente volta e meia apareciam coisas. Era uma perseguição enorme. (Editores, 2011, s.p.)

Era muy difícil dirigir la revista así y en el número nueve de *Paz e Terra*, Waldo César publicó su despedida.

Com este número termino minhas atividades como diretor desta revista. Deixo registrado meu reconhecimento a todos aqueles que confiaram e cooperaram como esta proveitosa experiência cultural e ecumênica – tanto os leitores quanto os membros do conselho de redação – e faço votos de que o debate aberto e honesto entre os homens de boa vontade continue a experiência destes anos. (*Paz e terra*, 1969, p. 1)

También Moarcyr Felix, secretario de redacción, se solidarizó con Waldo César en su despedida y escribió:

Circunstâncias de sua vida particular tornam impossível a nosso querido amigo Waldo César continuar dando a esta revista a valiosa colaboração que nos prestou ao longo de quase três anos. Lastimando sua ausência, queremos apresentar-lhe de público os protestos sinceros de nosso reconhecimento, certos de que ele, no curso de sua jornada intelectual, será sempre o mesmo batalhador corajoso pela compreensão entre os homens. De nossa parte, garantimos a continuidade dos propósitos que orientaram o surgimento desta publicação, convencidos que estamos da necessidade cada vez mais premente do encontro e diálogo de todas as tendências do humanismo contemporâneo (*Paz e Terra* N° 9, 1969, p.1)

Una red intelectual político-religiosa que no nació:
el cuasi-grupo de la revista *Paz e Terra* (1966-1969)

Lamentablemente, las condiciones de trabajo se complicaron aún más. Moacyr Félix también se tuvo que esconder varias veces y estuvo preso en más de una ocasión. Su sufrimiento quedó plasmado en la poesía "*Canção do Exílio Aqui*", de 1977 (Uhly, 2006). El número diez fue la última entrega de *Paz e Terra* (Cunha, 2007), asfixiada financieramente por la censura, y constituyó un mensaje de esperanza. El tema central era el fin de la dictadura de Salazar en Portugal, la más larga del siglo XX hasta ese momento. Sus autores eran en su mayoría portugueses pero, como algunos residían en Brasil, la analogía con la situación en el país latinoamericano fue constante. Muchos de los artículos formaban parte del "Curso de introducción a la ciencia política" que promovía la *Pontificia Universidad Católica de São Paulo* en septiembre de 1968. La revista analizaba también la retracción del colonialismo portugués.

Waldo César también había participado en la fundación de la editorial "*Paz e Terra*", la cual sí pudo permanecer con sus actividades, aunque con un perfil más moderado (Mendonça, 2007).

De todos modos, la persecución no pudo evitar que César continuara con su militancia ecuménica. Entre 1970 y 1975, fue miembro del equipo de redacción de la revista *Cristianismo y Sociedad* (Uruguay) y luego coordinador de la Campaña Mundial contra el hambre de FAO en Santiago de Chile y en Río de Janeiro entre 1979 y 1987 (Editores, 2011). A esta institución también estuvo vinculado otro miembro del cuasi-grupo: Luiz Alberto Gomes De Sousa. César, además, fue investigador en el ISET (Instituto Superior de Estudos Teológicos) y en el ISER (Instituto Superior de Estudos de Religião).

Como escritor puede mencionarse, además de sus numerosos artículos, la novela *Tenente Pacífico: a Revolução de 1932, realidade e ficção* (2002), la colección de cuentos *Tudo tem seu tempo* (1985). Los estudios *Para uma sociologia do protestantismo brasileiro* (1973) y *Pentecostalismo e futuro das*

igrejas cristãs (1999), escrito junto a Richard Shaull. Fue coordinador y redactor sobre el tema “religión” en las enciclopedias Delta-Larousse (1970) y Mirador Internacional (1975). Coordinó el libro *Protestantismo e imperialismo na América Latina* (1969) y tradujo las memorias de Richard Shaull al português: *Surpreendido pela graça*, en 2003 (Mendonça, 2007)

Los miembros del cuasi-grupo

Paz e Terra nació de la vinculación entre el movimiento ecuménico y el Partido Comunista Brasileño. Los que dirigieron la revista son representantes de ese matrimonio intelectual. Mientras que César era un líder del movimiento ecuménico, Moacyr Felix había sido colaborador en el diario del Partido Comunista Brasileiro y uno de los fundadores del Comando de Trabalhadores Intelectuais. Ênio Silveira, miembro del Partido Comunista y propietario de la Editora “Civilização Brasileira”, el cual era además responsable de la edición de la Revista Civilização Brasileira (RCB), lanzó la publicación. Sin embargo, el Partido Comunista Brasileño no tenía influencia directa, ya que colaboraron en ella con plena libertad una gran cantidad de cristianos de izquierda que no se sentían parte de la revista anterior (Pimentel, 2009, pp. 6-7).

El consejo de redacción estaba compuesto por Alceu de Amoroso Lima; Frei Pedro Secondi O.P.; Francisco Whitacker Ferreira; Edgar de Godoy Mata Machado; Bernardo Catão; João Dias de Araújo; José Horário Rodrigues; Antônio Otávio Cintra; Jovelino Pereira Ramos; Maria José Brandão Machado; Alfredo Bosi Kühner; Lúcia Ribeiro de Oliveira Ramos; Luiz Alberto Gomes de Souza; Raul Landim Filho; Luiz Eduardo Wanderley; José Paulo Moreira da Fonseca; Glauco Soares de Lima; Padre Francisco Guimarães; Breno Schumann; Jorge César Mota; Esdras Bor-

Una red intelectual político-religiosa que no nació:
el cuasi-grupo de la revista *Paz e Terra* (1966-1969)

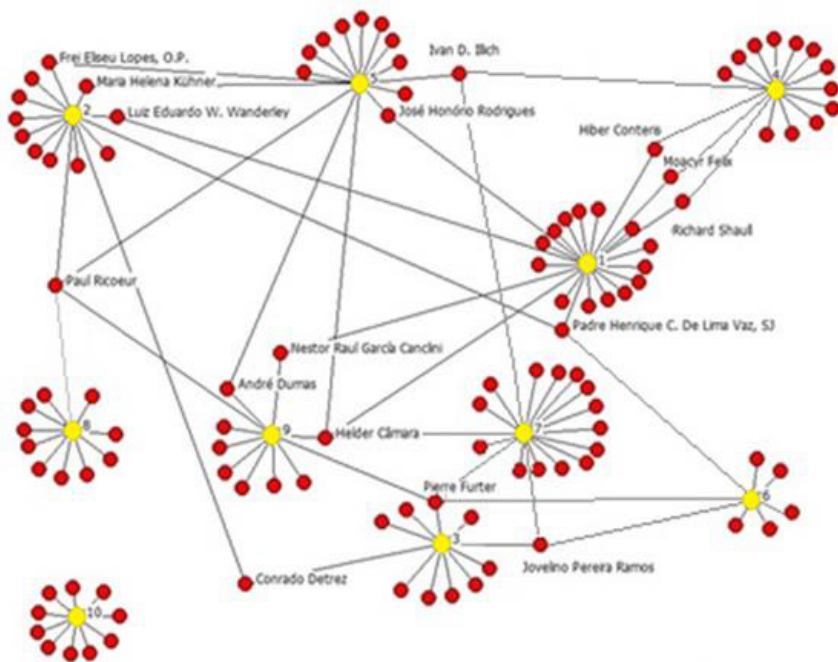
ges Costa y Celso I. de Sylos. Finalmente, los corresponsales extranjeros eran Richard Shaul (Estados Unidos), André Dumas (Francia), Gonzalo Castillo Cárdenas (Colombia), Hiber Conteris y Héctor Borrat (Uruguay).

En la revista se puede observar que 112 autores firmaron 140 artículos. De ellos, 94, es decir el 84%, publicaron solamente una vez en la revista -al listado de estos autores puede accederse en Paredes, 2017-.

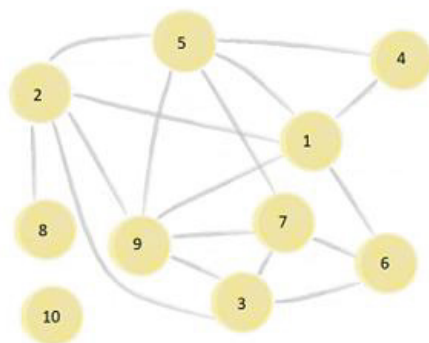
Solamente 11, casi un 10%, publicaron dos artículos. Ellos son: André Dumas, Hiber Conteris, J. Leite Lopes, José Honório Rodrigues, Luiz Alberto Gómes De Sousa, Conrado Detrez, Frei Eliseu Lopes O.P., Maria Helena Kühner, Nestor Raul García Canclini, Luiz Eduardo Wanderley y Richard Shaul. Apenas 4, que representan el 3,5% de los autores, publicaron 3 artículos: Ivan D. Illich, Jovelino Pereira Ramos, Moacyr Felix y Henrique C. De Lima Vaz. Finalmente, 3 autores (el 2,5%), publicaron cuatro artículos. Ninguno era parte del equipo de redacción: Helder Câmara, Pierre Furter, Paul Ricoeur. Estos datos demuestran la muy baja endogamia de la revista, ya que la gran mayoría publicó una sola vez. Tampoco el equipo de redacción publicó mucho: de los 29 miembros que lo conformaban, 16 no publicaron nada, 6 solo lo hicieron una vez, 6 dos veces y apenas uno publicó en tres ocasiones. César solo firmó una publicación, en tanto que Moacyr Felix, quien, como ya se dijo, fue secretario del director y luego director, publicó tres artículos.

Con respecto a la renovación de los autores, el siguiente gráfico analiza la vinculación entre las entregas de *Paz e Terra* a partir de la publicación de autores en común.

Gráfico 2: Vinculación de los números a través de sus autores



Blockmodeling:



Colores de los nodos: amarillo (volumen de la revista *Paz e Terra*), rojo (autores).
Fuente: revistas *Paz e Terra*, software UCINET

Una red intelectual político-religiosa que no nació:
el cuasi-grupo de la revista *Paz e Terra* (1966-1969)

El gráfico está compuesto por dos imágenes. El primero es la red de números publicados por la revista *Paz e Terra* enlazados por autores comunes. El segundo es el modelado de bloques de esta red. Se observa que se publicó en el segundo número. En cualquier caso, son pocos los autores que han escrito en más de un número de la revista (en la primera imagen están los nodos que tienen nombres).

Si tomamos a Waldo César y a los 18 autores que publicaron más de una vez, se observan dos trayectorias de militancia distintas, algunas en el campo religioso (ecuménico o eclesial) y otras en el partido comunista (muchos de los intelectuales tienen paralelamente esta militancia). Con respecto a las trayectorias religiosas, ocho tuvieron cargos del movimiento ecuménico, siete eran parte de la jerarquía religiosa de sus iglesias (pastores, sacerdotes u obispos). Solo seis de ellos no tuvieron cargos en ningún movimiento religioso. En algunos casos, como en el de Moacyr Felix, esto último se debió a su ateísmo y a su adhesión al partido comunista brasileño. En relación con las trayectorias políticas, diez sufrieron algún tipo de persecución, seis tuvieron que exiliarse (en algunos casos, se trató de un exilio interno) y cinco estuvieron presos: tres en Brasil; Conteris, en Uruguay y Ricoeur en Europa, durante la segunda Guerra Mundial. Llama la atención la presencia en este cuasi-grupo de José Honório Rodrigues, quien fue director del “Instituto Brasileiro de Relações Internacionais” entre 1964 y 1968. Finalmente, en cuanto a la adhesión ideológica, al menos tres eran autores vinculados al ecumenismo; dos, teólogos de la liberación y siete, marxistas.

También pueden encontrarse algunos puntos en común en las trayectorias de los miembros de ambos sectores: todos eran intelectuales muy formados y, en su gran mayoría, fueron perseguidos por la dictadura cívico-militar brasileña. El cuasi-grupo está conformado por religiosos (Câmara,

Lima Vaz, Dumas, Eliseu Lopes, Shaull y Pereira Ramos); escritores (Felix, Conteris, Detrez y Kühner); cientistas sociales (García Canclini, Wanderley; Illich y Waldo César); filósofos (Ricoeur y Furter); un abogado (Gómes De Sousa); un historiador (Honório Rodrigues) y un físico (Leite Lopes). Es un grupo claramente intelectual, en el que todos realizaron carreras universitarias y, trece de ellos, algún curso de posgrado. Los no cristianos eran marxistas. Solo hay una mujer, Maria Helena Kühner. En total, son once brasileños y ocho extranjeros, de los cuales cuatro vivieron en Brasil (Detrez, Shaull, Illich y Conteris), dos estaban vinculados a la revista francesa cristiana humanista *Sprit* (Dumas y Ricoeur) y los últimos dos pertenecían al movimiento ecuménico (Illich y García Canclini). El cuadro siguiente lo detalla:

Tabla 2: Comparación de las trayectorias de militancia de quienes publicaron más de una vez

Autor	Tópico dominante									
	País	Posgrado		Religión		Política		Ideología		
		1	2	3	4	5	6	7	8	9
Néstor García Canclini	Argentina	X	X	-	-	-	-	X	X	-
Ivan Illich	Áustria	X	X	X	-	-	-	X	-	-
Conrado Detrez	Bélgica	-	-	-	X	X	X	-	X	-
Moacyr Felix	Brasil	X	-	-	X	X	X	-	X	-
José Honório Rodrigues		X	-	-	-	-	-	-	-	-
Waldo César		X	X	-	X	-	X	X	X	-
Luiz Alberto Gómes De Sousa		X	X	-	X	-	-	X	-	-
Luiz Eduardo Wanderley		X	X	-	-	-	-	X	X	-
José Leite Lopes		X	-	-	X	X	-	-	X	-
Jovelino Pereira Ramos		X	-	X	X	X	-	X	-	-
Henrique De Lima Vaz		X	-	X	-	-	-	-	-	-
Frei Eliseu Lopes		-	-	X	-	-	-	X	-	-
Helder Câmara		-	-	X	X	-	-	X	-	X
Maria Helena Kühner		-	-	-	X	-	-	-	X	-
Richard Shaull		EUA	X	X	X	X	X	-	X	-
André Dumas	Francia	-	-	X	-	-	-	X	-	-
Paul Ricoeur		-	-	-	-	-	X	X	-	-
Pierre Furter	Suiza	X	X	-	-	-	-	X	-	-
Hiber Conteris	Uruguay	X	X	-	X	X	X	X	-	-

Referencias: 1) tiene estudios de posgrado, 2) cargo ecuménico, 3) jerarquía religiosa (pastor, sacerdote), 4) perseguido, 5) exiliado, 6) prisionero, 7) cristiano ecuménico, 8) marxista y 9) teólogo de la liberación.

Conclusiones: el cuasi-grupo como herramienta para pensar lo novedoso en las sociabilidades intelectuales

El concepto de cuasi-grupo abre una perspectiva para entender lo novedoso en las comunidades intelectuales, con énfasis en su contexto, y sirve para pensar la permeabilidad o la fortaleza de la epidermis de las comunidades intelectuales para soportar los embates de su entorno. En este sentido, puede entenderse el cuasi-grupo como comunidades fallidas o, en sentido contrario, como protocomunidades que ascenderán en organización y se transformarán en redes o en otro tipo de sociabilidad intelectual.

Todo esto nos lleva a pensar que, en algunas situaciones, lo novedoso no es inherente a la comunidad intelectual, sino que es fruto de la impregnación de la misma en su contexto. Mientras que, en otros casos, lo novedoso es producto de la actividad interna de la comunidad intelectual.

En el cuasi-grupo analizado, lo novedoso -nacido como fruto del contexto- fue la vinculación de intelectuales opuestos al régimen brasileño, incluidos los pensadores religiosos. A diferencia de lo sucedido en Asia, donde algunos intelectuales del Partido Comunista eran, a su vez, militantes ecuménicos (Paredes, 2013), en Latinoamérica, esta articulación entre intelectuales del partido comunista y del cristianismo progresista en un espacio de reflexión llamado *Paz e Terra*, fue algo inédito.

En tanto que lo novedoso nacido fruto de las reflexiones internas del cuasi-grupo no alcanzó a emerger debido a la persecución que logró disolverlo. De este modo, el diálogo entre marxismo y cristianismo a partir de temáticas nodales para ambas corrientes (por ejemplo, la historia en el número dos, la sexualidad en el cinco o el uso de la violencia en el número

mero 7) fue prematuramente abortado y la revista solamente sirvió para exponer las distintas posturas. Sin duda alguna que, de haber perdurado el cuasi-grupo, el debate sobre estos aspectos hubiera generado reflexiones novedosas, como ya lo había sido la teología de la liberación, y se hubiera cumplido la esperanzadora afirmación de Luiz Maranhão en el número 6 de la revista: “Marxistas e católicos: da mão estendida ao único caminho”. Este capítulo puede sostener la hipótesis de que, en ese contexto (Brasil, 1966-1969), las trayectorias de militancia de comunistas y ecumenistas que publicaron en *Paz e Terra* presentaron paralelismos -como la perspectiva humanista, su formación académica o la persecución política que sufrían- que les permitieron encontrarse en un espacio de debate en común y articularse en un cuasi-grupo que, debido al sabotaje de la represión estatal, no alcanzó a conformar un grupo o una red político- religiosa.

Planteamos que es un cuasi-grupo porque, aunque fueron convocados a publicar por la revista, cristianos y marxistas no llegaron a cristalizar una identidad grupal con objetivos consensuados ni una agenda común que la trascendiera. De hecho, una muestra de que estamos frente a un cuasi-grupo es la baja endogamia de la revista: el 84% de los autores publicó solo una vez y el 55% del equipo de redacción nunca publicó. Esto significa que la temática fue un factor más relevante que la autoría de los autores y permite sospechar que no nos encontramos ante el núcleo de una red de la que *Paz e Terra* era portavoz, sino que esta se constituyó en un espacio convocante para los diferentes autores, pertenecientes ya sea al ecumenismo, ya sea al comunismo, según el tópico de cada entrega.

Es también un cuasi-grupo por la importancia notoria del Ego (Waldo César) en esta formación social. Viendo su activa militancia, puede sostenerse que él era parte del movimiento ecuménico que integró una red activa contra la dictadura cívico-militar. En esta red participaban varios núcleos

Una red intelectual político-religiosa que no nació:
el cuasi-grupo de la revista *Paz e Terra* (1966-1969)

conformados por los movimientos de juventudes, parte del CEB, el CEI, católicos progresistas y teólogos de la liberación, entre otros. Sin embargo, la revista no pudo sostenerse luego del alejamiento de César, en tanto que no fue posible llegar a una institucionalización de las relaciones establecidas entre el progresismo cristiano y el partido comunista brasileño, en el marco de la revista. Frente a la eficiente represión del régimen, este intento de vinculación de intelectuales cristianos y comunistas quedó trunco en un cuasi-grupo conformado alrededor de la revista y su director. Como afirmó Mendonça (2007: 202) *“Não foram tempos de realizações, mas de fracassos. Utopias que se dissolveram no ar”*.

Por otra parte, es notorio que, en este caso, el Ego no ocupó un lugar central en la topografía del cuasi-grupo (ver gráfico 2). Es decir, en las publicaciones no se encuentra una estructura en forma de estrella con Waldo César en el centro. Esto se debe a que este actuó como un “tejedor invisible”, articulando los autores para cada entrega pero sin publicar él, ya que solo lo hizo una vez.

Finalmente, creemos que estudiar el comportamiento de cuasi-grupos intelectuales puede contribuir a los estudios sobre las génesis de redes intelectuales, si las entendemos como sociabilidades que forman parte de protorredes. En este sentido, es interesante analizar cuasi-grupos que no evolucionaron hacia formaciones sociales de mayor organización, lo que nos permite analizar sus aspectos distintivos.

Aportes para un análisis integral de la revista *Tarja*: la labor cultural en Jujuy a mediados del siglo XX.¹⁷

Emiliano Matías Campoy

Carlos Mastronardi sostenía que “[...] en el orden de la cultura los efectos son más visibles que las causas” (*Tarja*, 1989, p. 313). Remontar la corriente de los móviles y los impulsos, rebuscar en el pasado a los productores de los efectos que registran las historias literarias es sin duda un trabajo difícil. No obstante, frente a esa certeza está la necesidad de comprender los mecanismos que van marcando los cambios de ese proceso continuo que intenta documentar toda historia de la literatura. Bajo esta idea descansa la certeza de que toda obra literaria es un producto cultural y, como tal, mucho más que el resultado del esfuerzo de una sola voluntad que la concibe y materializa. Desandar el trayecto de los cauces profundos que subyacen a esos productos culturales, navegado entre efectos pero intentando sondear en las causas latentes, permite descubrir puntos coyunturales en los debates en torno al quehacer artístico y, de esta forma, advertir el proceso de modulación dentro del sistema literario. A tal efecto resulta de gran interés el estudio de las revistas culturales, pues en los manifiestos, reseñas, comentarios y todos aquellos textos en los que se intente algún tipo de reflexión en torno al arte se descubre el respunte de una red de filias y fobias, de intereses comunes, de colaboraciones que manifiestan la concepción del quehacer artístico que sostiene la obra de los artistas que participan de esas revistas.

¹⁷ En el presente capítulo, se citará como fuente la reimpresión facsimilar de la Revista *Tarja* publicada en 1989 (*Tarja, Revista literaria. 16 números y un suplemento de Poesía. La literatura en Jujuy en los años 1955 a 1960*), indicando entre paréntesis año y página.

Desde esa perspectiva podría decirse que una revista cultural es un objeto capaz de arrojar luz sobre las particularidades de la construcción de un proyecto colectivo, pues en sus páginas, sobre todo en aquellas destinadas a la reflexión sobre el hecho artístico, es posible advertir las urgencias del arte según una constelación de artistas en un momento de la historia. Por urgencias del arte se comprende aquí el conjunto abigarrado de preocupaciones, anhelos, intereses e incluso impedimentos, advertidos, priorizados y manifestados por un determinado grupo de artistas nucleados en torno a problemáticas comunes. De modo que esas circunstancias condicionan a ese grupo y lo hacen actuar en consecuencia. Por eso, generalmente, las revistas culturales se erigen como un modo de legitimar una forma de concebir el arte por un colectivo que se siente incómodo o disconforme con la concepción vigente en el medio desde el que se ha propuesto realizar su obra. En algunas de las revistas surgidas de la acción de esos colectivos, como es el caso de *Tarja*¹⁸, es posible advertir que esas urgencias propician un consenso necesario entre sus actores, capaz de amalgamar otras diferencias que quedan relegadas a otros planos. Por lo general, en estos proyectos culturales, elaborados en períodos críticos de la historia, la indagación en torno al hecho artístico se encuentra entrelazada con otras cuestiones de índole política y social.

Las revistas atravesadas por las urgencias más representativas en el campo cultural de una época suelen transformarse, con el correr de los años, en un valioso testimonio, pues al registrar los debates que fueron imprimiendo dinamismo al sistema literario de una determinada región cultural permiten trazar un panorama de las ideas en torno al quehacer artístico que, en ese ámbito, impactaron con mayor fuerza o promovieron las principales polémicas. De modo que para el estudio de una revista cultural resulta

¹⁸ La revista *Tarja* se publicó semestralmente en Jujuy entre noviembre de 1955 y julio de 1960. Para este trabajo se ha consultado la versión facsimilar realizada por la Universidad Nacional de Jujuy en 1989, ya citada.

indispensable comprender que tanto la nómina de los participantes (frecuentes o esporádicos) como todos aquellos documentos que congregan en sus páginas, tales como críticas bibliográficas, manifiestos, homenajes, cartas, comentarios de encuentros de escritores, etc., remiten a coyunturas culturales que orientan el curso de la historiografía literaria.

En el caso particular de *Tarja* se observa que las urgencias advertidas como prioritarias por ese grupo, consolidado a mediados de la década del cincuenta en la provincia de Jujuy (Argentina), responden a la necesidad de promover y divulgar el trabajo intelectual en esa provincia. Ese planteamiento inicial, expresado en la editorial de la primera entrega de la revista, rige los postulados más importantes del grupo que se irán afianzando en cada número.

En cuanto al objeto de estudio de esta investigación, la importancia y reconocimiento alcanzados por la revista *Tarja* durante la segunda mitad de la década del cincuenta del siglo pasado han sido ya reseñados abundantemente por la crítica. La trascendencia se debe principalmente al esfuerzo de los artistas que dirigieron la revista, pero también a las ideas que enarbolaron en un momento de evidente tensión política que, en cierta forma, también se tradujo a los modos de representación artística. Todo esto en un momento coyuntural de las letras latinoamericanas que terminaría por hacer eclosión unos años después de que saliera el último número de la revista.

Por otra parte, resulta necesario aclarar que, a causa de la densidad de información que concentra cada número de *Tarja*, este capítulo se ocupa solamente de las primeras seis entregas, que se corresponden con el primer año de la revista, es decir, con el período comprendido entre diciembre de 1955 y febrero de 1957. Pese a este recorte, es posible discernir en ese lapso temporal tanto el proyecto que alentó a los directores de la revista

como las principales polémicas que retoman en sus páginas, muchas de las cuales estuvieron desde el primer momento y se fueron afianzando y profundizando en cada número. La propuesta es avanzar cronológicamente, atendiendo en cada número solo a los textos que resultan pertinentes para dar cuenta de la concepción poética que intenta instaurar la revista, así como también de los más importantes ejes de discusión que se van replicando en varias de las secciones que conforman cada número de *Tarja*.

A diferencia de otras provincias de la región noroeste de Argentina (NOA), Jujuy no había contado hasta la década del cincuenta con revistas culturales que hubiesen alcanzado reconocimiento a nivel nacional. Frente a esa carencia, *Tarja* se erige como un proyecto colectivo, concebido con la intención de testimoniar la labor intelectual del norte argentino por aquellos años. Trabajo que había permanecido hasta el momento silenciado y marginado a causa de la pedante supremacía de “[...] algunos sectores porteños, que se arrojan la propiedad poco menos que exclusiva de la cultura nacional” (*Tarja*, 1989, p. 63). En ese contrapunto, su irrupción en el campo intelectual marcó un hito en la historia de la literatura producida dentro de los límites nacionales. Con voz auténtica fue gestando una obra prolija y prolífica que le permitió superar el cerco provincial y regional para erigirse en una de las más trascendentes empresas culturales que ha dado el noroeste argentino hasta hoy.

Néstor Groppa (1928-2011), uno de los directores de la revista, al reparar en los motivos de la trascendencia que alcanzó *Tarja*, señala: “[...] primero creo que fue la novedad de llegar desde una provincia totalmente ignorada y postergada literariamente. Otro motivo fue su enfrentamiento con la realidad y manifestarse a partir de ella, no de esquemas culturales prefabricados o importados”.¹⁹ Como afirma el poeta, lo nuevo en *Tarja* respon-

¹⁹ Estas palabras fueron pronunciadas en una entrevista realizada por Jorge Brega y que apareció

de al surgimiento de la revista en un campo geográfico y cultural en el que no existía hasta el momento nada parecido a la empresa que un grupo de cuatro poetas y un pintor se disponía a hacer. De modo que la concepción de novedad se aproxima aquí a la idea de originalidad, en el sentido de acto fundacional: crear algo donde no había nada anteriormente. *Tarja* surge entonces como un medio que permitió divulgar la obra de artistas principalmente del noroeste argentino, pero que también intentó establecer una forma particular de comprender el arte. Otro aspecto que delata lo expresado por Groppa y que no se debería pasar por alto es la idea rectora de la revista que el poeta logra condensar en pocas palabras: la relación del arte con la realidad. *Tarja* nace del profundo deseo de representar artísticamente una cultura, una tierra y los hombres que la habitan. Groppa aclara que el grupo buscó expresarse a partir de esa realidad comarcana y no de esquemas culturales prefabricados o importados. Esto último contiene los fundamentos del rechazo del grupo hacia el artepurismo y la renovación formal que venía dándose en la literatura latinoamericana.

La dirección de *Tarja* estuvo desde el primer número hasta al último a cargo de los escritores Mario Busignani (1908-1990), Jorge Calvetti (1916-2002), Andrés Fidalgo (1919-2008), el ya mencionado Néstor Groppa (1928-2011) y el artista plástico Medardo Pantoja (1906-1976). Una empresa como la que se disponía realizar *Tarja* requería mucho más que la obra producida en solitario por cinco artistas, demandaba una voluntad común. Por eso, pese a las diferencias que puedan establecerse entre los cinco directores de la revista, es posible advertir un proyecto en común, una concepción del arte similar. *Tarja* surge como una urgencia, como una necesidad, como un medio para expresar una preocupación compartida por los integrantes de la direc-

publicada en 2011 con el título "*Néstor Groppa: 'El poeta debe abarcarlo todo'*" en el número 10 de la revista *Marea. Revista de cultura, arte e ideas* que puede ser consultada en versión online: <http://lm-conferencias.blogspot.com.ar/2011/05/nelstor-groppa-el-poeta-debe-abarcarlo.html>

ción: ser intérpretes de la cultura del noroeste argentino, ser el impulso que esa cultura necesitaba para despertar del letargo en el que se encontraban sus intelectuales y artistas. Aunque la revista fue el principal producto del grupo, su labor cultural no se agotó en ella. También impulsó una serie de publicaciones, organizó conferencias, exposiciones artísticas y encuentros musicales; creó una librería cultural, un teatrillo de títeres que continuaron su actividad hasta años después de haber cesado la publicación de la revista.²⁰ Además, la recaudación obtenida por la venta de algunos cuadros les granjeó algo de dinero para publicar los últimos números. *Tarja* no demoró en convertirse en un foco cultural que con el tiempo logró no solo irradiar la cultura del noroeste hacia otras regiones argentinas, sino que además recibió colaboraciones de distintos puntos del país, muchas de las cuales fueron ofrecidas por escritores que ya gozaban de cierto reconocimiento a nivel nacional.

Hannah Arendt al reflexionar sobre los artistas y las obras de arte afirma: “[...] los hombres que actúan y hablan necesitan la ayuda del *homo faber* en su más elevada capacidad, esto es, la ayuda del artista, de poetas e historiógrafos, de constructores de monumentos o de escritores, ya que sin ellos el único producto de su actividad, la historia que establecen y cuentan, no sobreviviría” (Arendt, 2007, p. 191). Precisamente ese es el espíritu que alienta al grupo *Tarja*: convertirse en hacedores de obras que atestigüen la existencia del hombre concreto que habita el noroeste argentino a mediados del siglo pasado. Las palabras de la politóloga alemana iluminan a la perfección la propuesta de este grupo consignada en la edi-

²⁰ En la editorial de los números 5 y 6 se comenta sobre este asunto: “Pensando y obrando de esta manera, agregaremos, a la labor desarrollada por *Tarja* en 1956 (exposiciones individuales y colectivas, solistas y conferenciantes, en el interior de la provincia y en San Salvador de Jujuy, más la revista, que ya se difunde en todo el país) nuevas actividades de extensión cultural; necesario aporte que es imposible de realizar contando sólo con las páginas de una publicación de arte” (*Tarja*, 1989, p. 103).

torial del primer número de la revista. Allí, los directores comentan que el nombre *Tarja*, sugerido por el integrante más joven del directorio, Néstor Groppa, es un vocablo con el que se señala “[...] la marca que indica el día de trabajo cumplido; faena concluída [sic] y asentada en la libreta de jornales” (1989, p. 3). La elección claramente responde a la concepción que estos escritores tenían del arte, al que comprendían como una labor social, necesaria y comprometida profundamente con la realidad. Este modo de pensar el arte evidentemente determina a los artistas como hombres abocados al trabajo intelectual y cultural.²¹

En una lectura atenta de esa primera editorial destaca la presencia reiterativa de palabras relacionadas con el esfuerzo:²² trabajo, faena, trajinar y —la más recurrente— labor. Los directores de *Tarja* comprenden que el producto de su esfuerzo debe ser una obra que atestigüe el trabajo intelectual del que es capaz el nombre del norte de Argentina (al que generalmente se refieren como el Norte), ese que relegado por la capital de su propio país ha permanecido en silencio. La revista queda así convertida en un registro del esfuerzo de sus directores, como también en un terreno fértil en el que puedan prosperar todas las posibilidades intelectuales que hasta el momento no contaban con un ámbito propicio para desarrollarse. De hecho, el primer número, publicado en diciembre de 1955, representa gráficamente una libreta de jornales. El diseño fue de Medardo Pantoja,²³ quien se ocupaba

²¹ Al recordar cómo surgió la denominación *Tarja*, Néstor Groppa comenta en la entrevista realizada por Brega: “En este sentido es que nosotros le pusimos el nombre a nuestra revista: marca de la faena del día concluido. Eso se nos ocurrió a Jorge Calvetti y a mí caminando por la Avenida Fascio, la del Río Grande. ‘...y qué nombre puede ser; mirá, qué lindo sería relacionarlo con la gente que trabaja, porque nosotros también trabajamos...’” (Brega, 2011, s.p.).

²² De hecho, el arte como labor, trabajo o esfuerzo es una constante en la concepción del quehacer artístico del grupo.

²³ La red intelectual de la gráfica está a cargo de Medardo Pantoja, quien fuera nombrado director de la Escuela de Artes Plásticas de Jujuy fundada por aquellos años. Pantoja fue el encargado de

de la plástica. Los directores de la revista comprenden que este esfuerzo requiere del trabajo mancomunado, es decir, del aporte de otros hombres atareados en la misma labor. Por eso las palabras que cierran aquella primera editorial están destinadas a solicitar la colaboración “[...] de los hombres que en parecida actividad, hacen un alto, para dar la mano a compañeros de empresa” (*Tarja*, 1989, p. 3).

Los encargados de dirigir la revista se declaran conscientes de que las obras de arte son documentos de sobresaliente permanencia en el mundo de las cosas tangibles. Documentos que hablan del hombre y de su tiempo. De allí la importancia del arte para un pueblo, fundamentalmente, para uno que ha sufrido el olvido de la capital de su propio país, confinado por la distancia y el desinterés. Tal vez, movidos por esa convicción es que los directores incluyen en su Antología “[...] obras que vencieron a las edades. Labores semejantes a las anónimas manifestaciones de otros hombres: monumentos y cacharros con los que tuvo irremediamente que pactar el tiempo” (1989, p. 3). La idea de artista se aproxima en esta propuesta a la de artesano.

Pero la resistencia de esas obras no es solo frente al tiempo, o mejor dicho frente al poder destructor del tiempo, sino también contra el desinterés al que los ha relegado Buenos Aires, que con denominaciones peyorativas discrimina todo producto cultural proveniente de las otras provincias a las que miran con desdén. El posicionamiento en el confín noroeste del país en el que se ubica la provincia en la que nace *Tarja*, es decir, en la frontera con

trazar vínculos con otros artistas del sur argentino como por ejemplo Luis Pellegrini, considerado uno de los dibujantes de la mejor publicidad que se hacía en Buenos Aires para la agencia Walter Thompson. Pantoja, gracias a su valiosa trayectoria como artista plástico, estaba conectado con varios pintores de la capital: Policastro, Castagnino, Spilimbergo, Pons, Carlos Alonso, Urruchúa, Colmeiro, Soldi. De hecho, este último colaboró con un cuadro que fue utilizado en el diseño de tapa de uno de los números. Ese cuadro finalmente fue vendido y con la recaudación se financiaron los números 13 y 14/15. De hecho, no fue la única obra original de un artista de renombre vendida con esa finalidad.

Chile y Bolivia, determina un contrapunto cultural con la metrópolis argentina. No obstante, esta ubicación fronteriza en el ámbito nacional se resuelve –o se disuelve– en una integración cultural que trasciende los límites del estado-nación. De modo que ese posicionamiento periférico, aunque sea parcialmente, latinoamericaniza de algún modo la propuesta de este grupo.²⁴ La concepción del quehacer artístico de este grupo se ofrece como continuadora de la herencia de la cultura andina, de fuerte impronta en el norte del país. Para los directores de *Tarja*, el arte es una manifestación cultural destinada a transmitir un conocimiento, a convertirse en un legado para las generaciones venideras, en un medio capaz de afirmar y referir una identidad cultural que se consolida en una región que sobrepasa los límites nacionales, como es la cultura de la región andina. El arte se torna una forma de resistencia identitaria, cultural, frente al centralismo porteño y la cultura rioplatense. De ahí que los directores proclamen que se sienten herederos o partícipes de la cultura alto-peruana.

Ahora bien, las editoriales de la revista *Tarja*, como ha sido ya señalado por la crítica, conforman un espacio destinado a consignar la reflexión explícita del grupo sobre el hecho artístico. Efectivamente, el grueso de los estudios que se han ocupado de esta revista ha focalizado casi exclusivamente su atención en dicha sección. No obstante, esta investigación pretende contribuir a un estudio más integral de esta publicación, incorporando otras secciones que no han sido consideradas y que sin duda ofrecen importantes aportes al estudio de la concepción del quehacer artístico que intenta promover este grupo de intelectuales argentinos desde las páginas de la revista *Tarja*.

²⁴ De hecho, en la editorial de la cuarta entrega se afirma: “Tendiendo nuestras voces y manos hacia lo que sea noble acción para el futuro, invitamos a los intelectuales de América a sumarse a este ensayo, o a dejarnos un lugar en el que ellos comenzaron, para que juntos podamos seguir el trabajo de un pueblo ya inmóvil en la tierra y terminar las frases de sus himnos suspendidas por siglos de silenciosa vergüenza” (1989, p. 76).

Las editoriales, que claramente son un valioso documento que podría entenderse como una especie de manifiesto, aparecían sin firmar y eran redactadas por alguno de los cuatro escritores. El carácter anónimo de esos artículos que encabezan cada uno de los números indica la impronta colectiva que buscaban imprimir en la revista, en tanto que producto de intereses compartidos y del trabajo mancomunado. Otra de las secciones fijas, firmada y rotativa, que aparecía con el título “Plática”, estaba destinada a realizar comentarios sobre aspectos culturales y políticos del momento. La sección denominada “La red” pretendía rescatar del mar de publicaciones algunos párrafos considerados dignos de memoria. No obstante, una de las secciones tal vez más desatendidas por la crítica es “Publicaciones”, en la que se consignan reseñas y comentarios de obras publicadas por esos años. Estos comentarios resultan interesantes para descubrir la trama de autores admirados o cuestionados por los integrantes del grupo. Por lo general, esas reseñas, escritas casi en su totalidad por los directores, se ofrecen como un espacio propicio para la crítica, favorable o desfavorable, a la luz de la adecuación o proximidad de esas obras respecto de la concepción del arte que defienden desde la dirección de la revista. Aparte de estas secciones se encontraban comentarios sobre exposiciones artísticas o teatro de títeres, cuentos, poemas o fragmentos de novelas y varios números cerraban con la publicación de poemas compuestos por niños y niñas de aproximadamente diez años.

Una lectura general permite advertir que hay en esta revista una constante, un mismo sentido que se replica en cada una de las secciones. Otro aspecto destacable es que en *Tarja*, por lo general, las manifestaciones de la concepción del arte están permeadas por comentarios y reflexiones sobre aspectos sociales. En este sentido se podría afirmar que *Tarja* está atravesada por dos líneas argumentales entrelazadas: la cuestión del arte y la situación del Noroeste. De allí la preocupación inicial de expresar artís-

ticamente en su verdadera dimensión al Norte y ofrecer una versión digna y fiel de esa tierra y sus criaturas (*Tarja*, 1989, p. 11). De estas dos grandes ramas se desprenden otras consideraciones como el rol social del artista, el rechazo al artepurismo y a los moldes extranjeros, la conformación de la SADE, el desinterés de la región de parte de la capital nacional, etc.

En la sección “Plática” del primer número, al ocuparse de los modos de expresar artísticamente ese ámbito donde surge la revista, Calvetti afirma: “[...] creemos que un artista puede emplear con plenitud sus energías creadoras, si utiliza elementos junto a los cuales ha madurado su personalidad” (1989, p. 11). Y estos elementos “le permitirán ‘crearse’ como artista” (p. 11). Resulta interesante que, si bien estas palabras están referidas en la sección “Plática” y, por lo tanto, como se indicó anteriormente, lleva la firma de uno de los directores, la idea aparece expresada con la primera persona del plural. Por otro lado, también cabe señalar la valoración del artista concebido como una construcción, es decir, como un hombre que debe hacerse, como un producto o un resultado. El artista es aquel hombre que crea, al tiempo que se crea a sí mismo como tal. Es, entonces, la obra hecha por el artista la que lo moldea. Esta propuesta permitiría inferir que el tipo de obra que crea, es decir, los materiales que selecciona y las técnicas con los que los va modelando, lo convierten en un determinado tipo de artista. Y esos elementos a los que se refiere surgen necesariamente del espacio y del tiempo en los que desarrolla su vida y en los que produce su obra. Por eso, para la dirección de *Tarja*, el artista es, o al menos debería ser, un testigo de su época y de su mundo, un hombre y su circunstancia, como diría Ortega y Gasset.

El ideal de artista, como consigna Calvetti, aludiendo a la labor que emprendieron escritores de la talla de Bret Harte y Maupassant, es aquel hombre que por afición, por gusto personal, se dedica, un poco más que otros, a leer y a escribir, y desea hacer arte con elementos propios, con su

vida y su destino y la vida y los destinos de quienes lo rodean (1989, pp. 11-12). Esta figuración del artista se aproxima a la que una década más tarde José María Arguedas defenderá en el enfrentamiento que sostuvo con Julio Cortázar. Es decir, el hombre que escribe por necesidad frente al que escribe por oficio: “Hay escritores que empiezan a trabajar cuando la vida los apera, con apero no tan libremente elegido sino condicionado, y están ustedes, que son, podría decirse, más de oficio” (Arguedas, 2011 [1971], p. 30). Los directores de *Tarja* consideran que la necesidad de ese hombre que se convierte en artista radica tanto en su deber de enriquecer los medios expresivos de su pueblo, como también en el deber de hacerle tomar conciencia a sus paisanos de sus posibilidades como hombres (*Tarja*, 1989, p. 12). Ese mismo compromiso es el que lleva a Jorge Calvetti a cuestionarse: “¿Puede ello suceder con un arte que trabaja con materiales tan evanescentes, tan delicados, tan ‘poéticos’ (a priori), como los que conmueven hoy a muchos poetas? ¿Corales, delfines y caracolas son, acaso, los elementos que hacen nuestras penas y nuestras alegrías? Creemos que con ellos resultará difícil alcanzar los propósitos que propugnamos” (1989, p. 12). Inmediatamente afirma: “[...] entre los escritores que aspiran y suspiran las volátiles esencias del ‘Arte Puro’ y aquellos autores atrás de cuyas obras vemos un hombre, ya sea pesimista u optimista, materialista o místico, preferimos siempre a estos últimos” (p. 12). Ese contrapunto entre los artistas que abogan por la idea del arte por el arte y los que escriben por necesidad, por compromiso social, es el que va delineando la propuesta de *Tarja*.

En las palabras finales de la cita anterior está presente la idea de una poesía sin purezas que Pablo Neruda había blandido en 1935, en el manifiesto con el que inauguraba su revista madrileña *Caballo verde para la poesía*, frente a los defensores del artepurismo. De hecho, en el primer número de *Tarja*, en la sección “Publicaciones”, Néstor Groppa, al reseñar las *Odas elementales* del escritor chileno, libro publicado en 1954, es decir, un año

antes, por la Editorial Losada en Buenos Aires, afirma: “[...] el intelectual debe contribuir, con los medios que posee, a solventar los nobles fines, caros y comunes a todos los hombres. Esta actitud es la que comunica a la obra la perenne vitalidad del mensaje” (*Tarja*, 1989, p. 15). Al igual que el maestro chileno, los directores de *Tarja* descreen del Arte puro, es decir, de la literatura con problemas exclusivamente literarios. De ahí que Groppa afirme que el cambio de estilo de Neruda

[...] es la resultante de una nueva concepción de las cosas, que consecuentemente debe traer aparejadas otras maneras expresivas. Esa nueva concepción vitalizó su poesía. La enriqueció al incorporar al hombre concreto y a todos los objetos que están con él, en actualizado inventario de la ininterrumpida labor sobre la tierra. Su poesía se hizo manuable, resistente y útil como la más elemental de las herramientas” (1989, p. 15)

De modo que Neruda encarna el modelo de escritor anhelado por el grupo, puesto que su poesía afirmaba la idea del arte como herramienta para transformar al hombre y a la sociedad. Además, la reseña de este libro le permite a Groppa erigir los pilares de su concepción poética por medio del ataque a aquellos escritores que miran con malos ojos el compromiso en el arte al tiempo que “[...] se pasan destilando literatura de literatura, con la inacabable paciencia de los antiguos copistas de incunables, y sin que se les caiga, al hervor diario de la vida, una sola palabra de piedad que indique desde el poema la presencia conmovida de un hombre” (1989, p. 15). La consideración de un poeta como Neruda lleva a Groppa a deslizar un tema que había sido abordado por una revista argentina de comienzos de la década del cincuenta, es decir, de unos años antes del surgimiento de *Tarja*. La revista *Capricornio* (primera época 1953-1954), dirigida por Bernardo Kordon, se había ocupado de la polémica sostenida en 1951 entre

dos existencialistas, Albert Camus y Jean Paul Sartre, en torno al tema del compromiso en el arte. Groppa, al reparar sobre este asunto, que no era ajeno a los intereses e incluso a la concepción del arte que defendían los directores de *Tarja*, arguye contra los defensores del artepurismo:

Manoseado y viejo está el tema del compromiso. Todo lo que por él se dijo, nos ha enseñado a ver –con suspicacia más de una vez justificada– que por debajo de las altas especulaciones de la polémica, tomar una posición dentro del arte, no sólo depende de la silenciosa integridad moral de cada uno, sino en muchos casos, de tentadores intereses materiales, que los más puros poetas, desde su distante y selecta altivez, no vacilan en analizar preocupada y cuidadosamente (1989, p. 15)

En los comentarios de Groppa sobre *Odas elementales*, puede advertirse una forma de comprender el arte que de algún modo reactualiza el enfrentamiento de la llamada “Generación de Martín Fierro”, entre los escritores de Florida y los de Boedo, que caló con fuerza la literatura argentina de los años veinte. Precisamente, el grupo de *Tarja* se siente próximo al de Boedo, el cual resultó ser más un colectivo artístico que un grupo literario. En dos oportunidades en la sección “La red” de la revista *Tarja* se transcriben fragmentos del artículo “Mérito- Tiempo-Estilo” de José Ingenieros publicado en 1922. El texto en cuestión apareció por primera vez en su *Revista de Filosofía*. Estas referencias tienen importancia por dos hechos. Primero porque su autor, Ingenieros, fue el fundador del diario *La Montaña*, de cuyo certamen literario surge el grupo Boedo. En segundo lugar, por las ideas que Ingenieros expresa en ese artículo contra el predominio de la forma por sobre el fondo en el arte, un tema que ocupa un lugar importante en la reflexión de *Tarja*, y la contraposición entre originalidad y pertenencia a escuelas o movimientos literarios. Ideas a las que los miembros de *Tarja* suscriben en no pocas oportunidades.

En el segundo número de *Tarja*, aparecido en 1956, al reseñar el libro de poemas *Un poeta en la ciudad* de un escritor identificado con el grupo Boedo, Gustavo Riccio, Andrés Fidalgo comenta: “[...] poeta fiel a su vocación y fiel a sí mismo a su medio y a su época. Supo estar atento a todo lo que lo rodeaba. De allí extrajo sus temas y adecuó la forma a la modalidad expresiva de su pueblo” (1989, p. 40)²⁵. En la misma sección, es decir en “Publicaciones” del segundo número, Néstor Groppa comenta *Tierras del sin fin*, del escritor brasileño Jorge Amado, señalando el necesario vínculo entre el hombre y la tierra. Frente a esa propuesta literaria, tan próxima a los intereses del grupo *Tarja*, se encuentran los escritores encumbrados en la petulante convicción del arte por el arte a los que dirige la siguiente objeción: “Todos sabemos que se pueden hacer bonitos juegos de palabras, o sabias combinaciones de frases, o inteligentes y atractivos malabarismos de ideas, pero si todo esto, al ser confrontado con la realidad no concuerda, no bien salen de las mesas en donde fueron armados, como inútiles y lamentables cáscaras vacías penosamente se caen” (p. 38). En esa reseña, Groppa señala, en contraposición, que si el arte se aproxima a los inauditos actos realizados por los hombres en el trajín de su historia para denunciarlos “[...] el arte es entonces una de las más nobles manifestaciones del hombre” (p. 38) y, casi al final del comentario de la obra del escritor brasileño, advierte en una primera persona del plural:

²⁵ En sus comentarios Fidalgo alude brevemente a la “Generación del Martín Fierro” y el consabido enfrentamiento entre los grupos de Florida, que defendía “el arte por el arte” (Girondo, Rega Molina, Roxlo, Molinari, Borges, Bernárdez, Marechal...) y Boedo, que consideraba el arte en función social (Álvaro Yunque, Gandolfi Herrero, los dos González Tuñón, Olivari, César Tiempo...). Es precisamente esta mención y la referencia a los escritores que formaron parte del segundo grupo, algunos de ellos de hecho colaboraron con *Tarja*, lo que nos ha permitido establecer la proximidad que sentían o pretendían los directores de *Tarja* con la concepción del arte enarbolada por el grupo de Boedo.

Nosotros saludamos al arte que renueva como cada aurora; que nos habla de la vida y de sus direcciones; que nos hace integrar con responsabilidad el proceso total en el que representamos una minúscula parte. Esta es la única manera de poder oír [sic] a todos los inmemoriales dolores del hombre: costosa advertencia clamando por días más humanos, más felices (1989, p. 39)

Claramente todas las opiniones vertidas en esta reseña apuntan a manifestar el ineludible compromiso que para estos escritores debe necesariamente existir entre el arte y el hombre y su circunstancia, es decir, el hombre que humildemente realiza su labor en el transcurso histórico y en el lugar donde transcurre su vida y desarrolla su labor artística. Una propuesta que los directores de *Tarja* conciben completamente lejana y ajena a la práctica de los artistas que escriben bajo el amparo de la idea del arte por el arte.

Así como la necesidad de convertirse en un testimonio del Noroeste y sus habitantes es la idea que da unidad a la primera entrega, el compromiso en el arte es la constante del segundo número. La editorial que encabeza esta segunda entrega marca ya el rumbo que, como un eco, se va replicando en las páginas que la secundan. El compromiso del escritor está marcado por sus deliberadas o ingenuas acciones: “[...] así como todo lo que se pinta o escribe habla de algo, también habla de algo el silencio” (*Tarja*, 1989, p. 19). El deseo inaugural de que el trabajo de los hombres de intelecto que habitan el norte “abandonen el silencio y adquieran las formas concretas del testimonio”, es para los directores de *Tarja* una forma de contrarrestar la inacción de la que había resultado un medio hostil a cualquier manifestación artística. De este modo los directores de *Tarja* advierten que lo que se creía una causa no era más que una consecuencia. Es decir, que en aquellas tierras, el mutismo y la negación a cooperar de los intelectuales

con su obra habían producido el medio hostil a toda expresión artística y no a la inversa. Una acción –o inacción– que sostenida en el tiempo desembocó en un inevitable círculo vicioso: “El escepticismo no pasa de ser un producto nuestro” (1989, p. 20).

La idea del compromiso del intelectual, manifiesto tanto en su acción como en su inacción, aparece también en la sección “La red” del segundo número de la revista. Allí se transcriben un breve fragmento de los apuntes de un curso dictado por Aníbal Ponce en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires en 1935. El curso había sido pensado en el marco del cuarto centenario de Erasmos y el jubileo de Romain Rolland. El fragmento reproducido se ocupa del enfrentamiento entre Erasmo y Lutero. Ponce, tomando como punto de partida aquella discusión y reelaborando un pasaje del artículo “Erasme ou le Spectateur pur” de Duhamel, afirma: “Escribir es actuar, y en un escritor que tiene su público, hasta el hecho de no escribir en determinadas circunstancias es también una manera de tomar partido [...] el hombre que ha estado en condiciones de formarse una cultura, debe a los otros su opinión y su ejemplo” (*Tarja*, 1989, p. 30). La relación de esa afirmación pronunciada veinte años antes con las ideas expresadas en la editorial del segundo número de la revista hace pensar en que la intención de la dirección al introducir este fragmento fue declarar las posibles fuentes de la que emanaron las ideas que han ido conformando su concepción del arte. De ahí el sentido del nombre de la sección, una verdadera red textual que pone de relieve el entramado que conforma y sostiene las ideas defendidas desde esta publicación.

Ahora bien, el compromiso del arte con la realidad que circunda al artista había llevado a los artistas a presentar, en un regionalismo primigenio, una imagen estereotipada y superficial de los tipos humanos de la Argentina profunda. Por eso, la sección “Plática” de este segundo número se ocupa

de la cultura “[...] que estructura el contorno físico y el contorno humano, los productos culturales y los valores” (1989, p. 35). Estas observaciones llevan a considerar a Mario Busignani, encargado de la redacción de esas páginas, la función de la palabra: “Y es mediante la palabra que el hombre da ser a todo lo que existe [...] [la palabra] Da al hombre la posibilidad de decirse un mundo” (1989, p. 36). Tomando como punto de partida la consideración de Martín Heidegger sobre la poesía, Busignani establece la diferencia entre la palabra de la vida cotidiana y la palabra poética. A esta última la define como “un nombrar primigenio y desinteresado” (p. 36). Hay en esta consideración un aspecto importante: la idea de que la literatura (la poesía) crea y no copia. Por lo tanto, hay un desapego de la concepción realista como una mera copia de la realidad. De esta forma se promovía un rechazo de aquel regionalismo más tradicional. A partir de estas observaciones surge la idea de que el arte no debe expresar la exterioridad del mundo, debe ocuparse de lo intransferible e inefable que hay en cada hombre, en cada cosa, en cada vivencia, de ese “residuo peculiar” que lo vuelve único y distinto, que le da intimidad y le confiere valor, dice Busignani (p. 36). Esa singularidad no es objeto de conocimiento sino de intuición y solo puede expresarse mediante metáforas e imágenes: “[...] cada poeta, cada hombre, expresará un color, un momento, un miraje distinto. He aquí porqué (*sic*) la poesía es inagotable y porqué cada poeta es portador de un mensaje renovado” (p. 36). Ahora bien, esta “Plática” allana el camino para la editorial del número siguiente en el que se ocupan de otro de los asuntos que interesaron a este grupo: la conciliación de lo local con lo universal.

Esa tercera editorial comienza con la consideración del lugar periférico al que lo relega la situación geográfica de la provincia desde la que este grupo de artistas realizó su labor. La marginalidad respecto de los “hontanares de cultura del país, de escasa y lenta circulación periférica” (*Tarja*, 1989,

p. 47), sumado a una economía predominantemente agraria y pastoril de la provincia fomentó, según se afirma en esas páginas, la carencia de una comunidad creadora. Como consecuencia de esto “[...] vivimos en el seno mismo de un rico y palpitante venero tradicional, que reclama todavía, no la imagen narcisista o superficial, sino la transfiguración certera que le dé vigencia artística universal” (1989, p. 47). Y esa nueva expresión que requiere ser dicha, necesita un medio en el cual plasmarse, de ahí la necesidad de la revista y la importancia de la labor de sus directores.

Si bien la batalla contra los modos productivos que establecía la tradición literaria de la región noroeste del país fue acometida en principio por el grupo “La Carpa”, cuya pretendida labor iconoclasta se desarrolló en Tucumán durante la segunda mitad de la década del 40, esta también fue una preocupación de los artistas que participaron de *Tarja*. De modo que, en el compromiso del arte con la realidad, para los integrantes de *Tarja*, “[...] lo local vale solo por la vibración intemporal que lo anima” (p. 47). De modo que en esta propuesta lo propio y particular de esa región es solo un punto de partida para contemplar lo esencial, lo universal allí reside. El artista debe mirar su entorno para narrar no lo que percibe con sus sentidos externos sino lo que intuye, sospecha o adivina detrás de esa apariencia.

Andrés Fidalgo comienza la sección “Plática” del tercer número abogando porque el tan ansiado federalismo que se observa en lo político y en lo económico alcance el terreno cultural. No obstante, advierte que el anhelo no debe conducir a un nacionalismo hostil puesto que “[e]n el terreno de la cultura, es tal vez donde mejor ejemplo recibimos de la importancia que tiene el aporte recíproco, el intercambio de hombres y obras, sin exclusiones que signifique desprecio por lo extranjero” (*Tarja*, 1989, p. 62). Estas apreciaciones, sin embargo, concluyen en un ataque a los artistas que abogan por “el arte por el arte”:

Tarea urgente, es la de liberar al interior de la penetración pseudo-cultural realizada por quienes no enfocan temas de interés humano (de todos los hombres); ni argentinos, ni propios de un lugar argentino; sino que defienden intereses individuales o de pequeños grupitos “snobs”. Amparados tras recursos formales (que a veces dominan admirablemente), denigran al hombre, lo consideran incapaz de conquistar su liberación terrena, y se retuercen ahogados por “angustias” de laboratorio (1989, p. 63)

El tono beligerante que ostentan estas palabras, y que continúa en los párrafos siguientes,²⁶ debe ser sopesado en virtud del convulsionado contexto, tanto político como cultural, en el que fueron pronunciadas. Fidalgo delimita claramente la concepción que el grupo *Tarja* tiene del arte por contraste, es decir, en función de lo que rechaza. Lo que no se adecua a la propuesta del grupo debe ser combatido. Frente a esto, se declaran solidarios “[...] con todo aquel que, aun con recursos primarios o conocimientos escasos, apunta a lo sustancial del arte y construye con el barro que pisa a diario, una ingenua paloma portadora de su cálido amor hacia todos” (1989, p. 63). De este modo, el grupo *Tarja* se consolida como un foco de resistencia ante la penetración de las soluciones formales que por aquellos años arribaron al país en libros de consagrados escritores extranjeros y que eran recibidas con entusiasmo por los escritores de Buenos Aires, quienes, además, prontamente las adoptaban en sus creaciones literarias. Luego, Fidalgo arguye que los habitantes del interior aspiran a ver sus dramáticos problemas “[...] expresados justamente, sin artificios formales que lleguen a desvirtuarlos, a través de la obra” (1989, p. 63).

²⁶ De hecho, su locución prosigue empleando términos tomados del lenguaje bélico: “Hay quienes pretenden hacer federalismo por el hecho de vivir en provincias aún [sic] cuando utilicen tales elementos. Rechazamos sus pretensiones y les negamos nuestro apoyo. Si el error es de buena fe, debe corregirse; si es malintencionado, debe ser combatido” (1989, p. 63). Nótese que todo el pasaje está expresado con locuciones o palabras que corresponden a un lenguaje bélico.

Esta actitud defensiva postula un enfrentamiento radical y un endurecimiento de posiciones ante las renovaciones formales que los integrantes de *Tarja* estimaron entonces como una amenaza para obras que elaboraban con estética realista asuntos rurales, pues atentaban contra la conservación de elementos del pasado que habían contribuido a un proceso de singularización cultural, el cual procuraba ser transmitido. Ante una literatura que buscaba ampliar su repertorio de estructuras y recursos narrativos y que se irradiaba desde las principales capitales latinoamericanas, *Tarja* abogaba, desde una región interior, por una literatura social de corte regionalista. No menos interesantes resultan las palabras con las que Fidalgo cierra la sección: “Buenos Aires marca seguramente, el índice cultural más alto de la República. Las provincias deben aspirar a obtener un nivel similar, aunque con las salvedades apuntadas. Tal vez así superaremos otra escala en nuestra marcha hacia el federalismo” (p. 63). En estas palabras el poeta esboza algo así como el plan de acción que rige a la revista. Advertido el desequilibrio entre la capital y regiones interiores del país, como la del noroeste, pues si bien existe una fuente cultural compartida tuvieron desarrollos dispares que las distancian, resulta necesario oponerse a los procesos de sometimiento cultural que le impone la capital del país y apostar por un desarrollo propio de la región para alcanzar el tan anhelado federalismo cultural.²⁷

Estas consideraciones permiten comprender la importancia de *Tarja* en el mapa de la literatura argentina como un contrapunto a la supremacía metropolitana. La resistencia ofrecida por este grupo al sometimiento que la capital siempre ha intentado imponer al resto del país, permitió, al menos

²⁷ Ángel Rama al referirse a los procesos observados en la literatura latinoamericana durante las décadas del cuarenta y cincuenta señala que “[l]a cultura modernizada de las ciudades, que se respalda en fuentes externas, traslada su sistema de dominación al interior de la nación, lo que no quiere decir que lo asocie a su desarrollo, sino que lo somete” (2008, p. 206).

en el lapso temporal que duró su existencia, ofrecer un renovado repertorio de ideas estéticas que interpelaban a la fascinación que muchos escritores sentían por las innovadoras estructuras y recursos narrativos que arribaban al puerto de Buenos Aires refrendados por los nombres que se destacaban en el concierto literario internacional. De hecho, ese rechazo inicial a la cultura modernizada de las ciudades, respaldada por fuentes extranjeras, fue cediendo paulatinamente, dando paso a una trasmutación del regionalismo que supo resguardar un importante conjunto de valores literarios y de tradiciones locales, trasladándolos a esas nuevas estructuras literarias (Rama, 2008, p. 205).

La editorial del cuarto número (1956) se abre de la siguiente forma: “Nuestro trabajo es en el campo estético. Algo así como cultivar, y luego ver en qué medida, el fruto se ha incorporado al resto del quehacer humano” (1989, p. 75). Es interesante observar la recurrencia de la metáfora escogida para dar cuenta del acto de creación literaria que a su vez se proyecta en la relación entre el arte y la realidad. Sin duda la elección de la metáfora del artista como trabajador y de la obra de arte como fruto del esfuerzo de la labor en el campo estético y cultural resulta indispensable para profundizar en la concepción artística y en el programa de acción de *Tarja*, expuestos de un modo que pretende ser espontáneo y natural, es decir, lejano a un lenguaje académico especializado. Posteriormente, la editorial discurre brevemente entre los cauces de la historia del arte latinoamericano, remontándose hasta la vertiente de los pueblos originarios, aún no conquistados, y de cuya faena “[...] iban quedando objetos de uso diario, caminos empedrados, templos, ídolos, usados por todos”(1989, p. 75). Luego, en pocas pinceladas se esboza el saqueo y la corrupción de la conquista en Latinoamérica:²⁸ “Convengamos en que una vez nos robaron; se

²⁸ Dice el autor de la editorial: “Lo que en otros lugares se respetaba porque era el alma de los pueblos constantemente transferida a la piedra o a la madera, aquí se negociaba en los Tambos”

llevaron nuestra lenta taquigrafía de piedra y lana, y nos dieron una vuelta de llave dejándonos prisioneros en medio de un inmenso continente florecido. Tal vez esa sea nuestra raíz, ya remontada a las rocas de las primeras edades de la tierra” (p. 75).

Nótese que los alcances de la primera persona del plural ya no se restringen a los integrantes del grupo, sino que se hacen extensivos a todos los artistas latinoamericanos que se sienten herederos de la cultura originaria y que de algún modo buscan perpetuarla en su obra. El sucinto recorrido por la historia, ahora acotado a los límites nacionales, continúa por las guerras por la independencia. Este breve trasunto de la historia nacional es utilizado como basamento para afirmar: “No necesitamos nuevas fuentes de arte; es decir, inspirarnos en elementos exóticos. Lo tenemos todo” (*Tarja*, 1989, p. 76). La enfática sentencia retoma el hilo argumental dejado por Fidalgo en la “Plática” anterior. Como puede observarse, la revista va marcando el desarrollo de unas cuantas ideas que van entrelazándose y gradualmente radicalizándose. Posteriormente se afirma en esta editorial que *Tarja* se abre para quien cante “[...] las verdades que se nos perdieron, o lo que es verdadero dentro de este hermoso catálogo natural de nuestra América [...] Ello hace que nuestro canto quiera ser humano, positivamente humano. Comenzando por ser local, se hará americano, y de esta manera, universal” (p. 76). Como puede advertirse se retoma aquí la preocupación por superar la estética regionalista que había abusado del color local, a la que irónicamente Raúl Aráoz Anzoátegui llamó “folklorismo para turistas” (Picardo, 2000, p. 38).

En esa dirección se dirige la sección “Plática” de este número en la que Groppa comienza reconociendo “[...] la necesidad de las renovaciones formales, resumidas en la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión

(1989, p. 75).

para la línea, el color, etc.; pero si a esto se lo toma como a un fin, no estamos de acuerdo con las actitudes a que conduce, porque pensamos que el arte es algo más que una simple gimnasia privada” (1989, p. 86). Como se observa, este grupo de artistas sabe que la superación del regionalismo más tradicional que se proponen debe darse mediante la ampliación del repertorio de nuevas técnicas, estructuras y recursos. No obstante, reconocen que estos no deben prevalecer en la obra. El arte no puede prescindir de la técnica, pero esta nunca debe comparecer como determinante en la expresión artística.

Obviamente, esta observación asume la distancia que intentan imponer con los escritores que adoptan estas formas de manera indiscriminada y por puro regodeo estético. Esa actitud dista mucho del compromiso social inherente a todo quehacer artístico, tal y como ellos la conciben. De ahí, la remisión que hace Groppa a la labor de los artistas que, desde tiempos remotos y primitivos, hicieron que el arte y la vida fueran inseparables: “Aquel se nutrió con esta y como un espejo artesanal, curioso y prolijo, la reflejó” (p. 86).²⁹ Esta reflexión le sirve al poeta para rememorar con nostalgia la antigua consideración del arte como un medio para comunicar la historia de la humanidad: “Conocemos una época, por lo que de inteligible nos dejaron” (*Tarja*, 1989, p. 87). Inmediatamente afirma: “Si de la nuestra solo quedaran ‘objetos’ creados –que bien pueden ser confundidos con descartes de herrerías– y poemas insanos, nada comprenderían los que luego lleguen. Y nuestra época, así como todas, igualmente está cargada de realidades densas” (p. 87).

²⁹ La comparación del arte con un espejo tiene, claro está, en la tradición de la teoría y la crítica literaria, antecedentes que no pueden ser obviados. Resuenan en las palabras de Groppa las observaciones de Meyer H. Abrams, quien había demostrado unos años antes, en 1953, que la oposición espejo/lámpara permitía diferenciar las poéticas del neoclasicismo y del romanticismo. Pero además están los ecos de las ideas que Lukács había defendido frente a Brecht sobre la teoría del reflejo.

Se advierte aquí el inconformismo de los directores de *Tarja* con los productos artísticos que, al igual que otros objetos cotidianos a los que se alude irónicamente, se realizan en los tiempos en los que les ha tocado desarrollar su obra; el mismo inconformismo que, como se dijo al comienzo de este trabajo, los llevó a actuar en consecuencia y a instaurar, por medio de la revista, una forma determinada y particular de comprender el hecho artístico. De ahí que Groppa exhorte a los poetas: “Volvamos al primitivismo, pero volvamos a la esencia del primitivismo: cuando se creaba una imagen necesaria a toda la comunidad y cuando el arte era seguramente una gran fiesta colectiva” (p. 87). Esta es sin duda la misma idea que viene alentando el programa artístico del grupo desde el primer número en cuya editorial ya desechaban el azar y la gratuidad de su labor (*Tarja*, 1989, p. 3). El arte tiene que ser comprometido, y con esto quieren decir necesario para una comunidad.

Esta concepción del arte se proyecta sobre la imagen del artista que, fijando ingenuamente la historia o la vida de su pueblo, la cual era de algún modo también la suya, estaba --sin saberlo- creando una obra capaz de contener y comunicar un trozo de la historia de su comunidad. En contraposición a esta idea -de la que buscan participar quienes hacen *Tarja*- están quienes “[...] concluyen, en la pretendida quinta esencia de los conceptos, con que el arte debe preocuparse solo de cuestiones estéticas (formalismo: visualizaciones ‘físico-matemáticas’, o ‘poemas ininteligibles’) y concretan, robando las formas simples, sumarias y fundamentadas de los primitivos” (1989, p. 88). Las consecuencias de la actitud elitista que han tomado algunos artistas ha marginado al pueblo, a los analfabetos, a los representantes de la clase obrera, del quehacer cultural, pues estos, atareados por la labor diaria, no tienen tiempo ni recursos para hacer arte ni para gozar de él. Frente a esa realidad, Groppa sostiene: “Tal vez esos sean los verdaderos interrogantes que deba plantearse el arte de nuestra época

y no el estéril e inofensivo divagar sobre la tela, o los habilidosos juegos de ideas necesarios para justificar colores y líneas que no hacen más que guiar, con cierta seguridad, hacia los ambicionados y cómodos mercados a término” (*Tarja*, 1989, p. 88). Llama la atención la similitud de estas palabras con los argumentos con los que Arguedas enfrenta la postura de Cortázar en la ya mencionada polémica que sostuvieron durante la década del sesenta. En uno de los diarios que Arguedas intercala en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, comenta: “Escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio. Eso de planear una novela pensando en que con su venta se ha de ganar honorarios, me parece cosa de gente muy metida en las especializaciones [...] ¡Ah! La última vez que vi a Carlos Fuentes lo encontré escribiendo como a un albañil que trabaja a destajo. Tenía que entregar la novela a plazo fijo” (Arguedas, 2011, p. 30).

En la sección “Publicaciones” de esa cuarta entrega, Héctor Tizón reseña el libro *El novelista y sus personajes*, en el que François Mauriac, galardonado en 1952 con el premio nobel de literatura, afirmaba precisamente el estrecho vínculo entre realidad y literatura, siendo esta reflejo de aquella: “Escribir novelas, como toda otra tarea cultural, es siempre una operación de devolver, vale decir reintegrar al plano de la cultura una obra creada al calor de las incidencias exteriores sobre el espíritu, un acto de refracción, como el mismo Mauriac apunta” (1989, p. 96). Tizón destaca además de entre las páginas del breve libro del escritor francés el hecho de que la novela a diferencia de otras artes es un fruto de la experiencia dado que es una creación eminentemente reflexiva. De eso se deriva la cuestión de que la novela es, ante todo, transposición de lo real y no una reproducción o copia fiel de esa realidad y que, por lo mismo, una novela nunca debe erigirse como instrumento de propagación de fe facciosa “[...] ya que solo vale en arte lo que tiene como objeto lo eminente y perenne del hombre” (1989, p. 96).

Atender a secciones como la de “Publicaciones” (sin descuidar las relaciones que puedan establecerse con los contenidos vertidos en otras secciones) permite comprender cómo han sido recibidas ciertas ideas gestadas en otras latitudes y cómo estas impactan en determinados campos culturales para generar nuevas tensiones y modos de asumir o comprender la labor artística. Claro está que tales recepciones no son pasivas, sino que requieren complejos procesos de asimilación y adecuación. Además, estas secciones permiten descubrir que para comprender la presunta originalidad (en el sentido tanto de novedoso como de surgimiento o principio) de determinadas propuestas estéticas o conceptuales resulta necesario que estas sean contempladas no como hechos aislados, sino analizadas en panoramas más amplios y generales. Es posible advertir, entonces, cómo este grupo de escritores, a pesar del atraso cultural en el que se encuentra la región desde la que publican *Tarja*, están atentos a las manifestaciones y polémicas que se dan por aquellos años en el ámbito internacional. Muchas de las cuales les sirven de fundamento para elaborar sus propias propuestas.

Sobre la escasa participación del pueblo en la expresión artística o literaria, que tanto enfatiza Groppa en la sección “Plástica”, también se ocupa otro de los documentos que integran este número de *Tarja*. El artículo en cuestión es “Contra la corriente”, escrito por Carlos Ruiz Daudet, para quien el poco apego del pueblo a tales manifestaciones se debe fundamentalmente a las condiciones materiales que dictan la vida y su desarrollo. Ruiz Daudet, próximo a la propuesta escrituraria del grupo, denuncia el carácter comercial que autores y editoriales han impuesto a los objetos artísticos promoviendo que el interés financiero de los artistas que se acoplan al accionar de esas empresas se imponga al ansia espiritual del pueblo. Bajo esas pretensiones se ubican “[...] desde la historieta deformante del alma infantil hasta la existencia irreal y color rosa pintada en novelitas y folleti-

nes decadentes, pasando por el crudo suspenso criminoso” (*Tarja*, 1989, p. 92). Las diatribas están arrojadas tanto hacia las obras que conforman lo que Ruiz Daudet llama infracultura o subcultura que “[...] se encarga de aletargar el espíritu popular con temas que lo desvían de preguntas, problemas y casos que él bien quisiera observar en novelas y cuentos” (p. 92); como a aquellas que se agolpan bajo una hipercultura “[...] por lo general importada, colmada de ismos confusionistas, y que taladra a su manera, despreciando con perfecto cinismo el tema nacional” (p. 92). Estos dos grupos de obras establecen el orden que, según el escritor, rige el mercado editor.

Frente a este estado de cosas, Ruiz Daudet denuncia la inacción de la SADE a causa de la cual el escritor argentino “[...] no siempre va a poder escribir contra la tenaza del pulpo editorial ni a despecho de la fácil tendencia de una masa lectora extraviada y perturbada” (p. 93). El artículo resulta interesante tanto por la valoración del accionar de la SADE durante aquellos años como por la relación entre literatura y mercado que tanta tinta hará correr posteriormente, cuando la crítica comience a desentramar los hilos del fenómeno del boom de la narrativa latinoamericana y la importancia que para su desarrollo tuvo la participación editorial. Como puede observarse, en este número también se trazan puentes vinculantes entre las distintas secciones que es necesario reconstruir para comprender todas las implicancias de la concepción del hecho artístico de este grupo.

En la editorial del volumen que comprende los números 5 y 6 (correspondientes a los períodos noviembre-diciembre de 1956 y enero- febrero de 1957, respectivamente), los directores realizan un sucinto balance del primer año de la revista. Declaran que la labor editorial los ha hecho comprender su deber como escritores y la grave responsabilidad que el cumplimiento de ese deber implica” (1989, p. 103). Con estas palabras,

ra- tifican las ideas que se han gestado en cada uno de los números anteriores, asumiendo que la labor cultural es comprendida por este grupo como una necesidad que implica una responsabilidad de parte de ellos ya no solamente en el rol de artistas, sino también como difusores de obras culturales en un medio que, no solo ha sido postergado y sometido por la capital del país, sino que, además, se ha demostrado indiferente tanto a la creación como al deleite de obras culturales.

De hecho, esta segunda responsabilidad autoimpuesta en la promoción cultural posiblemente haya incidido en la radicalización de ciertas consideraciones que ya venían madurando en la producción de cada uno de ellos. La conformación de un proyecto común, que implica necesariamente una intención y voluntad compartida por los integrantes de un determinado grupo, conlleva una serie de discusiones y acuerdos, explícitos o implícitos, que si bien obran desde un fundamento común o compartido deben garantizar la supresión, armonización o acomodamiento de posibles aspectos que puedan presentar algún tipo de disidencia. Tal vez lo interesante de *Tarja* es que en esa revista parece haber espacio para todo, tanto para la opinión común y consensuada como para la expresión de ideas personales. Esto se advierte claramente en la constancia de las secciones fijas “Editorial” y “Plática” a lo largo de sus dieciséis números. Mientras que en la primera, anónima y plural, se afianza la voluntad colectiva, en la segunda se advierte la particularidad del aporte de cada uno de los escritores que conforman el directorio de la revista.

Estas formulaciones hacen pensar en la relación consecuente entre el proyecto y la realización concreta emprendidos por estos artistas. De modo que la revista no es solo un medio para transmitir un mensaje, sino que es en sí mismo un mensaje. *Tarja*, en tanto que proyecto con una clara finalidad cultural y no comercial, es precisamente una derivación de las

ideas y los postulados que determinan la forma en la que este grupo de artistas comprende el arte. Concepción que no es exclusiva de ellos sino que se extiende, como se ha visto, a quienes colaboran con ese proyecto y a los autores que elogiosamente comentan, o de los que, declaradamente o no, han abrevado para formular sus ideas. Retomando las ideas vertidas en esta editorial, es importante no descuidar un aspecto que de hecho el directorio mismo no se olvida de enfatizar: “[...] la tremenda carga física y moral que supone en estos tiempos el hecho de escribir” (1989, p. 103).

Esos tiempos eran los tiempos de la dictadura cívico-militar que derrocó al presidente constitucional Juan Domingo Perón, autodenominada la Revolución Libertadora.³⁰ La sección “Plática” de esta entrega está escrita por Mario Busignani, quien comienza citando el anhelo del grupo de ofrecer “[...] una versión digna y fiel de nuestra tierra y sus criaturas” expresada por Calvetti en la misma sección del primer número de la revista. El retorno a aquellas palabras forma parte del balance de la labor acometida durante el año que separa ambas publicaciones, ratificando la continuidad de un mismo pensamiento que rige un mismo propósito. No obstante, Calvetti aporta una aclaración que delimita los alcances de aquella afirmación al observar que tal empeño “[...] no debe tomarse –se hace necesario decirlo– en términos de estrecho localismo ni tampoco de folklorismo deliberado” (1989, p. 109).

La necesidad a la que alude Busignani responde al menos a dos motivos claros: las críticas despectivas realizadas desde la metrópolis, donde los temas priorizados eran precisamente los problemas de la vida en la urbe, frente a lo que la propuesta de *Tarja* representaba: una literatura rural que

³⁰ Remitimos para profundizar en este asunto al artículo “*Tarja* (Jujuy, 1955- 1960): la cultura de los bordes” de Claudio Maíz.

obstinadamente perduraba en las regiones interiores y que era señalada despectivamente como literatura regional. Por otro lado, la necesidad de diferenciarse de toda una narrativa elaborada a partir de agotados y estériles modelos productivos por las generaciones anteriores, fundamentalmente, a la actitud estereotipificadora que contribuyó a generar el regionalismo inicial a principios del siglo XX. Busignani afirma que si bien ellos buscan dar cuenta del hombre que en esas tierras “[...] vive, padece y sueña, con su entera circunstancia [...] modelado –eso sí– por la tierra como querencia y paisaje y también como historia e instrumento” (1989, p. 109), la propuesta de *Tarja* no pretende referir esas condiciones que pertenecen a un plano superficial sino dar cuenta de lo esencial, es decir, de aquello universal que es posible advertir en el cotidiano transcurrir de los habitantes de la región noroeste. Esa necesidad se apoya en la concepción que tienen del quehacer artístico, pues, como se dijo, el artista y el medio en el que habita y realiza su acción poseen un vínculo que no puede ser eludido:

Creemos, pues, en la raíz y destino popular de todo arte verdadero, puesto que el arte es elemento social antes que individual. Pero, creemos, a la vez, en la necesidad de transfiguración y universalización de lo tradicional para referirlo a la total experiencia del hombre actual. Partir del pueblo para volver al pueblo nos parece ser el camino de lo perdurable y verdadero. Claro que para nosotros lo popular no es sólo lo tradicional y folklórico sino también lo que hoy integra de algún modo la peripecia vital y realidad social de este suelo (p. 109).

Posteriormente, Busignani se detiene en los problemas que acarrea al intelectual del interior la distancia que lo separa de la capital del país que no es solo espacial sino, fundamentalmente, cultural. Por eso Busignani se ocupa de precisar inmediatamente después de las palabras citadas los condicionantes de ese medio por encontrarse en una frontera, concebi-

da por el poeta no como un límite protector de diferencias sino como un punto de confluencias, puesto que el desierto que comparten Argentina, Chile y Bolivia en el altiplano puneño “[...] no obsta al tránsito de crecientes aportes indigenistas” (p. 109). Como señala el poeta, esa ubicación fronteriza, sumada a una cultura económica primaria y marginal, de tipo agrario-pastoril, propia de regiones interiores en las que perduran claros vestigios de una economía de tipo colonial, actúan como condicionante o determinante del ámbito cultural:

[...] el constante trasiego de la frontera y la creciente implantación de cultivos intensivos –que trajeron nuevos y variados aportes humanos y desplazaron definitivamente la explotación ganadera mayor y las siembras extensivas– han mezclado y transformado nuestras tradiciones y costumbres populares, que presentan vivos más elementos indígenas y foráneos que criollos o gauchos (1989, p. 110).

Estas palabras remiten al hecho de que, dentro del ámbito nacional, en el caso de la región noroeste de la Argentina, la idea de frontera se aproxima, al punto de confundirse, con la noción de confín, es decir, el punto más alejado de un centro, ya no geográfico sino cultural como es Buenos Aires, foco desde el que se irradia la cultura rioplatense. Una realidad comaricana que ha relegado a esas comunidades al atraso y la incomunicación. Sin embargo, todas estas condiciones que el grupo advierte y pretende de alguna forma traducir en su labor cultural por medio de un lenguaje artístico no son otras que las que caracterizan a las regiones que, según Ángel Rama, propiciaron la labor de los narradores de la transculturación. Y los que hacen *Tarja* parecen ser conscientes de esa situación: “Esta soledad y económica dependencia y esta pluralidad racial son parte inseparable de nuestra realidad presente y requieren su expresión, tienen que ser dichas por quienes las viven y comparten. Son parte inexcusable de esa versión

fiel de nuestra tierra y de sus criaturas que perseguimos, quizás sin lograrla todavía, más allá de toda preocupación localista o folklórica” (1989, p. 110).

Lo nuevo opera en *Tarja* aún como preocupación y anhelo sin que adquiriera la forma concreta de la realización definitiva. El descontento, la inquietud, el cuestionamiento, tal vez más que las certezas, son los aportes más valiosos de este grupo. Aportes que terminarán de afianzarse, abandonando el plano de la posibilidad para devenir en realización efectiva, con la obra de un joven escritor que participó en la revista, como él mismo ha dicho, desde una segunda línea. Héctor Tizón fue, tal vez, el escritor de este grupo que más trascendió y el que logró llevar a cabo de una manera magistral lo que los directores de la revista apenas lograron insinuar o acometer como tanteos válidos, porque no lo acabaron de concretar en sus obras. Posiblemente el absoluto rechazo que propugnaron en un primer momento contra las nuevas formas y estructuras narrativas (las cuales sentían como una amenaza a sus proyectos literarios) fue lo que impidió descubrir la síntesis, que tal vez apenas sospechaban, entre las denuncias de la realidad comarcana y los nuevos modos expresivos que requerían esos temas, para así poder abandonar el sesgo folklórico que les había valido el rechazo del campo literario impuesto desde la urbe porteña. De modo que hay aquí un momento de crisis que actúa como bisagra con la nueva generación de escritores del interior que se mostraron dispuestos a superar los pruritos hacia los nuevos modos productivos que arribaban al país con los títulos de los escritores europeos y norteamericanos.

Si para los artistas que se nuclearon en *Tarja* la certeza siempre fue la de dar testimonio fiel de la tierra que habitaban y de los hombres que en ella moraban, las incertidumbres se presentaban en los modos de “trasponer” esa realidad en la obra de arte. Cada vez que se refieren a la operación de

referir en sus creaciones la realidad recurren al verbo “trasponer”, como un modo de indicar que para ellos un artista no realiza “una copia objetiva de la naturaleza” (1989, p. 130). El artista plástico Luis Pellegrini publica en este número un fragmento de su ensayo “Los Precusores del Arte Nacional”, con el título “Cultura y herencia”. En él, se ocupa del arte como forma de conocimiento de la realidad y acercamiento entre los hombres. Movido por las observaciones antes referidas e inspirado en algunas observaciones de Aristóteles sobre la diferencia entre el arte y la experiencia, Pellegrini afirma: “El arte entonces no imita simplemente, a la naturaleza, sino que completa lo que esta no puede realizar” (1989, p. 130). Pellegrini considera que el arte no puede ser pensado como algo independiente sino que está relacionado con la religión, la filosofía, la política y otras “superestructuras” que se entretajan en el seno de cada sociedad. Pero, además, señala en proximidad con la propuesta de Busignani en “Plástica” que “[...] las características de cada tipo de arte dependen de las condiciones naturales, históricas y sociales del medio donde se desarrolla” (p. 130). De modo que el arte, o mejor dicho el artista, está condicionado por las particularidades del lugar en el que se dispone a hacer su obra y por la corriente histórica en la que se encuentra inmerso. Según Pellegrini, es necesario, pues, que el hombre con vocación artística realice un examen atento de los factores determinados por complejos elementos que lo han modelado precisamente como artista, por el solo hecho de pertenecer a esa corriente histórica.³¹

Argumenta que los grandes artistas son los que han logrado que elementos advertidos en sus medios culturales pasen a integrar un fondo común de

³¹ Para el caso particular de la Argentina, Pellegrini destaca: “(a) La cultura que existía en nuestro medio antes de la llegada de los españoles; (b) la conquista y sus consecuencias. Un tercer factor se agregará luego integrando el cañamazo de lo que más tarde tendrá que ser nuestra realidad: el aporte inmigratorio” (*Tarja*, 1989, p. 131).

conocimiento de la humanidad. En este sentido es que para él cada pueblo aporta, gracias a la labor de sus figuras más avanzadas, a la cultura universal: “[...] no podemos partir exclusivamente de lo universal, sino justo a la inversa, de lo nacional a lo universal; elevarnos de lo simple a lo complejo. La Gioconda, obra maestra del Renacimiento conocida y admirada en todo el mundo, se basa en elementos típicamente locales” (1989, p. 131). Sobre la base de esta argumentación, el pintor realiza una crítica, próxima al pensamiento de los directores de la revista, a los artistas que claramente se consolidan como “apologistas de lo universal”, quienes pretenden “[...] hibridar su obra, procediendo (con el pretexto de cierto pretendido universalismo) a despojar a la cosa representada de cuanto elemento típico o característico contenga para que hubiera podido ser juzgada como tal” (p. 131). Pellegrini, quien mantiene a lo largo de su artículo una comprensión marxista de la historia, observa que en materia de arte “[...] se atisba ya un nuevo humanismo, que desembocará en la obligada síntesis que rescate el carácter colectivo del arte sacándolo del invernadero y llevándolo al pueblo. Podrán alcanzar así, pueblo y artista, el verdadero sentido social del arte como forma de conocimiento y acercamiento entre los hombres” (p. 132).

De las reseñas de este número resulta interesante el contrapunto entre dos obras comentadas por Jorge Calvetti. No obstante la polaridad que el escritor se encarga de establecer entre los libros reseñados, los comentarios que suscitan ambas obras sostienen una misma idea. En primer lugar, dedica una elogiosa crítica al libro de poemas *La lumbre permanente* del poeta Guillermo Etchebehere a quien considera como “[...] uno de nuestros más reales y trascendentes valores” (1989, p. 138). Calvetti antepone la actitud humana y la calidad literaria del poeta bonaerense a la labor de otros escritores de aquel momento cuyas obras adolecen de literatura: “Muchos poemas merecerían ser firmados por fantasmas, tan lejos de la

vida están” (p. 138). La segunda reseña, también breve, es sobre una antología de poemas del grupo Madí de la cual afirma: “No es que pretenda, quien esto escribe, ‘fronterizar’ (el vocablo es Madí) excesivamente esta poesía, pero considerándola con la mayor atención y con la ayuda de su apologista y exégeta Kosice, afirmo que es impenetrable” (p. 139). Claramente la propuesta poética del movimiento Madí, surgido en La Plata una década antes (1946), se ubica en las antípodas del proyecto de *Tarja*, puesto que se trataba de una corriente derivada del arte abstracto, y cuya propuesta no era otra que la de extremar conceptos tales como el de “creación” e “invención”. De esta forma negaba los vínculos entre la creación artística y las limitaciones “externas” a la obra misma. De modo que la concepción privada que tenían del arte necesariamente se opone a la idea del arte social promovido desde *Tarja*. Calvetti de hecho recuerda a Max Jacob para señalar que todo poema debe estar “situado” tal y como lo había expresado el poeta francés en su libro *El cubilete de dados*.

El comentario de la antología de poemas Madí resulta entonces interesante por sus características “negativas”, es decir, su inclusión en las reseñas de *Tarja* se justifica en tanto que es comprendida como un pretexto para presentar, por el evidente contraste entre ambas propuestas artísticas, un modo de definir la propia concepción poética. Es por ello que todo ataque, condena o rechazo –manifiesto o implícito– contribuye de alguna forma a la argumentación que subyace a la reflexión sobre el propio quehacer artístico. La decisión de dar un lugar o un espacio a aquello con lo que se está en desacuerdo, es decir de hacerlo manifiesto y así otorgarle entidad, comporta necesariamente una intención de lo que resulta que esa presencia es mucho más significativa y elocuente que la simple omisión. En *Tarja*, el contrapunto es una de las vías que buscó la dirección, y tal vez la más efectiva, para dar cuenta de la propia postura. La reflexión poética de este grupo, en la que se busca con pretensiones de polémica delimitar o

consolidar el propio espacio de acción, en muchos casos parte de lo que se siente como lejano y hasta declaradamente opuesto.

Como se ha podido observar, cada comentario destinado a la reflexión del hecho poético, en cualquiera de las secciones de la revista, tiende hacia un mismo sentido. Podría afirmarse que el estudio de las editoriales es suficiente para comprender la poética que erige y defiende la revista. No obstante un estudio integral como se ha realizado en este trabajo, abordado en el recorte concreto del primer año de la revista, ofrece una concepción más completa de las ideas que esta promueve. Así por ejemplo, los comentarios de otros libros resultan de gran utilidad para comprender de dónde surgen algunas ideas que alentaron la propuesta estética o ideológica de esta publicación. Por lo tanto, abordar los distintos documentos que conforman cada uno de los números permite visibilizar la trama de relaciones que van forjando y modulando las nuevas ideas, al tiempo que ayuda a comprender el surgimiento o aparición de nuevas propuestas estéticas en un determinado campo cultural.

Si bien para este trabajo se han tomado solo los primeros números de *Tarja*, hay ideas constantes que atraviesan la totalidad de la publicación. Sin lugar a dudas, la idea de un arte comprometido con la sociedad resulta fundamental en la concepción poética de *Tarja*, de ahí la insistencia con que los directores reiteran esa propuesta que resulta un condicionante de la forma de concebir cualquier producto artístico. A partir de ella se trazan estrechos vínculos o declarados rechazos que contribuyen a definir la propia labor. Es, además, precisamente la relación entre el arte y la sociedad lo que lleva a este grupo a desterrar de su labor cualquier tipo de gratuidad o azar. El arte surge del pueblo y debe volver a él, sostienen los directores. Para ellos, el arte debe ser el necesario testimonio de un determinado tipo de hombres que habitan un mismo suelo.

No obstante, estas consideraciones los llevan a diferenciarse de otros escritores cuyas obras, con marcada intención regionalista, propendieron a estereotipar al hombre del interior del país. Frente a esto, *Tarja* buscó representar la esencia universal que es posible descubrir en esos hombres en su entera circunstancia. Esta propuesta se especifica en números que no han sido considerados en este capítulo aunque sí se ha podido observar cómo desde el comienzo de la publicación esta propuesta aparece ya entre los intereses de la dirección. En estrecha relación con esa intención se encuentran los debates en torno a la renovación de recursos formales. Como se ha podido observar, durante el primer año los directores adquieren una postura de rígida resistencia, la cual se irá atenuando en números posteriores. Los reparos sobre dicha renovación están fundados en los desmesurados tanteos realizados, sobre todo, por escritores de la capital del país que extremaron estos recursos en un claro abandono de toda intención social del arte, tan cara para los artistas que se nuclearon alrededor de *Tarja*. Ciertamente, esta publicación fue, durante la segunda mitad de la década del cincuenta, un faro que atrajo la colaboración de artistas plásticos y escritores que ya gozaban de cierto prestigio a nivel nacional y que tenían una concepción similar del hecho artístico.

A la luz de lo expuesto, se podría decir que la principal contribución de *Tarja* fue ante todo propiciar el abandono de esclerosados modos productivos que habían abonado los prejuicios impuestos desde la capital a la literatura elaborada en las regiones interiores del país. En un ambiente de crisis, marcado por evidentes tensiones políticas y estéticas, *Tarja* apostó por la renovación de la literatura que se realizaba en el noroeste argentino. No obstante, sus mayores aportes fueron realizados en el plano de las ideas más que en el de las realizaciones concretas. Sobre la base de estas consideraciones, se podría afirmar que el estudio de revistas culturales, como *Tarja*, permite comprender cómo se fueron gestando ciertos cambios en

los modos de concebir y realizar la labor artística. Estos cambios suelen resultar, como se ha podido observar, de una deliberada modulación de lo anterior o de la asimilación de soluciones formales advertidas en el concierto literario internacional. De este modo, las consecuencias de dichas transformaciones, que son las que registran las historias literarias, pueden ser comprendidas desde las causas que las promovieron.

Redes intelectuales: influencias y novedades en la revista *Crisis*, Argentina: 1973-1987.

Pablo Ponza

Introducción

Crisis tuvo dos épocas. En la primera alcanzó un total de 40 números a un promedio aproximado de 80 páginas por ejemplar. Comenzó su trayectoria el 3 de mayo de 1973, signada por el entusiasmo que generó el breve triunfo de la izquierda peronista en las elecciones del 11 de marzo de 1973. Y casi tres años después, el 17 de agosto de 1976, cerró sus puertas, perseguida y diezmada en su *staff* por la acción represiva de una dictadura militar que se propuso eliminar la politización que provocaba en los espacios intelectuales y artísticos de la época. Casi 10 años después, en 1986, tras el retorno a la democracia, comenzó su segunda época. Pero la prematura muerte de Federico Vogelius, su Director Ejecutivo y principal impulsor, así como las desavenencias políticas que se produjeron en el interior del colectivo editor, terminaron con la clausura definitiva de una de las más destacadas experiencias periodísticas latinoamericanas de la época.

Pero ¿cómo se constituyó el proyecto editorial *Crisis*?, ¿cuáles eran sus objetivos?, ¿cuál su red intelectual de pertenencia?, ¿adoptó un posicionamiento político e ideológico explícito?, ¿cuál fue su estrategia de intervención pública?, ¿cuáles sus influencias y novedades?, ¿quiénes fueron sus principales protagonistas? y ¿qué recepción tuvo en el público? A los fines de responder estos interrogantes, comenzaremos distinguiendo dos

diferentes planos de aquel tan recordado y exitoso proyecto editorial. En primera instancia, y gracias a la perspectiva que nos ofrece el paso de los años, nos detendremos en un aspecto que no parece generar dudas, que *Crisis* fue una revista excepcional. Algo que queda comprobado tanto en la calidad de su tratamiento editorial como en la inmediata aceptación que obtuvo en el público consumidor de esta clase de productos culturales, tan característicos de las décadas de 1960-1970. Sin embargo, por otra parte, analizaremos el carácter de sus contenidos, que no fue ni novedoso ni original, ya que su estrategia de intervención pública y el formato utilizado fue el mismo que utilizaron varias revistas que la precedieron y que le fueron contemporáneas.

Red intelectual Crisis: el proyecto editorial, sus novedades e influencias previas

El proyecto editorial *Crisis* estuvo conformado por dos componentes, por un lado, la revista propiamente dicha y, por otro, *Ediciones Crisis*. Ambas iniciativas fueron impulsadas y financiadas por Federico Vogelius (1920-1986), quien no solo creó y sustentó económicamente el proyecto, sino también fue quien convocó a los periodistas e intelectuales idóneos que darían curso al proyecto. Vogelius era un acaudalado ingeniero agrónomo y abogado con un marcado costado bohemio. *Fico*, como le decían sus amigos, era un asiduo comprador de arte, fue mecenas de pintores y organizador de tertulias literarias. Con el correr del tiempo, adquirió las colecciones de Doero, Santamarina, Carbone y Marcó del Pont, ediciones originales de escritores latinoamericanos, documentos de la época colonial, libros de viajeros y la colección etnográfica más completa de la Argentina. Con ese impresionante compendio artístico e histórico no solo instaló una pinacoteca en San Miguel -donde fundó luego un Instituto Historiográfico-, sino

que sus colecciones privadas funcionaron como fuente inédita de consulta de gran valor histórico y artístico para la revista.

Ediciones Crisis funcionó entre octubre de 1973 y agosto de 1976. Según testimonios de Julia Constenla y Aníbal Ford (Sonderénguer, 2008), en sus inicios al proyecto de la editorial estuvieron vinculados Ernesto Sábato, Jorge Romero Brest, Roger Pla, Ricardo Molinari, Ernesto Epstein, Víctor Massuh, Abel Posse y la propia Julia Constenla, es decir, un grupo de intelectuales consagrados muy bien relacionados en los espacios literarios de la alta clase media letrada porteña. *Ediciones Crisis* se propuso publicar textos de escritores latinoamericanos con un perfil ideológico de izquierda, como *Vagamundo* de Eduardo Galeano, *Mascaró el cazador americano* de Haroldo Conti, *Sota de bastos*, *Caballo de espadas* de Héctor Tizón, entre otros. Y promocionar la biografía de personajes vinculados a grandes gestas independentistas como las de José Gervasio Artigas, Facundo Quiroga, Felipe Varela, Ernesto *Che* Guevara, entre otros.

Antes de ser clausurada por la violencia represiva de la última dictadura militar (1976-1983), en sus breves 35 meses de existencia *Ediciones Crisis* puso en marcha 5 colecciones. Según Fabián Kovacic (2015) Galeano aprovechó sus contactos y relaciones –además de la estupenda disponibilidad económica de Vogelius– para convocar a los mejores. Rogelio García Lupo dirigió la *Colección política*; el periodista chileno Alfonso Alcalde, *Los grandes reportajes de Crisis*; su amigo Mario Benedetti *Esta América* –una colección dedicada a la narrativa, el ensayo y la poesía regional–. Horacio Achával, destacado editor de EUDEBA y del Centro Editor de América Latina (CEAL) se hizo cargo de una colección sin nombre. Y, finalmente, Aníbal Ford, ex compañero de Galeano en la revista *Che*, dirigió la más prolífica de estas iniciativas, llamada los *Cuadernos de Crisis*, que publicó 29 títulos sobre diversas temáticas históricas latinoamericanas en clave revisionista.

El revisionismo de *Crisis* fue constitutivo de su identidad, sin embargo, no vamos a detenernos en este punto ahora sino más adelante.

En cuanto a la revista, durante los 40 números de su primera época contó con 76 serigrafías creadas especialmente por 20 diferentes artistas plásticos rioplatenses como Santiago Cogorno, Daniel Zelaya, Renata Schussheim, Ana Tarsia, Ricardo Mampaey, Pablo Obelar, Raquel Palumbo, entre otros; y 50 ediciones facsimilares de fotos, periódicos, caricaturas, mapas y documentos originales ligados a la historia colonial latinoamericana, que provenían de la colección personal de Federico Vogelius. Además, su *staff* estaba compuesto por colaboradores de talla internacional como César Vallejo, Alejo Carpentier, Efraín Huerta, Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Benedetti, Augusto Roa Bastos, Juan Gelman, David Viñas, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Francisco Urondo, Osvaldo Bayer, Noé Jitrik, Jorge Rivera, Vicente Zito Lema, Heriberto Muraro, Aníbal Ford, Rogelio García Lupo, Santiago Kovadloff, María Esther Gilio, Liliana Heker, Norberto Galasso, Jorge Lafforgue, Jorge B. Rivera, Roberto Fontanarrosa, Miguel Bonasso, Raymundo Gleyzer, José Lezama Lima, entre otros. La dirección editorial era de Eduardo Galeano, la secretaría de redacción quedó bajo tutela de Julia Constenla y la diagramación a cargo del famoso Eduardo Ruccio, más conocido como *Sarlanga*. El rol de Galeano en la dirección editorial fue clave, no solo por su experiencia y creatividad, sino en especial por la generosa red de contactos que había generado en toda América Latina durante sus viajes y, en especial, tras su estadía en Cuba.

Como vemos, *Crisis* contó con tres cualidades destacadas: una amplia red de intelectuales de donde provenían los escritores-colaboradores, la impresionante usina documental y económica de Vogelius y un *staff* con mucha experiencia. Sin embargo, como adelantamos más arriba, en términos

de estrategia de intervención pública y desarrollo de contenidos no fue una revista novedosa. En este sentido, el principal mérito de la revista radicó más bien en la elaboración de una propuesta de alta calidad, de gran eficiencia comercial y logística, que logró advertir, maximizar y explotar una serie de tópicos previamente instalados.

En cuanto a los tópicos que desarrolló *Crisis*, cabe remitirse a dos revistas que fueron sus principales faros de influencia. Nos referimos al semanario uruguayo *Marcha* (1939-1974) y, en especial, a la revista cubana *Casa de las Américas* (1960), una publicación referencial para todo el arco literario-intelectual de la época. En ambas, Galeano se desempeñó como colaborador y, a través de ellas, logró establecer vínculos con una importante red de escritores y periodistas latinoamericanos afines a las causas revolucionarias. Según Claudia Gilman (2003), *Marcha* fue pionera en la articulación de una identidad latinoamericanista, antiimperialista y tercerista, cuyas proclamas fueron tempranamente vehiculizadas por su director Carlos Quijano y, más tarde, Ángel Rama.

Por su parte, *Casa de las Américas* (1960) fue un rotundo éxito en los más prestigiosos y diversos círculos letrados del continente que, no solo celebraron su aparición, sino que quisieron imitarlo. Fundada por Haydee Santamaría, se definió como una publicación de letras e ideas dedicada a abordar temáticas de interés para América Latina y el Caribe, con un posicionamiento deliberadamente alineado con la naciente Revolución Cubana. De hecho, el nombre completo de *Crisis* fue imitativo de *Casa de las Américas: Ideas, letras, artes en la Crisis*, aunque coloquialmente se la denominara "*Crisis*". A través de concursos, premios y la publicación de textos, *Casa de las Américas* se propuso llevar a cabo la promoción de jóvenes iniciados en la creación, la investigación literaria y el pensamiento emancipador. Lo mismo que hizo *Crisis* una década después. La semejanza de los

tópicos en ambas revistas es notable, en especial el interés por resaltar las similitudes en las experiencias estéticas y políticas, las dolencias, miserias y luchas sociales comunes a los distintos países latinoamericanos. De allí que, en el caso de *Crisis*, la novedad no parece haber sido la clave de su éxito, sino la maduración eficaz de temas previamente probados.

Entre los asiduos colaboradores de *Casa de las Américas* estaban Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Juan Gelman, Francisco Urondo, Octavio Paz, Pablo Neruda, José María Arguedas, Rodolfo Hinostroza, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Manuel Pedro González, Ángel Rama, Eros Ferrán Bortolato, Bryce Echenique, José Donoso, Alberto Duque, Juan Carlos Onetti, entre otros. Es decir, muchos de los que una década más tarde –con más fama y recorrido– colaborarían con *Crisis*. Aunque cabe destacar que dichos autores no solo publicaron en *Casa de las Américas* y *Crisis* sino en varias revistas de circulación continental. Este fue el caso, por ejemplo, de *Siempre*, *Revista de la Universidad*, *Revista Mexicana de Literatura* (México), *La Bufanda del Sol* (Ecuador), *Amaru* (Perú), *Marcha* (Uruguay), *El Escarabajo de Oro*, luego *El Grillo de Papel* y *La Rosa Blindada*, *Nuevos Aires* o *Tiempos Modernos* (Argentina), entre algunas de las publicaciones que constituyeron una red intelectual de colaboración mutua, basada en criterios de proximidad ideológica, que se consolidó a través de las revistas político-culturales, en tanto canal privilegiado de intercambio y legitimación cultural y política de la época.

Otra influencia de *Crisis* fue la propia obra literaria de Galeano, cuya impronta permeó fuertemente la línea editorial de la revista. *Crisis* reprodujo las claves del éxito obtenido por Galeano en *Las venas abiertas de América Latina* (1971). La estrategia del libro consistió en denunciar la cruel realidad latinoamericana mediante una revisión crítica de su proceso histórico, destacando la dominación y la violencia que devino del choque cultural

entre el universo occidental eurocéntrico y el prehispánico. Tanto en *Las venas abiertas de América Latina* como en *Crisis*, Galeano intentó reseñar las matrices políticas y culturales impuestas por las metrópolis europeas en el nacimiento de los estados nacionales latinoamericanos; y lo hizo a través de la narración, el ensayo, la crónica, el uso de documentos y estadísticas. Tanto *Las venas...* como *Crisis* establecieron una relación de continuidad entre el proceso histórico y los fracasos de los proyectos independentistas puestos en marcha en el continente. Una lectura que consideró a procesos revolucionarios como el cubano en 1959 como una suerte de emergencia residual de aquellos que habían sido truncados por las oligarquías locales asociadas al imperialismo.

A partir de dichas influencias y estrategias, *Crisis* diseñó una propuesta de alta calidad editorial, enfocada en los intereses del público argentino, que era su público específico y que, no solo estaba probadamente ávido de esta clase de productos, sino que ya estaba formado y maduro en un lenguaje cuyo aparato conceptual remitía -a escala continental- a un *ethos* revolucionario de impronta marxista- humanista, existencialista-sartreano y cristiano post-conciliar; y -a escala local- a un proyecto nacional-popular identificado con la izquierda peronista.

Boom editorial, revolución, peronismo y mercado

Crisis nunca presentó manifiestos inaugurales, sino que, con el correr de los números, fue consolidando una perspectiva política e ideológica esquemáticamente identificada con la causa cubana a escala continental, y el peronismo de izquierda, a escala nacional. Esto puede advertirse, por caso, en el nº 12 bajo el título “Al lector” donde se refiere a la ausencia de “manifiestos y declaraciones de principios” pero ofrece una suerte de autode-

finición al postular que la revista es “un vehículo de difusión y conquista de una identidad cultural nacional y latinoamericana que quiere ser útil en el marco mayor de las luchas de liberación” (*Crisis*, nº 12, P. 2). O como ocurrió luego en el Nº 18 donde indica que “el objetivo de *Crisis* no es el de reproducir los esquemas de las revistas literarias tradicionales (...) sino analizar los problemas de infraestructura cultural, recoger los testimonios más escondidos y marginados de la cultura popular” (*Crisis*, nº 18, p. 4).

A diferencia de otras publicaciones argentinas de la época como *Los libros o Pasado y Presente*, caracterizadas por la sofisticación teórica y el lenguaje erudito, *Crisis* armonizó las diversas identidades de izquierda con un tono más asequible al lector no especializado. En este sentido, reprodujo hacia afuera la misma lógica de tolerancia que mostró hacia el interior de su propio colectivo editor. Según testimonio de Zito Lema, en la redacción de *Crisis*: “Había, claro, diferencias. Aníbal Ford seguía la línea del nacionalismo revolucionario; Juan Gelman estaba más ligado a las FAR y Montoneros; Galeano tenía un compromiso latinoamericanista; Haroldo Conti traía una lectura marxista de la realidad; y yo provenía del peronismo de base (...) parecía que nos íbamos a matar, pero había cosas profundas que nos unían, el espíritu de la época” (Russo, 2013, p. 4).

Crisis se estructuró internamente a partir de un artículo de investigación principal cuyo tema de actualidad se complementó con una entrevista a algún escritor destacado que exponía sus opiniones artísticas y políticas en un mismo plano de importancia. Luego, en torno a esos elementos se disponían el resto de los contenidos, generalmente reservado a poesías, cuentos, ensayos o documentos, donde se enfatizaron géneros considerados menores por la literatura tradicional, tales como el folletín, el circo, el teatro criollo, el grafiti, la murga, la narración oral, el radioteatro, la canción popular, los mitos y creencias de los pueblos originarios o la literatura testimonial.

Desde una matriz eminentemente literaria, *Crisis* desbordó sobre el campo de la política, expresando no solo una característica típica del campo intelectual de izquierda durante las décadas de 1960-1970, sino también abordando las temáticas medulares de la eclosión política que vivía la Argentina y buena parte del continente en esos años. Me refiero, en primer término, a la convergencia en la que se encontraban trabajadores, estudiantes universitarios y organizaciones político-militares durante el ciclo de movilizaciones que comenzó a escala continental con la Revolución Cubana (1959); y con el *Cordobazo* (1969) a escala argentina. Y, en segundo lugar, el rechazo a los regímenes militares ilegítimos y altamente represivos que se registraban en el continente.

En Argentina, hubo varias revistas que compartieron el complejo espacio peronista de izquierda, anti-imperialista y revolucionario que ocupaba *Crisis*. Existió incluso un diálogo tácito en la red de publicaciones que compartían el espectro militante que celebró el fin de la dictadura auto-denominada *Revolución Argentina* (1966-1973) y el regreso de Perón a la Argentina en junio de 1973, tras 18 años de exilio. A modo de ejemplo podemos mencionar dos casos, el de *Militancia Peronista para la Liberación y Con Todo*. *Militancia* fue dirigida por Rodolfo Ortega Peña y Luis Eduardo Duhalde, salió a la calle el 14 de junio de 1973, es decir, pocas semanas después que *Crisis*. *Militancia* logró editar 38 números antes de ser clausurada en junio de 1974. Luego pasó a llamarse *De Frente*, nombre con el cual no pudo evitar una nueva clausura. *Con Todo* (2° época) dirigida por el sindicalista Osvaldo Villaflor, se editó desde marzo de 1974 con aparición quincenal y como publicación oficial del Peronismo de Base. Si bien *Crisis*, *Militancia* y *Con Todo* eran proyectos virtualmente dirigidos al mismo público, los contenidos de *Militancia* y *Con Todo* estaban enfocados con exclusividad al análisis de la coyuntura política. Su tratamiento estético era austero, esquemático y su distribución restringida a los circuitos militantes

y sindicales afines. Por el contrario, *Crisis* propuso un acceso más sensorial a los contenidos políticos y explotó atribuciones de tipo técnico y artístico muy avanzadas para la época, logrando una llegada más amplia y diversa, gracias a su eficaz presencia en el circuito comercial.

Para dimensionar con precisión el impacto que tuvo *Crisis* en el mercado editorial de la época, según cifras del Instituto Verificador de Circulaciones (IVC), en diciembre de 1972 –previo a la fundación de *Crisis*– en el rubro revistas, *Primera Plana* encabezaba el ranking con una tirada de 21.266 ejemplares por número. En marzo de 1973 su más inmediata competidora, la revista *Panorama*, llegó a los 20.324 ejemplares por número. Ese mismo año la recién creada *Crisis* alcanzó una tirada promedio por número de 24.980 ejemplares, convirtiéndose en uno de los productos preferidos del público. Según relato de Julia Constenla (Sonderénguer, 2008), tras los obstáculos que implicó su creación, el éxito de la revista fue inmediato. Tal es así que el primer número alcanzó una tirada de 10.000 ejemplares que se agotaron tan rápido que debieron hacer una reedición antes de sacar el segundo. “Vogelius no tenía interés en hacer un negocio con la revista. Pero tuvo *mala suerte*: todo lo relacionado con *Crisis* se vendió muy bien desde el principio” (Russo, 2013, p. 3). Lita Ruccio, esposa de Vogelius recuerda: “Fico me repetía cada noche: ‘Encima voy a ganar plata con esta revista, la única vez que estuve dispuesto a perder guita y mirá, mirá Lita, es una maravilla’” (Russo, 2013, p. 3).

Una de las claves del éxito comercial de *Crisis* estuvo en su producción y distribución. Tenía su redacción en Pueyrredón 860, Ciudad de Buenos Aires. En sus inicios fue impresa por Prensa Médica Argentina SRL, distribuida en Capital Federal por Troisi y Vaccaro y, en el interior del país, por Condor SRL. En 1973, la revista podía adquirirse en puntos de venta o por suscripción a un valor de 60 pesos por año para residentes y a 10 dólares

por año para envíos a todo el Cono Sur. Según cifras publicadas por la misma revista (*Crisis*, 18, p. 1), los promedios mensuales de circulación neta pagada consignan un ascenso sostenido. En enero de 1974 *Crisis* vendió 17.422 ejemplares, en febrero 16.926, en marzo 17.468, en abril 19.223, en mayo 22.093, en junio 22.919, en julio 24.637 y en agosto de 1974: 28.000.

En mi opinión, la alta aceptación que logró *Crisis* tuvo su cenit en la capacidad para sintonizar las intervenciones políticas públicas emitidas desde el campo literario-cultural, coordinadamente con un mercado editorial en auge que, sin saberlo, estaba situado ya en la meseta previa al declive de su edad de oro. En este sentido, Matilde Sánchez (2005) ha señalado que -respecto de causas emblemáticas como la cubana y la peronista- la actuación de los escritores del llamado *boom latinoamericano* que colaboraban con *Crisis* pueden ser consideradas el punto máximo de combinación y acuerdo entre los lectores, la crítica y el mercado.

Hay que tener en cuenta que el contexto de aparición de *Crisis* fue signado por una inédita exuberancia de la cultura libresca, donde las revistas eran un canal privilegiado para el debate e intercambio de ideas. Recordemos que entre 1962 y los primeros años de la década 1970 la industria editorial argentina vivió una verdadera explosión. Dicha primavera editorial de estética desenfadada e imaginativa atrajo la atención de lectores de todo el planeta y generó ventas inimaginables hasta entonces. Como han señalado Hernán Invernizzi y Judith Gociol (2003), en coincidencia con la descarada violencia política, 1974 marcó el pico máximo de dicha industria con casi 50 millones de ejemplares impresos y una tirada promedio de más de 10.000 ejemplares. Todo fue para peor a partir de entonces: 41 millones en 1975, 31 millones en 1976, 17 millones en 1979.

Periodistas, historiadores, escritores: interpelar el pasado para proyectar el futuro

Interpelar el pasado para pensar el presente y proyectar el futuro, fue quizás el acceso distintivo de *Crisis*. En cada número la revista ensayó una heterodoxa revisión historiográfica, no sistemática, ni cronológica de hechos del pasado que ponían en cuestión el orden político, económico y cultural del presente, para imprimir luego un horizonte de futuro revolucionario. Y si bien dicha revisión no fue original como modo de intervención pública –puesto que revistas argentinas como *Cuadernos de Cultura*, *El Escarabajo de Oro*, *Cristianismo y Revolución*, entre otras ya mencionadas, lo venían practicando-, el alto perfil mediático de los escritores que participaban de la revista y el modo en que introdujo la dimensión histórico-cultural en clave nacional para pensar los fenómenos estéticos logró gran convocatoria.

Tal como reseña José Luis De Diego (2001) la línea revisionista de la historia que reprodujo *Crisis* denunció la interpretación hegemónica de nuestra historia, que habría sido resultado de una operación fraguada por la escuela historiográfica liberal. Dicha tradición, inaugurada por figuras como Sarmiento y Mitre, instituyó el paradigma dicotómico Civilización *versus* Barbarie luego de la batalla de Caseros, tras el exterminio de los caudillos del interior y de toda forma de cultura popular autóctona. De ese modo, se habría consolidado una nueva forma de dependencia del imperialismo anglosajón, representado por la oligarquía terrateniente porteña, portadora de una cultura imitativa de la europea. ¿Pero qué clase de *revisionismo* era el que profesaba la revista?

La reflexión crítica sobre el pasado que elaboró *Crisis* fue verdaderamente ecléctica, no buscó meramente poner en cuestión la veracidad de los rela-

tos dominantes, sino exponer los contrastes con su propia perspectiva política, pertenencia ideológica e identidad cultural. Situada en las antípodas de los proyectos civilizatorios eurocéntricos, encarnó un relato historiográfico fundado en la épica peronista, a través de la cual impulsó un tratamiento alternativo de los sucesos controversiales de la historia argentina. Fue un modo de escrutar el presente de dominación económica, política, cultural –e incluso psicológica, moral y estética– que, desde su perspectiva, aparecía inscripta subterráneamente en la voz de los marginados y olvidados por los relatos cosificados de la *historia oficial*.

A modo de ejemplo, a continuación, presentaremos dos artículos que dan cuenta del carácter de esta línea historiográfica. En primer lugar: “¿Se enseña en la Argentina la historia real del país?” (*Crisis*, 1973, n° 8) un texto que concluye que enseñar historia plantea problemas que trascienden el campo historiográfico, pues el pasado expresa las contradicciones actuales (*Crisis*, 1973, n° 8, p. 3). Lo llamativo de este artículo es que está compuesto por 15 autores que responden a un mismo interrogante: “¿se enseña en la Argentina la historia real del país?”. Entre ellos, Osvaldo Bayer, autor de *Severino de Giovanni el idealista de la violencia* (1969), *Los vengadores de la Patagonia Trágica* (1971-1972); Fermín Chávez, autor de *Civilización y Barbarie en la historia de la cultura argentina* (1956), *Vida del Chacho* (1962), *Vida de José Hernández* (1958), *Historia del país de los argentinos* (1968); Arturo Jauretche, Leonardo Paso; Ana Lía Payró; Rodolfo Puiggrós; Jorge Abelardo Ramos; Vicente Sierra; José María Rosa, entre otros.

Recordemos que los mencionados, junto a Juan José Hernández Arregui, Rodolfo Ortega Peña, Juan José Real, Blas Alberti, Jorge Eneas Spilimbergo, entre otros, se identificaron con la llamada *Izquierda Nacional* y formaron parte del colectivo de historiadores revisionistas que denunció la llamada “historia oficial”. En apretada síntesis podemos decir que en sus análisis

expusieron las razones por las cuales los procesos revolucionarios más vigorosos no se habrían desencadenado en los países con capitalismo complejos y avanzados, sino en las colonias explotadas por las Metrópolis. Según su hipótesis, los países más avanzados habían atenuado sus conflictos sociales gracias al alto desarrollo y confort conseguido mediante la esclavización y neo-colonización de Asia, África y América Latina, un argumento homólogo al de *Los condenados de la Tierra* de Franz Fanon, quien fue incluso más allá, proponiendo romper la espiral de dominación objetiva y subjetiva del imperialismo a través de la lucha armada, como fue el caso argelino y cubano.

El segundo ejemplo del prolífico y sistemático ejercicio revisionista de *Crisis* se advierte en la sección *documentos, cartas, discursos* del número 9 de la revista, donde se presenta a John William Cooke como un ícono nacional inmerso en las luchas populares con un pensamiento revolucionario solidario con los movimientos de liberación de América Latina, y definido como “una de las figuras más íntegras y representativas del peronismo” (*Crisis*, 1973, p. 3). Dicha sección presenta 6 textos de reflexión teórico-política: “La conciencia nacional es también conciencia histórica”; “La rebelión popular y los aparatos partidarios”, “Testamento”, “Carta a Salvador Allende”; “Esta época de infamia”; y “La desaparición del Che Guevara”. Completan la sección 2 cartas, una escrita en 1955 desde la cárcel de Las Heras a su esposa Alicia Eguren; y una circular del *Comando Superior Peronista* de febrero de 1958, firmada por Perón y Cooke, cuando aún se desempeñaba como representante personal de Perón en Argentina.

Trazando un paralelismo entre pasado y presente, Cooke utilizó la guerra de la Independencia de 1810 para ejemplificar lo que él considera un “caso típico de *guerra subversiva*, de una *guerra revolucionaria* que hoy quita el sueño a las minorías gobernantes y promueve las planificaciones del Pen-

tágono”. Destaca que entonces las masas iban en contra del orden constituido y sus procedimientos eran de guerrilla, avalando la metodología cubana y la de organizaciones político-militares como Montoneros. “Ya la lucha del pueblo español fue de guerra de guerrillas. (...) Artigas era guerrillero; Güemes y sus gauchos salteños, que detuvieron el avance de los gordos, también, Boves, Páez y sus llaneros, Bolívar, Sucre, todos emplearon tácticas de guerrilla” (*Crisis*, 1973, p. 4).

En resumen, esta clase de artículos expresan una sólida convicción: la historia está cambiando, la iniciativa está ahora en manos de los pueblos del *Tercer Mundo*. En esta clase de relatos, la tarea de *Crisis* aparece implícita, por un lado, destinada a denunciar la violencia descarnada de un poder aparentemente decadente. Y por otro, a insuflar de optimismo y expectativas los proyectos revolucionarios que pujaban por una transformación radical del sistema capitalista y la emancipación de la subjetividad dominada del hombre.

El evidente proceso de politización que sufrieron los núcleos intelectuales y literarios de la época indica una suerte de compulsión por intervenir en el rumbo de las decisiones de Estado. Recordemos que, a principios de la década de 1970, para muchos miembros del campo cultural de izquierda, la Argentina y Latinoamérica estaban atravesando un estadio pre-revolucionario que requería del compromiso y la expresa promoción de las convicciones, hecho que condujo con frecuencia a impulsar definiciones unívocas, donde revolucionario era considerado aquel que efectivamente se jugaba el pellejo *haciendo* la revolución (Ponza, 2010, p. 137). Por otra parte, advertimos que el involucramiento de intelectuales con reivindicaciones y causas políticas propias de los sectores populares, desdibujó en *Crisis* la tradicional imagen aristocrática del *ser intelectual*, invocando una auto-representación caracterizada por la rebeldía y una disconformidad

urgida por definir el lugar de la acción individual en un proceso de transformación social incipiente, pero aparentemente inevitable.

En este sentido, es razonable pensar que *Crisis* buscó re-instalar la polémica en torno a dos conceptualizaciones antagónicas sobre cuál debía ser el rol del intelectual en el proceso revolucionario: ¿debía ser *crítico* u *orgánico*? Dicho debate, por cierto, a esa altura de los acontecimientos tampoco era novedoso, pues había superado ya su punto máximo de ebullición y decantamiento durante la llamada OLAS en Cuba, en 1967. En mi opinión *Crisis* reprodujo, alternativamente, ambas vertientes en paralelo. La primera de ellas representada por la del ideario de compromiso con la *militancia ideológica* —por utilizar las mismas palabras de Julio Cortázar en una entrevista publicada en el número 1 (*Crisis*, 1973, p. 17), con motivo de presentar *El libro de Manuel*—. Y la segunda, la orgánica y vanguardista, donde la palabra y la acción revolucionaria eran parte de un mismo tándem. En este sentido, durante una entrevista realizada por Gabriel Montali (2015), Zito Lema sostiene: “nuestra postura era de ganar un espacio para la literatura en el mismo foco de la revolución (...) No era cuestión de escribir un panfleto; la exigencia de las formas y del estilo literario eran un desafío a llenar sin contradicción con los actos de la vida. Lo que pasa es que los actos de la vida para nuestra generación, son actos en el mismo centro de la revolución” (Montali, 2015).

Dictadura, censura, persecución y violencia: el fin de Crisis

Si bien ya antes del 24 de marzo de 1976 la llamada *Triple A* atacó ferozmente a algunos miembros del *staff* y colaboradores de *Crisis*, tras el golpe de Estado la situación se agravó y comenzaron las amenazas en la redacción y los domicilios particulares. Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Francis-

co Urondo, Roberto Santoro, Raymundo Glayzer y Miguel Ángel Bustos fueron secuestrados y aún permanecen desaparecidos. Eduardo Galeano, Juan Gelman, Vicente Zito Lema, Osvaldo Bayer, Miguel Bonasso, entre otros, se vieron forzados a vivir en la clandestinidad y, finalmente, optar por el exilio.

En mayo de 1976 Vogelius decidió cerrar la revista, sin embargo, no pudo evitar su secuestro, tortura y detención ilegal en 1977. Por fortuna, una activa campaña de denuncia internacional encabezada por Heinrich Böll, Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato, logró presionar al gobierno *de facto* para que Vogelius fuera reconocido y puesto a disposición del Poder Ejecutivo Nacional hasta 1980, año en el que recobró la libertad para exiliarse en Londres, donde comenzó acciones legales tendientes a recobrar las valiosas obras de arte que le fueron robadas de su casa, pero nunca obtuvo resultados. Según relato de Galeano, quien se encontraba entonces exiliado en Calella, Barcelona, un día Vogelius lo llamó desde Londres y le contó que los efectos de la picana eléctrica le habían aflojado los dientes de arriba y que el dentista le dijo que no era posible salvarlos. Le dijo: “Tenemos mucho de qué hablar. Desde ya quiero que sepas que no me arrepiento de nada” (*Crisis*, 1986, 42, p. 3).

Vogelius volvió del exilio en 1985, decidido a relanzar *Crisis*, pero un cáncer fulminante solo le permitió ver impreso el primer número de la segunda época. La segunda época de *Crisis* se desarrolló entre abril de 1986 y junio de 1987, es decir, reapareció fugazmente 10 años después de su cierre. Su director periodístico fue Vicente Zito Lema y los asesores editoriales Osvaldo Soriano y Eduardo Galeano. En la dirección de arte estaba Oscar Smoje, como secretario de redacción Carlos María Domínguez. En la redacción, Jorge Boccanera y Claudia Pasquini; en la coordinación gráfica, Regine Bergmeijer, en fotografía, Julio Menajovsky y en la corrección

Amalia Benedetti. Como novedad advertimos que en el *staff* figuran una nutrida cantidad de corresponsales en el exterior, muchos de los cuales habían participado en el primer ciclo de *Crisis* y aún permanecían exiliados como, por ejemplo, Miguel Bonasso en México; Eric Nepomuceno en Brasil; Alberto Pipino en Nicaragua; Osvaldo Bayer en Alemania; Tomás Eloy Martínez en Washington; Rodolfo Terragno en Londres; Mario Benedetti en Montevideo; Nora Catelli en Barcelona; Mario Paoletti en Madrid; entre otros.

Si bien tras el triunfo electoral de Raúl Alfonsín en 1983 las actividades políticas y culturales se habían reiniciado tímidamente, los efectos del *Terrorismo de Estado* transformaron radicalmente la relación entre cultura y política. El terror infundido por la dictadura caló hondamente en las prácticas y consumos político-culturales de la sociedad toda. La imbricación política que habían mostrado los núcleos intelectuales durante las dos décadas previas había cambiado. La derrota de los proyectos transformadores, la desaparición forzada de 30.000 personas y el exilio de más de medio millón afectaron la composición del público. La red de significaciones, creencias, gustos e intereses, así como el horizonte de futuro imaginado por los lectores no eran los mismos. Dicha transformación tuvo reflejo en los contenidos de la segunda época de la revista, por ejemplo, cuando *Crisis* publicó la síntesis de una serie de entrevistas bajo el título: “La juventud y la política, entre el recelo y la confianza”; donde se consultó a jóvenes entre 19 y 22 años acerca de su relación con la política y su valoración de los partidos. Los resultados revelaron el desinterés, la apatía y hasta el desprecio que reinaba entre los jóvenes frente a la militancia y los partidos políticos de izquierda. Basta recortar algunas frases del artículo para ejemplificarlo: “el proyecto de los partidos de izquierda es irrealizable, es un conjunto de utopías que no tienen en cuenta características esenciales del ser humano (...) todos tenemos algo de capitalistas (...) cuando veo los

partidos acá no lo puedo creer, siguen hablando como si no hubiera pasado nada (...) eran viejos, estaban en la estratosfera, seguían hablando de cosas que ya habían pasado de moda en todo el mundo (...) la gente tiene miedo, huye de la política”. (*Crisis*, 1986, 42, p. 19).

La democracia y el cambio de paradigma

La *Democracia* hegemonizó el debate académico, político e ideológico durante los procesos transicionales de la década de 1980, desplazando así la centralidad que la *Revolución* había tenido desde fines de 1950. La promesa democrática suplantó el lugar vacante que dejó la promesa revolucionaria, una vacancia que en mi opinión habría estado motivada por diferentes razones: por la derrota política y militar, por la crisis en que estaba sumido el marxismo. Por el deseo que muchos tenían de dar vuelta de página a una historia trágica. Por el afán de eficacia a la hora de insertarse laboralmente en puestos que exigían esa transformación ideológica. Porque el contexto continental e internacional de esos años, en tanto corrientes de ideas y pensamiento político, eran favorables a los proyectos democráticos como salida a las dictaduras. Porque las instituciones académicas introdujeron gran cantidad de dineros destinados al estudio y desarrollo del pensamiento democrático, entre otras.

El ciclo inaugurado por Alfonsín en 1983 significó un verdadero cambio de paradigma. Según Gerardo Aboy Carlés (2004), una de las cualidades del discurso democrático alfonsinista fue su narrativa, construida a partir de una doble ruptura: por una parte, señaló una ruptura con el pasado reciente encarnado por la última dictadura militar y las expresiones radicalizadas de izquierda, cuya imagen fue directamente asociada a la violencia, el autoritarismo y el horror. Y por otra, confrontó ese pasado con la prome-

sa de un futuro de pleno Estado de Derecho. Dicha narrativa tenía como finalidad desmovilizar las pasiones políticas de la sociedad, disminuir la conflictividad, así como proyectar una memoria oficial que realizara el ideal democrático.

El discurso democrático impactó plenamente en la reconfiguración de la izquierda tras la dictadura y produjo una ruptura que se asentó sobre dos grandes temas. Por un lado, el cuestionamiento a la lucha armada y la visión belicista de la política que habían aplicado tanto las organizaciones políticas como las político-militares de izquierda. Y, por otro, la revalorización de la democracia como sistema eficaz para la resolución de conflictos. El debate que generó dicha reconversión podemos observarlo con nitidez en los contenidos de la segunda época de *Crisis*, que dejó de preocuparse por la revisión histórica de larga duración para concentrar su atención en temas de eminente coyuntura local. Para ejemplificar podemos mencionar el texto de Dante Gullo (N° 42) titulado “Violentos y elitistas”, donde el autor señala la necesidad de reconocer los errores de diagnóstico y de comprensión de la izquierda. A su juicio, el accionar violento coadyuvó a sobre dimensionar el protagonismo de sectores elitistas que se desfasaron de la realidad y confundieron metodología con objetivos: “la crítica se puede extender más allá de la violencia. El elitismo no se manifiesta solo en el modo de organizar la lucha armada, sino también en términos políticos, cuando el concepto de vanguardia está distanciado de la voluntad y el nivel de conciencia de las masas” (*Crisis*, 1986, 42, p. 18).

Sin embargo, hubo un sector de la intelectualidad de izquierda que hizo autocrítica, como fue el caso del llamado “*Club de Cultura Socialista*”, fundado en Buenos Aires en julio de 1984 como resultado de la fusión de dos notorios núcleos intelectuales. El primero de ellos, reunido a partir de 1978 alrededor de la revista *Punto de Vista*, contaba con Beatriz Sarlo, Car-

los Altamirano, Hugo Vezzetti, Rafael Filippelli y Adrián Gorelik como sus miembros más visibles. El segundo, recientemente regresado al país tras exiliarse en México, tenía entre sus miembros a prominentes intelectuales marxistas como José Aricó, Juan Carlos Portantiero, Jorge Tula y Emilio De Ípola; hubo un sector mayoritario que siguió reivindicando la idea de Revolución e, incluso, los métodos armados y que acusó de traidores, tráfugas y conversos a quienes buscaban re-significar positivamente la democracia. No obstante, era evidente que los proyectos revolucionarios que tanto vigor habían tenido en las décadas de 1960 y 1970 estaban en franca decadencia.

Con inculcable resistencia a estas ideas, *Crisis* reflejó un costado crítico del debate político y cultural post-dictatorial. Por ejemplo, en el número 45 de agosto de 1986 “Vigencia y fragilidad del sistema democrático” de Roberto Propano y Víctor Lavagno, realizó un repaso de la paupérrima performance alcanzada por el sistema democrático en la Argentina desde Yrigoyen (1916) a Alfonsín (1983) que, a juicio de los autores, fue cíclicamente subsumida por las presiones de factores de poder tales como las corporaciones económicas, las Fuerzas Armadas e instituciones como la Iglesia. Estos tres actores fueron, sin duda, los más cuestionados durante la segunda etapa de *Crisis*. Por caso en el número 43 se presentó un informe especial: “La Iglesia en América latina: Religión, política y sociedad” (p. 3); en el N° 45 “Divorcio y autoritarismo en la sociedad argentina” (p. 18), donde Rodolfo Mattarollo describe con crudeza el rostro del poder retardatario que anidaba en la jerarquía eclesiástica, que enfrentó el proyecto de reglamentación del divorcio en el Código Civil.

Pero fueron las llamadas leyes de *Punto Final* y *Obediencia Debida*, la primera de ellas aprobada el 23 de diciembre de 1986, las que precipitaron las diferencias larvadas entre el colectivo editor y la familia Vogelius, herede-

ra de la revista. Mayoritariamente para los miembros de *Crisis* la cuestión militar era el tema principal a debatir y resolver, pues consideraban que la democracia no podía ser construida sobre la impunidad. Sin embargo, la familia Vogelius no veía bien continuar con un perfil combativo en ese contexto político y se propuso, por el contrario, vaciar la revista de contenidos críticos. Finalmente, en una carta titulada “Adiós Crisis”, Vicente Zito Lema relata el último acto de ese brillante proyecto editorial. En la carta publicada en la revista *Fin de Siglo* (1987, n°1- Año 1, p. 2) señala que fueron las discrepancias frente a las duras críticas al Papa y las leyes de la impunidad, el llamado *Punto Final* y la posterior *Obediencia Debida*, las que obligaron a terminar con las hipocresías y dar fin al proyecto.

Breve comentario final

Auto-definida e identificada con una perspectiva latinoamericana, anti-imperialista, nacional y popular, *Crisis* se erigió como un proyecto editorial de gran calidad editorial e intelectual, con una organización logística capaz de dar respuestas comerciales eficientes a un ávido mercado de lectores identificados con un ideario político y cultural transformador y rebelde. Desde una matriz eminentemente literaria, el colectivo editorial desbordó sobre el campo de la política mostrándose solidario con el largo ciclo de protestas sociales que en Argentina combatieron la creciente suspensión de las actividades políticas institucionalizadas, cuya basa central había sido la marginación forzada del peronismo durante 18 años por parte de las Fuerzas Armadas.

Según inferimos, fundamentalmente en su primera etapa, *Crisis* intentó incorporar la figura del intelectual como sujeto clave en el proceso revolucionario a partir de dos iniciativas. En primer lugar, de su heterodoxa, pero

sistemática revisión historiográfica. Y, en segundo lugar, a través de las intervenciones públicas que expresaban una *ética del compromiso* con el proyecto político de la izquierda peronista a nivel local y la cubana como botón de muestra a nivel continental. En este sentido, la estrategia puesta en acción por la revista no fue homogénea, pues reveló una trama ecléctica de colaboradores, que vivieron y expresaron la práctica política de modo diverso y a partir no solo de sus distintas procedencias, sino también de sus diferentes estilos estético-literarios.

En cuanto a revisión historiográfica, interpeló críticamente el pasado desde un presente que vislumbraba un horizonte de futuro cuya meta final era liberarse de las diferentes formas de dominación existentes. En cuanto a la auto-representación del rol de los intelectuales, sus intervenciones no impulsaron un ideario o categorización taxativa y unívoca sino, más bien, dos grandes conceptualizaciones –la del *crítico* y el *orgánico*– en tanto reflejo de la heterogeneidad de voces que habitaron el colectivo editor. Aunque, cabe decir, que en ambos casos los hacedores de *Crisis* expresaron el paradójico y peligroso intento de ligar el mundo de la cultura con el de la política y el del pensamiento con el de la acción.

Lo testimonial como novedad en la primera época de la revista *Crisis* (1973-1976).

Ramiro Esteban Zó

Introducción

Toda intromisión de lo novedoso, lo nuevo, la novedad trae consigo una tensión sociocultural que dispara un diverso tendido de redes intelectuales. Víctor Godgel (2013) considera que “la experiencia de lo nuevo puede ser analizada desde dos perspectivas distintas” (Godgel, 2013, p. 19) que a menudo colisionan y entran en conflicto:

- 1) La primera podríamos darle el nombre de “la importancia de la novedad”: puesto que “preserva el atractivo de la novedad –con sus connotaciones modernas de mejora, liberación, originalidad, etc.– y, por ende, mantiene abierta la posibilidad de entender la importancia que este atractivo tuvo y sigue teniendo sobre los sujetos” (Godgel, 2013, p. 19).
- 2) La segunda, cabría llamarla como “la incertidumbre por la novedad”: ya que “produce cierto escepticismo hacia lo (supuestamente) nuevo y lo entiende, antes que nada, como una suerte de ilusión: simple efecto retórico o, en todo caso, variación del uso y la función de elementos culturales ya disponibles” (Godgel, 2013, p. 19).

Estas dos formas de percibir y sentir lo nuevo, la asimilación y el rechazo, la aceptación y la duda, una pulsión hacia adelante y una dirección al pasado, dan cuenta de una tensión dialéctica de la que la irrupción de textos y

discursos testimoniales en las páginas de la revista argentina *Crisis* tanto en contexto sociocultural argentino como latinoamericano no quedó exenta, forjando una red de lectores, editores y escritores de lo testimonial latinoamericano.

De esta forma, los textos públicos de los intelectuales, poetas, militantes y políticos son poesías, dibujos, cartas, crónicas, entrevistas, novelas, entre otros, que han sido elaborados de manera colectiva dentro de la red de lo testimonial en la que se encuentran. Tanto los portadores de lo nuevo (los editores de *Crisis*, los lectores del semanario, los autores colaboradores) como aquellos defensores del *status quo* (el público y la crítica más conservadora tanto argentina como del resto de América Latina) forman parte de la misma red intelectual, es por ello que se generan tensiones en la misma red que se cristalizan en sus textos públicos.

En ese sentido, la revista *Crisis* es una verdadera plataforma intelectual y cultural de la Argentina de buena parte de la segunda mitad del siglo XX en Argentina. Este órgano editorial se publica en una primera época entre mayo de 1973 y agosto de 1976, durante cuarenta números. Fundada por Federico Vogelius, que fue su director ejecutivo, tuvo como director editorial a Eduardo Galeano; en el número 12, de abril de 1974, se incorpora Aníbal Ford como secretario de redacción junto a Juan Gelman. En abril de 1986 la revista comienza su segunda época con algunos de sus antiguos colaboradores, como Galeano y Vogelius.

Desde su nacimiento la revista se gestó con un carácter, siguiendo a Ponza (2016), de “publicación político-cultural independiente de organizaciones político-militares” (p. 7). Esta publicación fijó ciertas tendencias en materia intelectual, cultural, literaria, artística y política con un programa estético-político-cultural que “funda su legitimidad cultural sobre un reenvío al

pasado que confiere sentido a las pugnas con el presente” (Sonderenguer, 2011, p. 10).

Si bien la revista no tuvo una estructura homogénea en secciones fijas ni presentó un manifiesto inaugural, esta publicación intenta poner en discusión la novedad del testimonio como subgénero literario. Este trabajo intenta dar cuenta de los procesos de legitimización, difusión, consolidación y discusión del testimonio como novedad genológica en el campo cultural latinoamericano del siglo XX.

El papel de lo testimonial en Crisis

La revista *Crisis* poseía un grupo de lo más heterogéneo de colaboradores, que respondían a diferentes orígenes, trayectorias y afinidades políticas (asociadas a corrientes de la izquierda, el peronismo y el nacionalismo populista), provenientes tanto del campo de la literatura y el periodismo como del ámbito universitario.

Esta publicación se diferencia de otras revistas culturales argentinas contemporáneas, puesto que se llegó a posicionar como un proyecto editorial periodístico y profesional apuntada al gran público lector no a una élite cultural.

Su programa cultural y literario incluía tanto la revisión y relectura de la historia argentina como la de su tradición literaria y cultural, con un fuerte énfasis en la revaloración de los llamados géneros menores (la tradición del género policial y el folletín, la telenovela, el circo y el teatro criollo y el testimonio).

En ese sentido, esta resignificación de los géneros menores se enmarca en una tendencia a lo que Cohen Imach (1994) denominan “recuperación de la cultura popular”, vigente también en otras revistas culturales de principios de los setenta. Los mecanismos de legitimación, resignificación y valorización tienden a establecer un proceso de recuperación del campo popular pergeñado por esta revista como verdadera plataforma revisionista, legitimadora y recuperadora histórica, ideológica y política de lo popular. Así lo expresa la propia Cohen Imach (1994):

La revista no solo recupera a través de investigaciones las subculturas dominadas sino que se convierte en protagonista del trasvase de intelectuales a los sectores populares o marginados; el equipo sale en busca de estos interlocutores a la calle o a los caminos, con el fin de testimoniar trozos de su imaginario, de sus discursos poéticos alejados de lo oficial. En cualquiera de estas vertientes, su intención es subrayar las posibilidades creativas de tales grupos, así como legitimar su condición de sujetos activos presentando sus voces muchas veces sin mediaciones (1994, p. 278).

En ese sentido, el ideologema de *Crisis* pretende “anular los límites existentes entre arte popular y arte de vanguardia” (Cohen Imach, 1994, p. 279). En ese marco, lo testimonial se introdujo en esta verdadera plataforma cultural que representó *Crisis* como una verdadera novedad dentro de este proceso de legitimación social, política e ideológica que tuvo su correlato genérico al pretender revalorizar el subgénero testimonial, a menudo cultivado en ciernes en buena parte de nuestra literatura latinoamericana.

Lo testimonial como novedad en Crisis

El análisis de la incorporación de lo testimonial en *Crisis* debe enmarcarse en este proceso de la revista de hacer circular ideas, conceptos, géneros y textos “fuera de los manuales”, en una especie de dirección contracultural hegemónica. Así lo expresa Aníbal Ford en el número 18:

El rol particular que juegan los procesos culturales en la liberación de los países del Tercer Mundo los ha llevado a plantearse los problemas de política cultural desde una perspectiva muy diferente a los de las metrópolis. Estos planteamientos, de los cuales el peronismo fue precursor en muchos aspectos por el énfasis puesto en la cultura popular, la importancia dada a los medios y el trabajo cultural y su concepción antropológica de la cultura, son parte de un proceso donde queda mucho por elaborar y revisar. Pero lo cierto es que lo afirmado al principio exige no sólo no marginar vastas zonas de la cultura, como siempre se ha hecho, sino también integrar en el análisis los aspectos laborales, legislativos, económicos, que influyen o determinan la producción cultural. Por esto, el objetivo de *Crisis* no es el de reproducir los esquemas de las revistas literarias tradicionales. Tanto como seguir el proceso literario, interesa analizar los problemas de la infraestructura cultural, recoger los testimonios más escondidos y marginados de la cultura popular, atender a las formas masivas de comunicación e información (*Crisis*, n. 18, octubre 1974, p. 69).

El texto no aparece con la firma en la revista, pero tras una conversación entre María Sonderéguer y Ford, este último confirma su autoría en este ensayo de la sección “Noticias, una experiencia de periodismo popular”. La novedad de lo testimonial ya se configura en los primeros volúmenes de la revista, puesto que en el número 2 de *Crisis* de junio de 1973 apa-

rece el poema “La verdad es la única realidad” de Francisco Urondo, que claramente configura un caso de poesía testimonial elaborada desde el cautiverio en la cárcel de Villa Devoto en abril de 1973. El texto explora el espacio intramuros de la experiencia del encierro y la prisión, visualizada metonímicamente a través de la reja, se yergue como la expresión de un discurso que intenta testimoniar los vejámenes sufridos.

Paco Urondo vuelve a aparecer en las páginas de *Crisis* de la mano de un “fragmento anticipatorio” de su libro testimonial *La patria fusilada* (1973) en forma de entrevistas a María Antonia Berger, Alberto M. Camps y René Haidar, únicos sobrevivientes de la masacre del 22 de agosto de 1972 o más conocida como la Masacre de Trelew, es decir, del fusilamiento de prisioneros tras el masivo intento de fuga guerrillera del penal de Rawson en agosto del 72. La revista *Crisis*, para ir afianzando este proceso no solo de divulgación y sociabilización del subgénero testimonial entre las redes de lectores, autores, editores e intelectuales que aglutinaba este suplemento, sino también de legitimización social de este producto cultural como es el testimonio, proyecta una edición del libro y la anticipa con un fragmento antecedido por la siguiente presentación:

En la noche del 24 de mayo, los presos políticos de Villa Devoto ocuparon las plantas celulares, hicieron pintadas, confeccionaron banderas y se prepararon para salir en libertad. Desde las 9 de esa noche hasta las 4 de la madrugada del 25, en un clima de fiesta creciente –insomnio, canciones y consignas–. Francisco Urondo recogió estos testimonios en una celda del celular N° 2 (*Crisis*, 4, agosto 1973, p. 63).

Este libro salió publicado por la misma editorial *Crisis* en una edición de 140 páginas con un dibujo a pluma salpicado de sangre en la tapa, un hombre arrasado por la descarga. El pie de imprenta de la edición dice lo siguiente:

“Primera edición, 15 de agosto de 1973, 10.000 ejemplares; 2da., 30 de agosto de 1973, 5000 ejemplares; 3ra. Edición, 17 de septiembre de 1973, 5000 ejemplares”. Es decir, una tirada de 20000 ejemplares en el lapso de un poco menos de un mes, proceso editorial que continúa potenciando y optimizando este proceso de implantación de la novedad del testimonio en el contexto epocal no solo argentino sino latinoamericano. Tanto el “fragmento anticipatorio” en *Crisis* como la posterior publicación del libro en el sello editorial de la revista posibilitan encadenar una ingeniería de divulgación y expansión del testimonio entre la red cultural que engloba la publicación.³²

En este proceso de revaloración de un subgénero desconocido y en cierta medida marginal entre los lectores latinoamericanos, *Crisis* toma la delantera a nivel de novedad al incluir ya en el número 3 de su primera época, en agosto de 1973, una sección intitulada “Hecho en prisión”. Instala ya no solo el subgénero testimonial como una novedad sino también que presenta una verdadera apertura de la noción de testimonio albergando cartas, pequeñas crónicas y dibujos de prisioneros políticos argentinos. Lo

³² En el número 5 de *Crisis* de septiembre de 1973, en las primeras páginas hay una suerte de aviso publicitario de la edición de *La patria fusilada* con una foto de la portada del libro y con el siguiente slogan publicitario: “Es el relato hecho por los sobrevivientes de Trelew con austeridad y grandeza. Ediciones Crisis se honra presentado este libro a un año de la masacre que los argentinos ¡NO SE PUEDEN OLVIDAR! La primera edición se vendió en una semana. ESTÁ LISTA LA 2ª EDICIÓN” (en negrita en el original). Es claro que lo testimonial no solo se evidencia en las páginas de *Crisis* como una novedad en el caso de estos discursos fruto de represión dictatorial argentina, sino que también da cuenta de un verdadero boom editorial de lo testimonial. La masacre de Trelew es una suerte de “hilo conductor testimonial” que va atravesando varios de los números de *Crisis* no solo en los volúmenes 3, 4 y 5, sino también en el número 17 de septiembre de 1973, en el que se publica un testimonio de una madre de un preso de Trelew recogido por Eduardo Giaccio que describe la vida en prisión desde un patetismo y una intensidad significativa a punto de tal de considerar sus existencias como las de unos “topos” desacostumbrados a la luz solar o “locos enchalecados” víctimas de una reclusión inhumana.

testimonial no solo funciona dentro de la revista como una novedad que se inserta, divulga, promociona, discute y difunde, sino que también de alguna forma este semanario establece desde su línea editorial una conciencia genológica y discursiva de lo testimonial flexible y dinámica apropiándose de un crisol de discursos tendientes a dar cuenta de los sufrimientos de presos y víctimas de crímenes de Estado.

La presentación de esta sección es un verdadero manifiesto editorial en torno a esta difusión de lo testimonial:

Los textos que *Crisis* ofrece en las páginas que siguen, fueron escritos, por diversos presos políticos argentinos en estos últimos años. Han sido recogidos y seleccionados con la colaboración de Vicente Zito Lema y María Bedyoyan. Cartas, poemas, crónicas y dibujos, deslizados de contrabando por debajo de las puertas de las cárceles en oportunidades diversas, brindan hoy el mejor testimonio posible sobre una época que ha quedado atrás para la Argentina pero que sigue siendo, en varios países latinoamericanos, la noche de cada día. Estas voces, sumadas todas en una sola voz, sin estrellato ni afanes individuales de consagración, son también literatura. Porque iluminan la realidad con eficacia y a veces con fuerza desgarradora. Porque nos ayudan a comprender un poco mejor qué somos, qué podemos ser, para qué peleamos (*Crisis*, n. 3, julio 1973, p. 3).

En este manifiesto es clara la conciencia genérica que se tiene en la revista, puesto que se tiene certeza editorial de que se están difundiendo discursos que por más que tengan atisbos de narrativa testimonial, no dejan de ser recortes ficcionales de una experiencia traumática. Y es que, si es que la víctima-testigo-autor considere o no más cerca de lo ficcional su discurso, lo que no entra en discusión es que su relato es una “memoria viva” de lo sucedido que intenta reactualizar para concientizar a los lectores no

solo de los vejámenes producidos, sino también para que estos hechos no vuelvan a sucederse jamás.

Incluso la forma de presentación gráfica, jugando desde los titulares de los textos, apunta a divulgar la sintomatología del cautiverio: cómo se sufrió, qué padeció, qué sintió, qué percibió y todo el resto de una plasmación de toda la sensibilidad carcelaria manifiesta verbal o pictóricamente.

El primer texto de la primera sección, “Hecho en prisión”, verdadera inauguración de esta plataforma textual de difusión testimonial dentro de la revista *Crisis*, lleva el título de “Recibido en la cárcel” y se trata de cartas escritas por Bernabé Gómez a su padre, Luis María, en prisión junto a su pareja. Bernabé tenía nueve años y vivía con sus abuelos y le escribe a su padre, preso político en el Instituto de Seguridad y Resocialización (Unidad 6), conocido como el penal de Rawson, espacio carcelario en el que se llevó a cabo la triste masacre de Trelew.³³

³³ El 15 de agosto de 1972 a las 18:30 comenzó un masivo intento de fuga en el Penal de Rawson, cárcel de máxima seguridad ubicada en 9 de julio 397, Rawson, provincia de Chubut. Si bien algunos militantes lograron el cometido de huir, un gran número de presos fueron detenidos por las fuerzas armadas durante el escape y fueron fusilados el 22 de agosto en la base aeronaval Almirante Zar de Trelew. Más allá del hecho histórico y la crueldad de la situación, la masacre de Rawson luego de la fuga masiva provocó un “nuevo conjunto de regulaciones para detenidos de máxima seguridad” (Seveso, 2009, p. 160) dentro de una preocupación de los militares de endurecer el sistema penitenciario tradicionalmente organizado para asilar a criminales comunes pero insuficiente a ojos de los militares, para la detención de militantes políticos con alto grado de entrenamiento. Estos cambios en el rigor carcelario, nunca abordados en la historia penal argentina, establecían regulaciones alrededor de toda la vida del prisionero: desde los cortes de cabello obligatorios hasta la alimentación, lecturas, visitas y actividades físicas. La sección sobre ‘las obligaciones de los detenidos’ prohibía cantar, gritar, silbar, comunicarse con sonidos acústicos y lenguaje de señas, levantar la voz, participar en ‘juegos prohibidos’ y ‘en general, todo acto u omisión que signifique una alteración del orden reinante’. También se prohibieron los comunicados políticos y las peticiones colectivas, pero probablemente la regulación que produjo mayor conmoción fue la que instauró el confinamiento de los prisioneros en celdas individuales durante la mayor parte del día. El objetivo que los militares per-

Bernabé escribe tres epístolas fechadas el 15 de junio, el 14 de julio y el 25 de agosto de 1972, que dan cuenta de las tensiones de la dinámica del cautiverio entre “los de afuera” y “los de adentro”: la angustia por no verse, el ansia de libertad para su padre y madre recluidos, la percepción de la valentía de su padre y de sus “compañeros” militantes y la insistencia en el poder del “fuego” de la resistencia y la revolución antidictatorial. Llama poderosamente la madurez intelectual y emocional del niño de nueve años que verbaliza desde casi una postura de adulto la agonía de tener a sus padres en prisión.

El siguiente texto en el número 3 de *Crisis* dentro de esta “sección testimonial” da vuelta la inversión de la subjetividad carcelaria, ya no es “el afuera” que escribe sobre “el adentro” sino que es un verdadero escrito carcelario con el título de “y entonces yo le pedí una bandera”. Se trata del comienzo de un relato escrito en prisión por Juan Carlos Bird, militante de la resistencia peronista desde 1955, preso político en prisión durante dieciocho años. Bird, si bien fue escrito desde la prisión, no verbaliza su cautiverio sino la génesis de su encierro: el porqué de su existencia carcelaria, cómo llegó a estar entre barrotes. De esta forma, el escritor-testimoniante inicia su relato con su testimonio del bombardeo de Plaza de Mayo, el 16 de junio de 1955. Bird sale de la cooperativa en donde trabajaba y decide ir a esta “columna inaugural y plaza mitológica” (Lerman, 2005)³⁴ para el pueblo argentino que

seguían era quebrar la solidaridad y comunicación entre los prisioneros, restringir la circulación de la información política y controlar el contacto entre los detenidos y sus abogados. El nuevo régimen era tan severo que el 30 por ciento de los prisioneros detenidos en seis penitenciarías consumían sedantes y demostraron signos de trastornos psicológicos (Seveso, 2009, p. 160).

³⁴ Lerman realiza una especie de “historia sociológica, política, cultural y antropológica” de la Plaza de Mayo como uno de los escenarios fundamentales de la vida política argentina. Para Lerman este espacio público como una plaza política en donde los individuos concentran un “movimiento de retorno y regreso” al espíritu de Mayo, de reapropiación y reactualización de ese poder popular. Espacio simbólico por antonomasia para la Argentina que cobró diversas isotopías históricas: el 25 de mayo de 1810; la plaza de Rosas; la plaza de la gran aldea; la plaza peronista del ‘45 a los ‘70; la plaza de la represión, los desaparecidos, el fútbol y Malvinas; la plaza de los ‘80 y la plaza sin polí-

resulta ser la Plaza de Mayo para presenciar el bombardeo con ánimos no solo de “testimoniar”, sino también de “defender” la democracia. Esta situación crítica lo lleva a replantearse su función ciudadana y decide militar y sociabilizar su deseo de resistir: En ese momento me sacude ese bombardeo, y yo empiezo mi actividad política. Yo estaba emocionado y empecé a tratar de conectarme con alguien, pero no era afiliado, no era nada. Andaba con ganas de hacer, pero como bala perdida. Formábamos algunos grupos, espontáneamente, cuando las manifestaciones, pero uno se veía un momento y después perdía el contacto (*Crisis*, 3, 1973, p. 4)

La militancia para Bird vincula a personas con cierta “ideología de resistir”: “Poco a poco nos vamos conectando gente que pensábamos lo mismo, que había que pelear” (*Crisis*, 3, 1973, p. 4). Lo testimonial en este relato no se basa tanto en la vivencia carcelaria, sino en el testimonio de acciones represivas como el bombardeo a Plaza de Mayo y la consecuente reacción de protestas que esto motivó.

Otro relato testimonial encontramos en este número: es el escrito “la muerte de mi hijo” de Susana Lima, militante política torturada en la Dirección de Actividades Políticas Antidemocráticas (DIPA),³⁵ disuelta en el momento

tica, entre otros. Cfr. G. D. Lerman (2005). *La plaza política. Irrupciones, vacíos y regresos en Plaza de Mayo*. Colihue.

³⁵ La DIPA fue una “escuela de torturas” (Martínez, 1977) radicada en la calle Moreno 1400 de la Capital Federal comandada por la Policía Federal argentina. Los espacios carcelarios de presos políticos en Argentina incluían no solo cárceles sino también comisarías y centros clandestinos que a menudo funcionaron como verdaderos campos de concentración en los que no solo se recluía los prisioneros sino también se los torturaba. Débora D’Antonio y Ariel Eidelman (2010) ahondan en la tensión del sistema penitenciario y la tortura durante los setenta:

Especialmente al inicio de la década del setenta, la gran cantidad de militantes revolucionarios, antes de la llegada a los establecimientos penitenciarios, era apresada por la Policía Federal, las policías provinciales o el Ejército, lo cual significaba en la mayoría de los casos el paso por la tortura en centros clandestinos, comisarías o en la sede de la policía política. En el caso de la Policía Federal

de publicación de este texto. Este escrito se erige desde una situación límite con la muerte del hijo de la “escritora-militante-testimoniante”. El relato tiene forma epistolar a un “Queridísima” que posiblemente sea pariente cercana de Susana Lima y cuya cercanía es vital para compartir el dolor de la pérdida. Además de epístola y carta elegíaca, este escrito de algún modo funciona como “diario de una muerte”, que va describiendo brevemente los momentos agónicos del fallecimiento del bebé, dando incluso la fecha exacta de su defunción: lunes 24. La muerte de un hijo, por un lado, quiebra emocionalmente a la madre y a la mujer por otro, catapultada al infante a categoría de mártir y héroe de la resistencia política de la militancia argentina al morir en prisión:

No sé cómo hablarte. Todo lo que pudo ser y no fue *un hijo*. El especial. Ese hijo que se nos fue. Como madre, siente un indescriptible dolor. Como mujer, una frustración. Como idealista, un terrible odio hacia el enemigo que lo mató. Te pido que me contestes. No para darme un pésame. No. El mocoso murió; el mocoso es otro mártir y héroe de la causa. Y por ello no se puede dar el insensible y convencional “pésame”. No. Necesito las palabras y compañía de los compañeros de ideal (*Crisis*, 3, 1973, p. 4. Las cursivas son del original).

El testimonio doloroso, agónico y lleno de patetismo de la muerte de un hijo solo tiene consuelo con la fraternidad militante, puesto que no hay lenguaje posible para consolar y contrarrestar el luto. La confraternidad

Argentina, la sede de la División de Coordinación Federal, después denominada Superintendencia de Seguridad Federal y allí en las oficinas de la División de Informaciones Policiales Antidemocráticas (DIPA), en Moreno al 1400 de la Capital Federal. En Córdoba, Rosario o Tucumán, la Jefatura de Policía local, en general, con participación de la delegación local de la Policía Federal y en varios casos con intervención de personal del Servicio de Inteligencia del Ejército y de las FF.AA., tras la aprobación de la ley 19.081.42 Tras la detención y tortura, a veces sumado a un secuestro no reconocido durante algunos días, se aplicaba una incomunicación de 10 días para borrar los efectos de la violencia institucional sobre los cuerpos (D’Antonio y Eidelman, p. 108).

militante, tópico común a menudo en los relatos testimoniales, es el único bálsamo para el dolor de la pérdida de un hijo.

Luego del texto “La muerte de mi hijo” de Susana Luna, nos encontramos en este número de 3 de *Crisis* con otro texto testimonial: “la picana de 220 voltios” de Norma Morello. La propia revista nos contextualiza este relato: El 16 de diciembre de 1970 secuestran a Martins y Zenteno. Luego integrarán la lista de desaparecidos: Pujals, el matrimonio Verd, Maestre, Misetich. El 30 de noviembre de 1971 desaparece Norma Morello. Una activa movilización obtiene el jefe del Regimiento de Goya información sobre su paradero: Morello se encuentra en Buenos Aires, disposición de la Cámara Federal. Su hermana logra verla el 31 de diciembre de 1971. Durante ese mes Norma Morello escribe cinco copias con el relato de las torturas a que fue sometida para hacerlas públicas en caso de que algo le sucediera. Este testimonio, filtrado desde la cárcel, es el que transcribimos (*Crisis*, 3, 1973, p. 6).³⁶

El relato testimonial de Morello posee un carácter genológico de diario íntimo de prisión, desde su arresto la noche del 30 de noviembre de 1971, cuando estaba alojada en la escuela 534 por su trabajo de maestra rural, hasta el episodio de tortura con picana eléctrica durante una sesión de interrogatorio que tuvo lugar el día 9 de diciembre del mismo año. A Mo-

³⁶ Norma Morello es uno de los primeros casos de desaparición, detención ilegal y tortura denunciados en la Argentina. A Morello la secuestra el Ejército en 1971 cuando trabaja en la escuela rural 334 como maestra y la liberan cinco meses después, pero luego en 1976 la vuelven a buscar. Luego se exilió un tiempo en Uruguay hasta conseguir los documentos para viajar a España.

Para volver a la Argentina en 1984. En 1991, comienza a trabajar hasta la actualidad como orientadora pedagógica en un Proyecto de alfabetización en la villa 31. En sus pasos de la creación del movimiento rural de Goya tuvo el asesoramiento y el apoyo del obispo de Goya, Monseñor Alberto Pascual Devoto, cura miembro de los Sacerdotes para el Tercer Mundo, al que apodaron “el apóstol de los pobres”. Morello trabajó en la escuela 497 de la 3° sección de Goya (septiembre de 1971) y la escuela 534 (noviembre de 1971). Cfr. Mariana Carbajal. “El compromiso”, *Página12*, domingo 24 de julio de 2011. <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-172914-2011-07-24.html>.

rello la trasladan desde la Subprefectura de Goya en avión en espacio no identificado antes de llegar a Rosario. El cronotopo de la tortura no puede ser identificado por la víctima-testigo-escribiente Morello porque según costumbre de estos procedimientos, la víctima es llevada con los ojos vendados y solo puede percibir mediante el tacto o incluso el olfato algunos parámetros para fijar ciertas coordenadas espaciotemporales del lugar a donde la llevan.³⁷ Este tránsito, por un lado, representa un movimiento físico que establece este recorrido:³⁸

Espacio de trabajo → Espacio del secuestro → CDyT
Cárcel → Traslado → CCDyT → Liberación

Morello es secuestrada en su lugar de trabajo, llevada a un Centro Clandestino de Detención y, luego, trasladada a otro Centro, en donde es torturada y luego liberada.

³⁷ Pamela Colombo reconoce que “el momento en que los detenidos-desaparecidos eran llevados desde el CCDyT al espacio de inhumación clandestina” (Colombo, 2013, p. 2), eufemísticamente llamado “traslado”, no solo es un movimiento físico, sino que cobra un sentido mayor puesto que “es el resultado de la retroalimentación entre múltiples elementos: espacio, cuerpo, tiempo y percepción” (Colombo, 2013, p. 4). Así, para Colombo este movimiento por el espacio físico implica ciertas características “materiales” que le otorgan cierta particularidad a este movimiento y al espacio donde se produce dicha traslación: 1) la posibilidad de orientarse/ubicarse en un mundo replegado; 2) el cuerpo “alterado” y su percepción distorsionada; 3) el estatuto epistemológico de las “verdades adjetivadas” que conforman al espacio del traslado; y 4) el modo en que el espacio del traslado se adivina en comunidad (Colombo, 2013, p. 4).

Cfr. Colombo, Pamela. “Del traslado de detenidos-desaparecidos o el espacio en movimiento: hacia una fenomenología de la percepción distorsionada”, *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*. 2013, marzo-sin mes. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=76525696005>.

³⁸ Pamela Colombo analiza las detenciones y desapariciones en Tucumán teniendo en cuenta ciertas entrevistas de algunos de los involucrados. Y luego de este examen establece un cuadro con los diferentes tipos de traslados. Colombo reconoce que en la investigación de estos traslados se pueden pensar diversas combinaciones por la complejidad de este procedimiento. Para analizar el traslado de Morello hemos seguido dicho estudio. En el apéndice incluimos el cuadro de Colombo. Cfr. Apéndice. Imagen 1.

Pero, por otro lado, este movimiento tiene una asociación con la espacialidad indeterminada, o lo que Colombo (2013) llama “lo que se cae del mapa”: “Se construye un espacio que pretende borrarse a sí mismo, un espacio donde circulan fantasmas, o quizá sería más apropiado decir, un espacio que se vuelve fantasmal al no poder asegurar la presencia de aquellos que lo atraviesan” (p. 9). En el caso de Morello, es clara la relación con esta espacialidad fantasmal que apenas puede transitar, incluso desde un sentido de encierro con la figura del túnel angosto que atraviesa. Todo el ambiente espacial cobra sentido para esta detenida-desaparecida para escapar del “tabicado”³⁹ usado por los militares como elemento de aislamiento de la víctima. Morello intenta describir con su cuerpo limitado el lugar de tortura:

El avión descendió antes de llegar a Rosario. Al bajar al avión se acercó inmediatamente un coche largo de color celeste, con varios hombres que descendieron y se acercaron al avión.

³⁹ Colombo describe de esta forma el proceso de “tabicado” de los detenidos- desaparecidos: En relación a las condiciones en que esos traslados eran realizados, por lo general los detenidos-desaparecidos estaban tabicados –así se les imposibilitaba que vieran “el afuera” –; muchas veces estaban inmovilizados –con sus manos atadas– y en el caso de los traslados del espacio del secuestro al CCDyT se los solía tirar en el piso de los asientos traseros –impidiéndoles que “el afuera” los viera. Las prácticas tendientes a aislar al sujeto comienzan por lo tanto ya durante el traslado: la visión –sentido que monopoliza la aproximación del espacio– les era negada; así mismo no podían tocar lo que los rodeaba ya que solían estar maniatados o tirados en el fondo del vehículo que los transportaba; y tampoco podían hablar. El cuerpo del detenido-desaparecido en el traslado era un cuerpo “limitado”, reducido prácticamente a escuchar ruidos y voces (Colombo, 2013, p. 7).

Morello es trasladada con este procedimiento de tabicado para que no vea afuera e incluso es “escondida” en el baúl de un auto hasta llegar al CCDyT. A ella en primer lugar se le niega la visión con las vendas, en segundo lugar, el tacto libremente porque es esposada y en tercer lugar se le impone silencio no con una mordaza, pero sí haciéndola callar. El cuerpo de Morello es reducido, limitado, silenciado, atado, vendado y luego desnudado para ser por último torturado en este verdadero descensus ad ínferos violento e inhumano del secuestro de personas.

Dos de ellos subieron. Uno me vendó los ojos [aquí comienza el proceso de limitación y aislamiento del cuerpo de Morello]. Otro me esposó [sigue aquí el proceso de limitación, inmovilización y aislamiento del cuerpo: vendas-ojos, esposas-mano]. Me cargaron al baúl del coche y me dijeron: “Si te tocás la venda te doy un tiro”. Viajamos unos 20 ó 30 minutos. Me bajaron en una casa de las afueras (hicimos camino de tierra). Me hicieron caminar por un túnel; solo entraba yo y de costado.

Al salir comenzaron los ruidos fuertes de metales y cosas que se movían. La radio fuerte tocaba algo clásico y una voz fuerte me dijo: “Música de ópera... de operación... total por cuatro días locos que vas a vivir...” [a la limitación, inmovilización y aislamiento del cuerpo le sigue la intimidación, turbación y perturbación psicológica mediante amenazas a la víctima]. “Desvestite”. Como yo no me desvestía me sacaron ellos la ropa: “No sos la primera que vamos a desnudar”, me dijeron, y otras barbaridades más (*Crisis*, n. 3, 1973, p. 6).

Pero, a este cuerpo limitado de Morello no solo lo atraviesa el paso violento del traslado, sino que también padece todo el sufrimiento del interrogatorio. Este relato testimonial narra la violencia de la tortura y el trauma que motiva la necesidad de narrar esta experiencia violenta. En el testimonio de Morello, se alcanza a vislumbrar cierta característica genológica de este tipo de textos, es una escritura solidaria e incluso terapéutica, puesto que se escribe para soportar el dolor, para sobrevivir al encierro y a la tortura, para curar heridas. Morello con su texto concebido en prisión y filtrado para su consecuente difusión clandestina, revisita, reactualiza y revive sus episodios de tortura para volver a pasar por el pasado inmediato y así enfrentarse con el dolor e intentar sobrevivir al trauma.

La descripción de la tortura es minuciosa y detallista y da cuenta del dolor corporal y psicológico lacerantes en una graduación de variables siniestras de la vejación:

- a. privación de la vestimenta;
- b. inmovilización corporal al estaquear brazos y piernas en una cama;
- c. tanteo corporal con la picana sin electricidad;
- d. anulación de la posibilidad de gritar mediante un trapo en la boca;
- e. uso de la picana con electricidad en las axilas, las piernas, los brazos y la ingle;
- d. manoseo de senos y genitales;
- e. vuelta al uso de picana con electricidad desde la garganta hasta los genitales;
- f. golpe en el vientre con una pelota pesada;
- g. acciones de violencia psicológica para enloquecer a la víctima: hacerle desear un vaso de agua, abrir una canilla en momentos de intensa sed;
- h. la secuencia de tortura se va repitiendo solo detenida por ciertos interrogatorios, pero con mayor intensidad voltaica de la picana de 110 voltios a 220.

Eso solo sucedió en el primer día de tortura de Morello. Luego de ocho días de interrogatorios sin tortura y reclusión, la ve un médico y le da penicilina. Y luego se retoman las sesiones de tortura en un ciclo de extracción de información gracias al ejercicio del terror y el dolor.⁴⁰

⁴⁰ Elaine Scarry, estudiosa de los alcances corporales, psicológicos y ontológicos de la tortura, en una entrevista concedida a Jennifer L. Geddes, reconoce que en los documentos de los 70, como puede ser este relato de Morello, la tortura no solo actúa en el cuerpo de la víctima de un modo físico, sino que desde una visión ontológica para la víctima, la tortura llega a destruir todo su mundo, lo desintegra. Tiene la capacidad de ejercer dolor y destruir el mundo a la vez:

In the cultural context I was looking at, in documents from the 70s, there was a literal acting out

En la misma página en donde comienza el relato de Morello dentro del número 3 de *Crisis*, se encuentran dos “microtestimonios” de prisioneros políticos de la cárcel de Trelew, muertos en la misma fecha, 22 de agosto de 1972. El primero lleva el título “la máquina” y es de Carlos Heriberto Astudillo (en la revista solo mencionado Carlos Astudillo). En este “microtestimonio”, la víctima-testigo-escribiente verbaliza la tensión de una sesión de tortura, de su propia tortura con la picana eléctrica.⁴¹

of the unmaking of the objects of consciousness and the unmaking of the objectifying power of language. For example, in torture not only did the torturer inflict pain, but there was actually a kind of miming of the unmaking of the world by enlisting all the objects of the world into the act. Even if the torturer was using a mechanism such as, let's say, a way of inflicting electrical discharge into the person, he would also refer to chairs and tables and windowsills and baskets and blankets and telephones and all kinds of cultural artifacts, and in that way made the body of the prisoner somehow a kind of agent for not only experiencing its own pain, but for witnessing the dissolution of the made world (Geddes, 2000, p. 79).

[En el contexto cultural que estaba analizando, en los documentos de los años 70, hubo una actuación literal de la eliminación de los objetos de la conciencia y el desmantelamiento del poder objetivador del lenguaje. Por ejemplo, en la tortura el torturador no solo infligió dolor, sino que hubo una especie de remedo de la destrucción del mundo mediante la inclusión de todos los objetos del mundo en el acto. Incluso si el torturador usara un mecanismo como, por ejemplo, una forma de infligir descargas eléctricas a la persona, también se referiría a sillas, mesas, marcos de ventanas, cestas, mantas, teléfonos y toda clase de artefactos culturales, y en ese sentido. De alguna manera, el cuerpo del prisionero fue una especie de agente para no solo experimentar su propio dolor, sino también para presenciar la disolución del mundo hecho.] La traducción nos pertenece.

⁴¹ Carlos Heriberto Astudillo fue uno de los dieciséis reclusos de la base naval Almirante Zar de Trelew fusilados por el ejército argentino, cuya operación estuvo encabezada por el teniente de corbeta Guillermo Roberto Bravo y el capitán Luis Emilio Sosa. El impacto de esta masacre Trelew fue importante a nivel social y una de las repercusiones las encontramos en el movimiento estudiantil argentino. Pablo Augusto Bonavena analiza estas repercusiones en las organizaciones estudiantiles ante el impacto de estos fusilamientos: “El movimiento estudiantil fue sorprendido por la matanza mientras efectuaba una intensa campaña nacional de lucha contra la represión de la dictadura y por la libertad de los presos políticos, muchos de ellos militantes estudiantiles” (Bonavena, 2011, p. 204). Específicamente para el caso de la muerte de Astudillo, Bonavena reconoce las consecuencias estudiantiles- políticas en Santiago del Estero, ciudad de origen del propio Astudillo:

El 24 de agosto continuaron las repercusiones por los fusilamientos. Durante el entierro de Carlos

El segundo “microtestimonio” es de Alfredo Kohon. Establece una descripción del ambiente de la tortura para circunscribir exactamente esta situación traumática: 1) la fecha y la hora de la sesión: 6 de enero a las 2 de la madrugada; 2) el lugar: Cárcel de encausados; 3) los grupos de torturadores e interrogadores: de la Policía Federal, de la Policía Provincial y de la Seccional 10° y 4) incluso especifica dando los nombres de algunos de sus interrogadores: el oficial González y el “policía corpulento” Tapaia o Sapia. Los testimonios que podemos encontrar en esta sección de “Recibido en la cárcel” del número 3 de la revista *Crisis* no solo pueden ser: 1) microtestimonios en torno de la tortura, 2) diarios de tortura, 3) cartas de reclusos a familiares o epístolas de familiares a prisioneros, entre otros subgéneros testimoniales. Sino también que se presenta la vinculación entre el presidiario y su defensor: su abogado.

Tal es el caso de la carta “el alboroto temprano de las gaviotas” de Ignacio Ikonikoff⁴² a su abogada Mirta Favris, el 16 de enero de 1973 en el Instituto de Seguridad y Resocialización de Rawson. El texto de Ikonikoff

Heriberto Astudillo y Ana Villareal de Santucho en Santiago del Estero, muertos en la base Almirante Zar, participaron gran cantidad de jóvenes, muchos de ellos estudiantes, lo que lo transformó en un acto político (Bonavena, 2011, p. 215).

⁴² Ignacio Ikonikoff fue un físico santafesino que incurrió en el periodismo científico además de la militancia peronista. A través de la ciencia, Ikonikoff, llegó al periodismo en 1972 para militar en la Lista Marrón y en el Movimiento Nacional contra la Represión y la Tortura, donde también militaban Juan Carlos Dante Gullo, Píri Lugones y León Ferrari entre otros. Militó en los Comandos Populares de Liberación (CPL). La dictadura del general Lanusse lo encarceló en Rawson y luego la justicia dispuso su excarcelación días antes del 25 de mayo de 1973. Altruista y solidario, volvió de motus proprio a la cárcel de Devoto para salir con todos sus compañeros. Dijo: “salimos todos o no sale nadie”. Cuando los CPL se sumaron a Montoneros, él también lo hizo. A la edad de 35 años Ignacio Ikonikoff, fue secuestrado-desaparecido, en la localidad de Marcos Paz, el 12 de junio de 1977, juntamente con otros compañeros con los que formaba el Partido Revolucionario de los Obreros Argentinos (PROA), todos militantes provenientes del peronismo, la izquierda y la izquierda nacional. Ikonikoff recibió el Doctorado Honoris Causa de la Sorbona. Esta carta tiene lugar en su primera detención. Cfr. E. Blaustein y M. Zubieta (2006). Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso. Colihue.

tensiona en torno a la dinámica “intramuro” y “extramuro”: las gaviotas que observa el presidiario desde la ventana representan todo lo positivo que involucra el “extramuro”: alegran la vida del recluso con su vuelo libre y despreocupado; despiertan al prisionero con su alboroto vital y la proyección de su sombra en la celda entretiene al prisionero. En cambio, la percepción del espacio “intramuro” es totalmente negativa: prohibido, triste y sombrío. Es interesante, la visión de Ikonikoff que aporta su visión científicista de la reclusión al proponer un nuevo método científico de contemplación y análisis del aire externo a la cárcel apoyándose en las citas de autoridad de Einstein y Böse:

Me permito una digresión: mirando el color del amanecer y del crepúsculo y comparándola con el azul del mediodía, Einstein y otro que creo que fue Böse calcularon ¡el número de moléculas por litro de aire! Realmente hay que ser muy buen tipo y sobre todo infinitamente pacífico y tranquilo para inventar un motivo de trabajo científico contemplando la puesta del sol (*Crisis*, 3, 1973, p. 6).

Es notable no solo el proceso de divulgación y difusión de estos discursos testimoniales en la revista, sino el trabajo de edición, sobre todo en el caso de titulación de los textos, teniendo en cuenta un claro objetivo de captar la atención del lector desde un patetismo propio de la escritura carcelaria. Muchos de los títulos han sido concebidos desde la editorial de *Crisis* extrayendo fragmentos o frases de los textos que funcionan como “sintagmas gancho” para la atención lectora.

Si encontramos cartas de familiares a reclusos también podemos hallar epístolas con la relación inversa. Como la carta de Lidia Massaferrero de Lafferrere, compañera de Francisco Urondo, a sus hijos, desde el penal de Devoto: “ya es hora de dormir: que sepan que yo estoy pensando en uste-

des”. Esta carta intenta servir de “cobija” o “frazada” simbólica para estos niños de alguna forma “huérfanos” de la presencia de su madre. Lidia Laferrer intenta llevar tranquilidad a sus hijos y espera una respuesta positiva de ellos a través de dibujos e información de sus vidas para retroalimentarse. Pero el dolor aflora con el recuerdo de su hijo muerto Manolo Belloni a manos de la policía de Tigre en 1973 cuando tenía 23 años y militaba en las FAP (Fuerzas Armadas Peronistas).

No solo cartas, microtestimonios, testimonios, diarios de cárceles encontramos en esta sección sino también podemos hallar dos poemas testimoniales dentro de estos subgéneros testimoniales. El primer texto lírico es la transcripción de la segunda parte de un poema de Oscar Arbelo en lenguaje “canero”. Este texto lleva el título “de vos extraño las cosas chiquitas” y lo dedica a su compañera, el 17 de noviembre de 1972, en la celda 286 del penal de Rawson.⁴³ Para que pudiese sobrevivir este texto y viralizarse, Arbelo le entrega a Lidia Massaferrero de Laferrere, que sirve como una “mula comunicativa” que recoge y salvaguarda esta obra inédita para difundirla (Zó, 2017). Este texto escrito en lenguaje canero o coa patentiza la vivencia carcelaria desde este argot a menudo críptico. La palabra se encripta en su intención de verbalizar la sensibilidad carcelaria para intentar adaptarse a la conciencia reclusiva, el prisionero político emplea el argot carcelario que asimiló en prisión para dar cuenta de su realidad. El lenguaje se permea de reclusión, se estigmatiza, se hace paria. Arbelo escribe cómo “hablan” los que son silenciados, marginados, prohibidos y desaparecidos, es el portavoz de los “musulmanes” agambeniamente hablando, de los “no-hombres”, los que han tocado fondo, aquellos que sufren la reclusión y no pueden expresarse (Zó, 2011).

⁴³ Cfr. Texto 1 del Anexo de este artículo.

El segundo poema fue originariamente firmado por “un combatiente peronista”: Roberto Coronel lo escribió cuando se enteró de que Diego Ruy Frondizi y Manuel Belloni habían sido asesinados en el Rincón de Milberg. Este poema, escrito en noviembre de 1971 en la cárcel de Devoto, da cuenta del ambiente carcelario, que transforma al presidiario en un ser inútil, en permanente estado de rabia. Un ser destinado a estar arrojado en el colchón de su celda, sin poder escapar ni transformar su realidad, mientras que en el espacio “extramuro” se fusila a sus compañeros.⁴⁴ Así mismo, en este texto se verbaliza la dinámica de persecución de militantes por parte del Ejército, en un largo racconto entre guiones dentro del poema. La víctima-testigo-poeta resemantiza su encierro, complejizando las coordenadas temporales de su cautiverio: su presente en la celda, el recuerdo de su pasado militante (“nostalgia de un pasado”) y un futuro incierto de convivencia con sus camaradas (“el futuro inexorable”) en un “método de aprender la realidad” según este yo lírico sufriente y testigo. Coronel le escribe a la lectora ideal de este poema, María, y despliega “los otros tiempos” de la lucha, la militancia y el encierro.

Además de testimonios verbales, en este número 3 de *Crisis* encontramos dos testimonios visuales de presos políticos argentinos. El primero es un autorretrato corporal sin rostro del pintor Franco Venturi, preso en Villa Devoto, en el buque Granaderos y en el penal de Rawson.⁴⁵ El dibujo fue elaborado en la celda del buque Granaderos y da cuenta del reducido espacio de la habitación en donde estaba recluso. La militancia peronista del dibujante se ve reflejada en los garabatos que adornan las paredes de la celda. Representa casi una “fotografía” de cuerpo entero del preso, testimonio pictórico de la reclusión.

⁴⁴ Cfr. Texto 2 del Anexo de este artículo.

⁴⁵ Cfr. Imagen 3 del Anexo de este artículo.

El segundo es un dibujo anónimo que, a través de historietas con un personaje felino al estilo del gato Silvestre (Silvester J. Pussycat, creado por Friz Freleng), describe la rutina del presidiario desde una óptica casi paródica. El preso es un animal rutinario, sometido y víctima de un sistema deshumanizante.⁴⁶

Conclusión

En este capítulo, se intentó comenzar a trazar un examen de todos los procesos de legitimación, difusión, consolidación y discusión del testimonio como novedad genológica en el campo cultural latinoamericano del siglo XX, a través de la plataforma cultural que representó la revista *Crisis* para todo el campo cultural e ideológico de América Latina en los setenta.

Esta revista se gestó con un carácter de “publicación político-cultural independiente de organizaciones político-militares” (Ponza, 2016, p. 7) con un programa estético-político-cultural que “funda su legitimidad cultural sobre un reenvío al pasado que confiere sentido a las pugnas con el presente” (Sonderguer, 2011, p. 10).

Dicho programa incluía tanto la revisión y relectura de la historia argentina, como la de su tradición literaria y cultural, con un fuerte énfasis en la revaloración de los llamados “géneros menores” (la tradición del género policial y el folletín, la telenovela, el circo y el teatro criollo y el testimonio). En ese sentido, el ideograma de *Crisis* pretende “anular los límites existentes entre arte popular y arte de vanguardia” (Cohen Imach, 1994, p. 279). La novedad de lo testimonial ya se configura en los primeros volúmenes de la revista. En este proceso de revaloración de un subgénero desconocido y

⁴⁶ Cfr. Imagen 2 del Anexo de este artículo.

en cierta medida marginal entre los lectores latinoamericanos, *Crisis* toma la delantera a nivel de novedad, al incluir ya en el número 3 de su primera época, en agosto de 1973, una sección intitulada “Hecho en prisión”. Instala ya no solo el subgénero testimonial como una novedad, sino que también presenta una verdadera apertura en la noción de “testimonio”, puesto que este incluirá cartas, pequeñas crónicas y dibujos de prisioneros políticos argentinos.

En este trabajo hemos intentado rastrear aquellos testimonios de militantes políticos argentinos en contextos de encierro dentro de procesos cívico-militares de detención durante los años setenta en la revista *Crisis*. Pero esta noción ampliada de lo testimonial también abarca testimonios de militantes latinoamericanos fusilados (n. 15, julio 1974); poesías testimoniales de poetas guerrilleros nicaragüenses y guatemaltecos fusilados por el ejército (n. 7, noviembre de 1973); dibujos, pinturas y postales de niños de villas argentinas (como La Tablada); saluciones de fin de año organizadas por el Frente Cultural de Juventud Peronista de La Matanza y la Agrupación Evita de la Rama Femenina -como testimonios de la vinculación militancia-educación- inclusión social (n. 9, enero 1974)-; testimonios de oprimidos en los hospicios argentinos Braulio Moyano, Melchor Romano y Borda, recogidos entre 1968 y 1973 por Vicente Zito Lema, con la colaboración de Marcelo Lartigue, Basilo Benítez, Daniel Salvadó, Mario Ancewicz, Roberto Alvarado y Marcelo Pichon Rivière (n. 11, marzo 1974), entre otros. En síntesis, se debe reconocer que lo testimonial se introduce en esta verdadera plataforma cultural que representó *Crisis* como una verdadera novedad dentro de este proceso de legitimación social, política e ideológica que tuvo su correlato genérico al pretender revalorizar el subgénero testimonial, a menudo cultivado en ciernes en buena parte de nuestra literatura latinoamericana.

Apéndice Texto 1

“de vos extraño las cosas chiquitas”

De jopende empecé a escolasear la libertad. A los tevein palmé
la primera tumba
Hoy que empiezo a campanear los treinta pienso,
consecuente y zabeca dura
que cuando pegue la vuelta a la tacuaren si ando pateando
la rua
voy a tener
la pepa colgada en el ropero.
Porque aquí, a pesar de la alegría de hoy
todavía hay para rato...
Por eso sin apuro, con paciencia cebo un mate.
y se lo convidó a mi sombra.
Y no me caliento por la pitada que marcó este orsai y se me breco
por un chamuyo berreta
que no recoge la experiencia laburanta. 17 pirulos
17 pirulos
de bronca y piedra / de ñoca trasnochado y plenario abierto a la yuta / de
camani prestada y huelga traicionada / de revolta quemada y de CGT negra
/ de plan Campos y del Lisandro / del R11 de Rosario y de Huerta Grande /
de “ya hemos triunfado” y de Corrientes y Esmeralda / del puesto de Ezeiza
y del Utrunco / de ravioladas probadas de cheno y de la calle Gascón / de
toma de fábrica y volante clandestino / de tráfugas que apestan en su
tumba y del “hágalo usted mismo” / de técnicas nuevas y checos truchos
con papeles polenta.
17 pirulos y un frangote de ñericompas sin sonrisas que parieron el com-
promiso / de poner todos los días / mi suerte a pleno

III

Hoy
de vos extraños las cosas chiquitas
las otras viajan conmigo adentro del bobo.
La pollera cortita el rouge
el rochepu de sogüe el namicar juntitos
el darle contra a los salames el vaso de escabio
compartido Hoy
engomado tuto el yorno repaso
prolijamente en mi recuerdo tu ombligo
y de paso
escracho un faso polenta
que tiene sabor a postre bacán que me permite
trenzar
en su hilito de humo un montón de
ideas
sobre el cómo y porqué
de la introducción al raconto.

Texto 2

“pregunta llorar putear caminar”

Estas son las camas esta es la mesa El banco mi puño el de todos
desciende con fuerza sobre ellos asentamos nuestros cuerpos
inútiles ahí están las once rejas el guardián los muros
aquí nuestra impotencia la rabia el dolor el asco las lágrimas
sólidas como balas hirientes la piel
el puño sube y descende con fuerza el golpe los golpes la
madera golpeando la madera
Un largo seco desprolijo coro de golpes Los han capturado María
los han herido María
y nosotros que haremos en esta tribuna con rejas
preguntar llorar putear caminar
en círculos con las manos en los bolsillos los dientes apretados
acercarnos a la radio
esperar los nombres las siglas detalles detalles detalles
el prisionero es un inútil
en estado de rabia permanente
–y corría sin camisas y una bala en la cintura
a donde va que piensa
la sangre una caricia tibia indiferente
los ladridos de los asesinos retumban en su proyecto de fuga
estamos con él le abrimos puertas
lo subimos a un auto le hacemos torniquetes
cubrimos su retirada a tiros lo escondemos
es pancho
nos derrumbamos en nuestras camas grises las rejas dejan marcas
paralelas

en el cuerpo—
pero recuerdo de él los otros tiempos María
un tiempo de vientos y pájaros de agachar juntos la
cabeza
y caminar con los ojos cerrados (no es una metáfora es
un método)
otro tiempo de aprender la realidad en su propio fuego
de palmearnos las espaldas al salir para el
combate
de mirarnos de reojo con el objetivo días de entendernos
de no entendernos nada caminar por las calles
discutir el comunicado reírnos a carcajadas
juntos María juntos
realmente fueron otros tiempos recuerdo una avenida de
hojas secas un gesto de Germán el silencio hosco
de Claudio y los enormes bigotes de Serrucho mis manos se aferran
a las rejas
mi voluntad el futuro inexorable y ya ves mi nostalgia
al pasado enorme
si llegas a llorar te amo
María...
mas ahora, que ha muerto también Quique y sabemos que
fueron fusilados.

Vivir para contar: trayectoria estético-política de Eduardo Galeano entre 1955 y 1976

Gabriel Montali

Introducción

En una noche de finales de junio de 1954, cuando hacía apenas algunos meses que militaba en el Partido Socialista de Uruguay (PSU), Eduardo Galeano fue testigo de un acontecimiento que signaría sus ideas, su literatura y sus objetivos de vida durante las décadas siguientes. Aquella fue una noche de gritos de rabia y angustia en las calles de Montevideo. El conjunto de la izquierda uruguaya se movilizaba en repudio al golpe de Estado que había depuesto al presidente guatemalteco Jacobo Arbenz. El papel protagónico que jugaron los Estados Unidos en la intervención militar, debido a que las políticas de la gestión de Arbenz afectaban los intereses de varias empresas norteamericanas, provocó una profunda fractura en el pensamiento socialdemócrata y antiimperialista de los sectores de la elite letrada a la que pertenecía el autor. Tanto es así, que en las semanas siguientes se realizó un conjunto de protestas que conmovieron la memoria colectiva de la juventud. Según el testimonio de Galeano en *Días y noches de amor y de guerra*, “Mi generación se asomó a la vida política con aquella señal en la frente. Horas de indignación y de impotencia... (...) Yo tenía catorce años y nunca se me borró el impacto” (Galeano, 2000, pp. 20 y 21).

El cisma al que se refiere el autor se profundizaría en el curso del período, coadyuvado por dos factores que motivaron el intenso proceso de radi-

calización ideológica que atravesaron los núcleos letrados progresistas y de izquierda del país, entre 1955 y 1976. El primero de esos factores fue el creciente protagonismo que alcanzaron diversas prácticas y cosmovisiones autoritarias en la cultura política de la Banda Oriental. Si bien el recorrido histórico indica que en la primera mitad del siglo XX el país articuló niveles de consenso muy superiores a los del resto del Cono Sur, las investigaciones de Eduardo Rey Tristán (2005), César Tcach (2006), Marina Iglesias (2011) e Inés Nercesian (2013) muestran que la violencia no era un elemento ajeno a la praxis de los distintos sectores del arco político. Al respecto, los especialistas destacan el empleo recurrente de las denominadas “Medidas Prontas de Seguridad” (MPS), un mecanismo de *Estado de excepción* que, en contra de lo previsto por la ley, fue utilizado para reprimir las protestas del movimiento obrero y perseguir a los dirigentes que las encabezaban, en un sentido que se profundizaría desde la década de 1960, hasta hacer de ese recurso la regla primordial para la conservación del orden sociopolítico.

Por otra parte, el segundo factor fue la crisis económica que sufrieron los orientales desde 1953.⁴⁷ Originada a raíz de la caída internacional de los precios de las *commodities*, que afectó notablemente a un sistema productivo asentado casi en su totalidad en la producción agropecuaria, la crisis motivó el viraje hacia lo que hoy se conoce como el *segundo ciclo* del Estado uruguayo (Filgueira et al., 2003). El punto de partida de este proceso fue el triunfo de Partido Nacional en las elecciones de 1958. Desde entonces, y a ritmo creciente, se implementó una alternativa de liberalización conserva-

⁴⁷ Según datos recabados por Benjamín Nahum (1998), entre 1955 y 1959 el crecimiento se estancó en un magro 0,3% anual y el Estado acumuló un déficit de 258 millones de dólares. Esto se tradujo en una sensible baja en el nivel de empleo y en un incremento del costo de vida, pues la coyuntura desató una escalada inflacionaria que se mantuvo en el orden del 30% y que alcanzó un pico del 135% en 1967.

dora que apuntó a resolver el estancamiento económico mediante políticas de ajuste, recorte de derechos civiles y represión de la protesta social. El nuevo rumbo se consolidó en 1967, con la asunción a la presidencia de Jorge Pacheco Areco, cuyo gobierno alineó definitivamente al país en la órbita de las doctrinas de contrainsurgencia, impulsadas desde los Estados Unidos a fines de contener el avance del socialismo en la región.

En el marco de este paulatino recrudescimiento de la violencia institucional, Galeano fue uno de los tantos intelectuales cuya trayectoria se caracterizó por un veloz desplazamiento ideológico desde un ideario socialdemócrata y reformista, hacia otro que definía a la revolución como la única vía capaz de modificar el orden establecido. Con ese horizonte de futuro imaginado, el autor desarrolló un programa literario y periodístico cuya función no solo tuvo por objeto coadyuvar a construir una nueva sociedad, sino también aportar a la constitución de un *hombre nuevo*, libre y emancipado de las leyes del valor y de la mercancía. El rasgo distintivo de este programa fue la propuesta de una literatura *peligrosa* o de aspiración *revolucionaria* en base a tres ejes: la concepción del autor como impugnador del orden; la adopción de estéticas realistas como medio para operar esa interacción dialéctica entre praxis literaria y cambio social y la consideración del arte como un instrumento necesario pero no suficiente para concretar transformaciones revolucionarias, pues para ello también resultaba imprescindible la intervención política del intelectual en la escena pública.

En ese tránsito, Galeano encontró en la Revolución Cubana (1959) el modelo para una transformación exitosa del sistema capitalista, a la vez que consideró a la figura martiriológica de Ernesto Guevara como la expresión más alta del compromiso militante —“la praxis misma del ser/estar haciendo la revolución”, según Ponza (2010, p. 136)—, porque el ejemplo de sacrificio del Che constituía la prueba fehaciente de que el activista estaba

dispuesto incluso a ofrendar su propia vida en pos de la construcción de un mundo más justo. En concreto, para los núcleos de la izquierda intelectual latinoamericana, Cuba fue la novedad de la época en los términos en los que Víctor Goldgel (2013) ha definido la idea de lo nuevo: la emergencia de un ideal de ruptura con el pasado proyectado hacia un porvenir que se juzga auspicioso y posible, y cuya consecución se vive como una tarea necesaria que se realiza con entusiasmo. Claro que si Goldgel vinculó dicha idea al nacimiento de la modernidad y a la irrupción de la retórica optimista sobre el progreso, en plena etapa de fundación de los Estados nacionales, lo que Cuba representó como novedad fue la posibilidad de transformar radicalmente esa sociedad capitalista surgida entre los siglos XVIII y XIX. Y para ello ofrecía un método que se había mostrado efectivo: la definición de la lucha armada en tanto herramienta principal y más efectiva de acción política, y la concepción de la voluntad revolucionaria del guerrillero como catalizadora de la conciencia subjetiva de las masas.

Esta superposición entre el contexto local y la promesa romántica del logro cubano conmovió el imaginario de la elite letrada a la que pertenecía el autor. Se tradujo, por una parte, en un profundo cuestionamiento a la efectividad de la democracia para ofrecer una vía de cambio radical de las condiciones de opresión del capitalismo y, por otra parte, orientó a los núcleos de izquierda a buscar en los postulados marxistas las coordenadas de análisis de los fenómenos de la época. En rigor, en esos años entraron en auge tres vertientes teóricas que se caracterizaron por reinterpretar las ideas de Marx, desde una óptica que definía el campo de la cultura como un escenario clave en la lucha revolucionaria, que consideraba al hombre de ideas como un sujeto comprometido con una activa función de crítica al poder y que entendía al subdesarrollo como el producto de un orden mundial que permitía que las potencias se apoderaran de los recursos generados en los países periféricos. Nos referimos al marxismo humanista de

Antonio Gramsci, al pensamiento existencialista de Jean-Paul Sartre y a las teorías de la dependencia, tres aparatos argumentativos que jugaron un papel central en el pensamiento y el programa de escritura de Galeano.⁴⁸

La enorme y acelerada difusión que alcanzaron tanto los ideales de transformación social como los argumentos de estas vertientes teóricas, también resultaron favorecidos por las políticas de Estado de Bienestar que aplicaron los gobiernos populares y desarrollistas del Cono sur entre las décadas de 1940 y 1950. Estas repercutieron en un notable fortalecimiento del campo cultural gracias a la expansión de las matrículas universitarias y a la explosión del mercado de los libros, diarios y revistas. El denominado *boom* que fomentaron editoriales como EUDEBA y publicaciones como *Marcha*, *Primera plana* y *Crisis*, se asentó en la emergencia de nuevos públicos sumamente interesados en los debates sobre las problemáticas de la región.⁴⁹ Lo dicho alimentó el surgimiento de innumerables proyectos periodísticos y literarios abocados a temáticas político-culturales; proyectos que sentaron las bases para la constitución de una formidable red de relaciones entre intelectuales de todo el continente, que tuvo como eje articulador a la revista-editorial cubana *Casa de las Américas*.

⁴⁸ Debido a que existe una importante cantidad de estudios sobre estas corrientes, solo nos detendremos a analizar en ellas las características que estén vinculadas con la literatura del autor. Para más información, consultar los trabajos de Pablo Ponza (2010), María Laura Maccioni (2011), Claudia Gilman (2012) e Inés Nercesian (2013).

⁴⁹ Fundada por Carlos Quijano en 1939 y dirigida por Galeano entre 1961 y 1964, *Marcha* fue una revista pionera en la articulación de temáticas de política y cultura, como así también en el intento de asociar a las elites letradas del continente a través de un conjunto de ideas y proyectos en común. Por su parte, *Crisis*, que también tuvo a Galeano como jefe de redacción, retomó el legado latinoamericanista y antiimperialista de *Marcha*, pero desde una perspectiva de mayor afinidad con los métodos y objetivos de las organizaciones político-militares de la época. Para más información sobre *Crisis*, consultar los trabajos de Pablo Ponza y Ramiro Zó incluidos en este libro.

Galeano se insertó en estos circuitos a muy temprana edad. A los catorce años comenzó a trabajar como dibujante para el semanario *El sol*, órgano oficial del PSU. Dos años más tarde, Carlos Quijano lo incorporó como colaborador de la revista *Marcha*. Así, el autor hizo su ingreso a la vida pública desde espacios *contrahegemónicos* del campo cultural, espacios que se destacaban por una férrea oposición al modelo aristocrático del hombre de ideas y por el intento de definir un nuevo paradigma estético-político. Para un joven que había sido educado en los valores democráticos e igualitarios que habían caracterizado al movimiento reformista,⁵⁰ la inserción en estos circuitos representó la posibilidad de entrar en contacto con las figuras más importantes de la izquierda letrada del país. En el curso de esos años, intelectuales como Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti, Carlos Quijano, Raúl Sendic y Vivian Trías, no solo enriquecieron su formación periodística y literaria, sino que además moldearon su pensamiento desde una perspectiva latinoamericanista, antiimperialista, crítica con ciertas prácticas asociadas a la moral burguesa —elitismo, consumismo, materialismo— y fuertemente identificada con las teorías de la dependencia.

Como veremos a lo largo del texto, la existencia misma de esos circuitos de interconexión, el entrenamiento en la gestión de proyectos culturales y la multiplicidad de contactos políticos que estas experiencias le aportaron, sumados a la manera creativa e innovadora con que Galeano adaptó las corrientes de pensamiento de la época a su literatura, pueden considerarse como las variables explicativas tanto de su éxito comercial como de la

⁵⁰ Esta corriente operó como unificador ideológico de las elites letradas del Cono Sur hasta mediados de la década de 1940. Con raíces en la Reforma Universitaria de 1918, en la experiencia de los gobiernos uruguayos de José Batlle y Ordoñez (1903-1907 y 1911-1915) y en la obra de intelectuales como José Rodó, Rubén Darío y José Martí, el reformismo constituyó una pan-identidad que afirmaba reivindicaciones igualitarias entre las clases y que tenía puentes entre ideas democráticas, humanistas, liberales, socialistas y antiimperialistas.

relevancia de su figura para la consolidación del entramado de relaciones que forjaron en esos años los colectivos intelectuales de América Latina.

Hacia la constitución de un programa de escritura

Eduardo Germán María Huges Galeano nació en Montevideo el 3 de septiembre de 1940. Sus padres eran descendientes de la aristocracia fundadora del país. El linaje de su madre se remontaba al caudillo del Partido Colorado Fructuoso Rivera, quien fue el primer presidente constitucional de la República y compañero de armas de José Gervasio Artigas en las guerras civiles del siglo XIX. En tanto que su padre descendía de inmigrantes ingleses que habían jugado un papel protagónico en la fundación del Uruguay moderno. El más destacado de estos pioneros fue Richard Bannister Huges, quien entre las décadas de 1850 y 1860 fue integrante de la Comisión de Cuentas del Banco Central, vicepresidente de la Junta Consultiva de Gobierno y Hacienda y una destacada personalidad en el ámbito de la cultura, ya que fundó la ciudad de Fray Bentos, realizó la primera traducción al inglés del *Martín Fierro* y fue uno de los impulsores de la reforma de la educación que introdujo la enseñanza laica en las escuelas.

De acuerdo con testimonios recopilados por Fabián Kovacic en *Galeano. Apuntes para una biografía* (2015), sus familiares afirman que desde niño Eduardo mostró aptitudes para el dibujo y la escritura, además de una oratoria cautivante y a un carácter crítico y mordaz con ciertos esquemas morales de la sociedad de la época. Uno de los entrevistados lo recuerda a sus quince años en medio de una reunión familiar, defendiendo la importancia del amor libre y de las relaciones sexuales prematrimoniales “con una naturalidad que dejó estupefactas a todas las mujeres” (Kovacic, 2015b, p. 49). El propio autor comentó, en un reportaje con César Di Can-

dia (1987, pp. 32 y 33), que su niñez y su juventud estuvieron signadas por una suerte de “necesidad de trascendencia”, la cual a menudo se tradujo en “una búsqueda desesperada de respuestas para ciertos interrogantes” existenciales:

Desde los 13 o 14 años yo empecé a trabajar y a militar [en] desafío a una realidad en la cual no lograba reconocermé y que quería cambiar. Era una realidad que quería cambiar, no tanto desde el punto de vista de la miseria, porque Uruguay en estos años no tenía miseria... pero era una sociedad incapaz de aventura, incapaz de intensidad, de una mediocridad repulsiva, ganada por el conformismo (Galeano, como se citó en Palaversich, 1995, pp. 7 y 8).

De ahí en adelante, su biografía se destaca por la toma de decisiones que Galeano juzgaba coherentes con el gesto ético de buscar *otra vida*, esto es, de vivir acorde a esos valores de justicia e igualdad que, a su criterio, habían sido extirpados por el capitalismo. La primera de esas decisiones fue su incorporación en 1954 a las filas del PSU. Allí trabó amistad con los dos referentes más importantes del proceso de radicalización ideológica y renovación dirigencial que atravesaba el socialismo uruguayo. Uno de ellos era el sindicalista Raúl Sendic, fundador en la década de 1960 del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T). El otro era el historiador Vivián Trías, cuya amalgama de ideas nacionalistas, revisionistas, marxistas y antiimperialistas influyó notablemente en el posicionamiento político del autor, quien desde entonces comenzó a adoptar la impronta que luego plasmó en *Las venas abiertas de América Latina* (1971).

Este deseo de vivir una vida contraria a los ideales de la moral burguesa, se extendería al desarrollo de un programa de escritura que consideraría el arte como una *búsqueda humana* antes que un ejercicio meramente esté-

tico. Se trata de una cosmovisión elaborada sobre la base de dos premisas que constituyen la esencia política de la literatura de Galeano. La primera es la búsqueda del sentido de la existencia en tanto principio de *legitimidad* y *fundamento* del acto de escribir, en una dinámica que se politizó al situar obra y vida en los marcos de un proyecto colectivo. La segunda, por su parte, es la concepción de la literatura como una práctica cuya razón de ser es la crítica integral del orden vigente, lo cual no solo implica la denuncia de hechos concretos, sino también el cuestionamiento de todas las facetas de la vida que se veían afectadas por el capitalismo: el amor, las relaciones familiares, laborales, etcétera.

Desde esta óptica y, en sintonía con las exégesis de Sartre y Gramsci, el carácter hegemónico de la dominación hacía del campo cultural un escenario clave en la lucha revolucionaria. En efecto, la idea de que el orden no se asentaba solo en el uso de la fuerza, pues la clase dirigente poseía la capacidad de instalar discursos que legitimaban una determinada línea de desarrollo de la sociedad, hacía necesario emprender una disputa ideológica en pos de subvertir esas concepciones.

De allí que escritores como Galeano atribuyeran a la literatura un papel protagónico en ese proceso: el papel de discutir esos discursos y de revelar los verdaderos intereses que los mismos ocultaban; así mismo, una literatura que definiera al intelectual como un *sujeto* comprometido con un rol de crítica al poder, es decir, como alguien que se *asumía* responsable frente a las problemáticas de la sociedad de su tiempo.

Estas premisas componen la base temático-estructural de la prosa de Galeano desde su primera producción, la novela *Los días siguientes*. Publicada en 1963, el eje argumental de sus páginas es el cuestionamiento del mito que definía a la Banda Oriental como un *país de excepción*. Tal como había

hecho Benedetti en dos textos que resultaron decisivos para la trayectoria de Galeano, la novela *La tregua* (1960) y el ensayo *El país de la cola de paja* (1960), dicho propósito se desarrolla a partir del contraste con aquello que los núcleos de izquierda comenzaban a calificar como el colapso de los valores morales del país. En efecto, en esas páginas, el autor cuenta la historia de un grupo de jóvenes desilusionados con el individualismo conformista de un entorno que no brindaba ningún tipo de expectativas a la juventud, fuera en el plano de la realización profesional o en la emergencia de proyectos colectivos que enriquecieran su mundo interior. Lo dicho se retrata desde la configuración de un escenario estático, despersonalizado y alienante, en el que todo parece previsible y en el que no hay lugar para la existencia de relaciones humanas auténticas, pues la falta de compromiso hace fútil el esfuerzo por empatizar con el otro y ni el amor ni la amistad logran aliviar la enajenación que causa ese entorno materialista, banal, exento de la épica que otorga la búsqueda de objetivos trascendentales:

Hablábamos del río, quizás, mientras remábamos (...); pero nunca de política ni de cuestiones de estudio o de trabajo. La vida de los demás transcurría alrededor; cada cual la miraba por su cuenta, a su manera, casi sin comentarios. (...) Había llegado a la altura en la que todo parecía previsible, el minuterero seguía en marcha, los días se sucedían a los días (...). Pensar que la historia pudiera repetirse al infinito, era una idea que no podía soportar (Galeano, 1963, pp. 16 y 33).

De acuerdo con Marchesi y Yaffé (2010), esta sensación de colapso moral estuvo motivada por la suma de la crisis económica y el incremento del autoritarismo en las políticas estatales. Desde esta perspectiva, la estructura de sentimientos que recrean obras como *Los días siguientes* o *La tregua*, constituyó uno de los principales leudantes de la crítica a la democracia

republicana y de la adhesión de los núcleos de izquierda a tipologías radicales de lucha política. Sin embargo, la novela a su vez reconstruye un episodio clave en la vida del autor; un episodio que permite apreciar en toda su magnitud la potente ilusión que promovió la gesta cubana, como así también la importancia de las redes intelectuales en tanto espacios de pertenencia y contención.

En 1959, cuando estaba a punto de cumplir veinte años, Galeano sentía que su carrera como periodista y escritor no acababa de despegar. La falta de un trabajo estable en el campo periodístico y la pésima situación económica del país, cuyas tasas de desempleo e inflación crecían a un ritmo incontrolable, lo obligaban desde hacía cinco años a trabajar como empleado bancario. Además, acababa de casarse y su esposa esperaba una hija. Poco a poco, comenzó a sentir que su rutina lo alejaba de las expectativas sociales, artísticas y políticas que deseaba para su futuro y cayó en una profunda depresión. “Se me había roto el espejo”, cuenta en *Días y noches de amor y de guerra* (2000, p. 49), porque no encontraba un proyecto de vida en el cual reflejarse, un proyecto que le hiciera creer que la vida valía la pena. Fue por eso que tomó una drástica decisión: alquiló un cuarto en un hotel e intentó suicidarse con una sobredosis de barbitúricos. Lo salvaron los empleados del establecimiento, que lo rescataron moribundo y lo llevaron a un hospital antes de que fuera demasiado tarde.

La anécdota se recrea en *Los días siguientes* a través del suicidio del personaje de Carlos, que coincide en sus detalles con el episodio vivido por el escritor. Finalmente, tras pasar varios días en coma, Galeano retomó sus actividades con el ánimo recompuesto. Según su testimonio: “veía al mundo por primera vez y me lo quería comer” (Galeano, 2000, p. 50). Pero sea como haya sido ese proceso, lo cierto es que tres factores coadyuvaron a la superación de la crisis emocional que lo había conducido a esa experiencia

extrema. El primero y más importante fue la Revolución Cubana, que pareció indicar el advenimiento de lo que Alan Badiou (2005) definió como una época *prometeica*, la época del *hombre nuevo* y de la inevitable transición del continente al socialismo. El segundo fue el cierre de la fase de recambio generacional dentro de las estructuras del PSU, que se concretó cuando Vivian Trías asumió la presidencia del partido en 1960 y que consistió en el reemplazo de los viejos caudillos socialdemócratas por jóvenes que hallaban un nuevo ejemplo a seguir en la poderosa eficacia de la gesta cubana. Y el tercero, por último, fue la mudanza del escritor a Buenos Aires ese mismo año, para incorporarse al *staff* de la revista *Che*, que dirigían Julia Constela y Pablo Giussani y en la que trabajaban intelectuales como David Viñas, Rodolfo Walsh y Juan Carlos Portantiero.⁵¹

Estos factores implicaron para Galeano la posibilidad de insertarse dentro de grupos que pujaban por un proyecto político renovador; un proyecto que parecía dar respuesta a las dudas existenciales que lo habían llevado a intentar quitarse la vida. En palabras de Diana Palaversich (1995), en torno al ideal romántico y altruista de la liberación nacional, en torno al compromiso con la construcción de una sociedad más justa, el escritor reorganizó sus inquietudes desde la sensación de sentirse parte de un fenómeno colectivo considerado superior, esto es, de un proyecto político que, por fin, garantizaba una opción de trascendencia individual, al tener como horizonte un acto generoso, justo, un acto cuyo objetivo era terminar con el sometimiento y la miseria.

⁵¹ Che fue un espacio de articulación de discursos críticos que abrevaban en tradiciones político-culturales diversas pero que compartían las expectativas de cambio que Cuba acababa de introducir en el continente, lo cual exponían de manera directa en el homenaje que hacía el nombre de la publicación a la figura de Ernesto Guevara.

Pero si Cuba fijó la estrategia a seguir para alcanzar ese horizonte de expectativas, parece haber sido en los espacios materiales de las redes donde los intelectuales pudieron experimentar el sentido de pertenencia a ese proyecto superior. Según afirman Fernanda Beigel (2003) y Claudio Maíz (2011), los vínculos que estas promovieron entre los hombres de ideas habrían generado una potente trama afectiva, una suerte de *memoria en movimiento*. Así, las redacciones, los centros culturales y otros espacios de reunión muchas veces habrían funcionado de acuerdo a lo que Reinaldo Laddaga (2006) calificó como “*comunidades experimentales*”, es decir, como territorios en los que se intentaba construir otro tipo de vínculos entre las personas, casi a la manera del retorno a las nociones de fidelidad, horizontalidad y gratitud que Georg Simmel (2002) definió como un *estar juntos* por fuera de las coerciones del lucro y del poder. Y es por eso que las redes pueden pensarse como pequeños territorios ganados al sistema capitalista. Lugares en los que el afecto y el sentir de un *algo en común* parecen haberse vivido como la experiencia anticipada de una nueva sociedad. De allí, la intensidad del recuerdo en la memoria de quienes fueron sus integrantes, como sucede en un fragmento de *Días y noches...* en el que Galeano evoca su paso por la revista *Crisis* y por el diario *Época*:

Vacíó los cajones del escritorio, repletos de papeles míos y de cartas. Releo, al azar, palabras de mujeres que amé y de hombres que fueron mis hermanos. (...) Ha caído la noche. Los compañeros se han marchado hace un par de horas o hace meses. Los escucho, los veo; sus pasos y sus voces, la luz que cada uno irradia y el humito que deja cuando se va. (...) En el diario *Época*, en Montevideo, también era así. Uno entraba en aquella redacción de chiquilines y se sentía abrazado (...). ¿Quién podría olvidar a esos lindos tipos? ¿No reconozco aquel pulso, aquel sonido, en mi gente de ahora? ¿Sirve para algo, mi memoria? Hemos querido romper la máquina de mentir... La memoria. Mi veneno, mi comida (Galeano, 2010, pp. 174-176).

La importancia de los circuitos periodísticos en la trayectoria del autor

El periodismo, entonces, jugó un papel fundamental en el ascenso de su figura. Primero, porque constituyó un ámbito decisivo para la creación de redes de relaciones entre los intelectuales latinoamericanos, en una época en la que los libros y la prensa gráfica eran la principal fuente de acceso a la información. Y, segundo, porque, como veremos más adelante, de allí extrajo las herramientas discursivas que caracterizaron su literatura. Recordemos que esta circunstancia resultó favorecida por el *boom editorial* que vivió el continente desde finales de la década de 1950. Autores como Pablo Alabarces (2000), Andrea Giunta (2008), Pablo Ponza (2010) y Claudia Gilman (2012) destacan la importancia que tuvieron en ese sentido las políticas redistributivas de los modelos de Estado Benefactor, que repercutieron en el crecimiento de las clases medias y, por consiguiente, en la expansión del mercado de consumo de bienes culturales.

En efecto, la década de 1960 estuvo signada por la irrupción de nuevos públicos, sumamente ávidos por consumir los libros, discos, diarios y revistas que ahora se vendían, incluso, en plena calle, en quioscos y comercios cuya multiplicación alteraba el paisaje de la ciudad. Se trata de públicos que comenzaron a mostrarse cada vez más interesados por las problemáticas de la época y que, en buena medida, desplegaron ese interés desde una posición ideológica antiimperialista y rebelde. Es decir, una posición que observó con grandes expectativas el conjunto de sucesos nacionales e internacionales que parecían demostrar que el continente atravesaba un estadio *prerrevolucionario*.

Como señala Gilman (2012), esta circunstancia aceleró la profesionalización del campo cultural, pues las nuevas condiciones de producción y circulación ampliaron las posibilidades para hacer del ejercicio creativo un trabajo de tiempo completo. Ejemplo de este fenómeno fue el hito que significó la fundación de la Editorial de la Universidad de Buenos Aires (EUDEBA) en 1958, que entre ese año y 1962 publicó alrededor de tres millones de libros y se convirtió en la editorial universitaria más grande del mundo. A ello cabe agregar, por una parte, la notable expansión del espectro mediático, gracias a la emergencia de diarios y revistas que, a su vez, multiplicaron la oferta laboral. Y por otra, el incremento significativo en los índices de venta de la producción literaria, que contó con récords como los cien mil títulos vendidos por Gabriel García Márquez en 1967 con la publicación de *Cien años de soledad*.

En el caso del periodismo, el suceso que representaron revistas como *Primera Plana*, *Marcha*, *Panorama* o *Crisis*, todas ellas con tiradas de entre veinte y cuarenta mil ejemplares, y diarios como *La Opinión* o *Noticias*, que triplicaron ese promedio, ofreció además una tribuna de enorme repercusión para el posicionamiento ideológico de los hombres de ideas.⁵² Una tribuna que, paralelamente, vio reafirmada su función mediadora entre la sociedad civil y el Estado, a raíz de las circunstancias políticas. De acuerdo con los estudios de Carlos Demasi (1996) y Eduardo Rey Tristán (2005), la praxis autoritaria que se impuso durante los gobiernos de Jorge Pacheco Areco y Juan María Bordaberry se tradujo, entre otras cosas, en sesenta y seis acciones de clausura perpetradas, entre 1967 y 1973, contra treinta y seis medios de comunicación. De allí que la prensa se convirtiera tanto en un actor clave para la denuncia de los atropellos del poder, como en un

⁵² Para más información sobre el crecimiento en los índices de venta y las nuevas oportunidades que pasó a ofrecer en esos años el campo mediático, consultar el trabajo Paren las rotativas (2005), de Carlos Ulanovsky.

espacio de visibilización del compromiso social de los escritores-intelectuales.⁵³

La biografía de Galeano es un reflejo de este fenómeno, pues fue el periodismo la actividad que le granjeó el acceso a los circuitos letrados de la izquierda latinoamericana. Ahora bien, ¿cómo hizo el autor para convertirse en un referente dentro del campo cultural? Una primera variable es el complemento entre su trayectoria como director de proyectos periodísticos y sus viajes por el continente y el resto del mundo. Ambos factores configuraron su perfil de escritor y editor, al tiempo que moldearon su perspectiva ideológica, le permitieron adquirir experiencia en la compleja tarea de organizar y dirigir emprendimientos culturales y le aportaron la enorme red de contactos que nutriría su literatura en las décadas siguientes.

Dos hitos en esa trayectoria fueron sus desempeños como jefe de redacción del semanario *Marcha* (1961-1964) y del diario *Época* (1964- 1967). Fundadas y dirigidas por Carlos Quijano, estas publicaciones nacieron como medios de expresión de una izquierda reformista y *contrahegemónica*, opuesta tanto a la concepción aristocrática del hombre de ideas como a los centros de legitimación de la cultura oficial. Para ello, buscaban tener impacto en las inquietudes políticas del público a través de una estética desenfadada, atrevida e imaginativa; una estética que definía a los intelectuales como sujetos decididos a intervenir en las problemáticas de su tiempo, pero desde una óptica que, ante todo, aspiraba a profundizar las bases del régimen democrático. Tanto es así, que su cosmovisión poco a

⁵³ Recordemos que en esos años se mantuvo prácticamente ininterrumpida la aplicación del Estado de sitio a través del implemento de Medidas Prontas de Seguridad. En dicho marco, las fuerzas policiales del país asesinaron en distintas manifestaciones a los estudiantes Liber Arce, Hugo de los Santos, Susana Pintos, Heber Nieto, Julio Spósito, Joaquín Klüver y al obrero municipal Arturo Recalde.

poco fue relegada por tendencias que comenzaron a asociar el logro de cambios radicales al papel protagónico de la lucha revolucionaria.

Con respecto al semanario, Kovacic (2015b) y Martín Ribadero (2014) afirman que, más allá de su creatividad y su experiencia en el campo periodístico, los vínculos de Galeano con los sectores de la izquierda radicalizada también resultaron determinantes para su ascenso a la jefatura de redacción. Se trataba, en buena medida, de una maniobra estratégica. Con ello, Quijano apuntaba a *aggiornar* la retórica de *Marcha* al viraje ideológico que Cuba había introducido en el continente, aunque desde una paridad de fuerzas al interior del *staff* que le permitieran sostener el enfoque reformista de la publicación. Algo semejante sucedió en el caso de *Época*, pese a que Quijano solo se mantuvo tres meses al frente del periódico. En rigor, *Época* nació con el objetivo de hacer un aporte al proceso de unificación de la izquierda oriental. Es por eso que la mayoría de sus tendencias contaron con un espacio fijo para expresarse en el cuerpo del diario. Lo mismo puede decirse de la lógica discursiva del proyecto, que se caracterizó por su apertura, su horizontalidad y una permanente convocatoria a unificar posiciones, que tuvo a Galeano entre sus defensores más entusiastas. De acuerdo con Rey Tristán (2005), el propio edificio del periódico funcionó como uno de los centros de articulación de los contactos políticos que sentaron las bases para el surgimiento del Frente Amplio en 1971.

Pero, en paralelo a estas experiencias, Galeano supo aprovechar otras dos novedades que ofrecía el crecimiento de la industria mediática. La primera fue la irrupción del *new journalism*, que cambió las formas expresivas del lenguaje periodístico, al apelar a una estética que tenía puntos en común con los géneros testimoniales, sobre todo por la asunción de la primera persona, el abandono de la búsqueda de objetividad, el énfasis puesto en la interpretación de los hechos y el empleo de estrategias narrativas pro-

pías de la literatura de ficción. Al respecto, en una entrevista realizada para este trabajo, Kovacic (2018) destacó que el autor había leído a los más importantes referentes de la nueva camada de escritores norteamericanos de la década de 1960, sobre todo a Nelle Harper Lee, Gay Talese y Truman Capote, gracias a las recomendaciones de Mario Benedetti y Ángel Rama.

El segundo factor novedoso, en tanto, fue el auge del oficio de corresponsal. Recordemos que en aquellos años se disparó el interés de los lectores por las controversias de un contexto cada vez más convulsionado a causa de la Guerra Fría (1945-1989). Así, las luchas de liberación en el denominado “*Tercer Mundo*”, la amenaza latente de un conflicto nuclear entre los Estados Unidos y Rusia e incluso los cambios sociales derivados del desarrollo tecnológico y de la modernización de los códigos estéticos, sexuales, morales, psicológicos y de consumo de la población, traccionaron las inquietudes de la audiencia y facilitaron el despliegue de la intensa literatura de viajes que luego enriqueció la edición de *Las venas abiertas de América Latina*.

En concreto, en 1963 Galeano recorrió la Rusia postestalinista y la China de Mao Tse-Tung para elaborar su primer libro de crónicas: *China, 1964. Crónica de un desafío*, en el que analizó las disputas entre las dos potencias comunistas más importantes de la época. Un año más tarde, cubrió los episodios del golpe de Estado contra Joao Goulart en Brasil y realizó su primera visita a Cuba, donde consiguió una entrevista en exclusiva con Ernesto Guevara. Desde entonces, el propósito de sus viajes se orientó a la confección de la obra que lo haría mundialmente famoso. Kovacic (2015b) recuerda que los textos de sus recorridos por Chile, España, Estados Unidos, Bolivia, Perú, Venezuela y Guatemala, no solo se publicaron en su país, sino también en distintas revistas internacionales, como por ejemplo las norteamericanas *Ramparts* y *Monthly Review*, la yugoslava *Política Inter-*

nacional, las italianas *Mondo Nuovo* y *Problemi del Socialismo*, y las agencias *Inter Press Service* y *Prensa Latina*.

Todos estos detalles reflejan el ímpetu con que Galeano intentó convertirse en un actor protagónico dentro del campo intelectual. El esfuerzo que dedicó a esta tarea incluyó la publicación de dos nuevas obras en 1967: la recopilación de cuentos *Los fantasmas del día del león y otros relatos*, y la crónica *Guatemala, clave de Latinoamérica*. Así, a casi diez años de que intentara suicidarse, un conjunto de anécdotas muestra que sus aspiraciones comenzaban a rendir frutos. En efecto, en 1968, el tercer fascículo de la colección *Capítulo Oriental* del Centro Editor de América Latina, lo mencionaba como uno de los autores de «lo nuevo de lo nuevo» en el rubro crónica y ensayo histórico (Kovacic, 2015 b, p. 192). A su vez, ese mismo año fue convocado por la editorial *Casa de las Américas* para participar del Congreso Cultural de La Habana y, dos años más tarde, la institución lo invitó a ejercer como jurado en su certamen anual de distinciones a la literatura de la región.⁵⁴ Estos últimos datos resultan verdaderamente significativos, pues implicaban un reconocimiento a su trayectoria por parte del organismo de legitimación cultural más importante que tenía entonces la izquierda latinoamericana. Se trata de un prestigio que se refrenda en los testimonios de quienes integraron la revista *Crisis*, cuyas voces dejan en claro la relevancia que había adquirido su figura hacia el final de la década de 1960, sobre todo en los aspectos relativos a la coordinación de proyectos culturales:

⁵⁴ Vale la pena destacar que junto a dicho congreso, las conferencias de la Tricontinental (1966) y de la OLAS (1967) fueron otras de las tantas actividades que organizó el gobierno cubano con el propósito de fortalecer la confianza en el supuesto carácter inminente de la revolución. Si bien no forma parte de los objetivos de este trabajo, recordemos que fue en el transcurso de esas reuniones cuando comenzaron a fragmentarse las posiciones dentro del campo intelectual, debido a la defensa taxativa que Cuba realizó de la lucha armada en tanto herramienta principal y *más efectiva* de acción política.

Eduardo empezó la dirección de la revista y los contactos latinoamericanos que tenía nos permitían proveernos de abundante material. (...) La facilidad con la que Galeano levantaba el teléfono y conseguía entrevistas o textos originales e inéditos nos daba un plus que nadie tenía (testimonio de Julia Constela, como se citó en Kovacic, 2015, pp. 223 y 248).

Yo jamás vi a un tipo con la claridad y la rapidez de concepción para resolver periodísticamente un tema como Eduardo Galeano. Era fulminante. Veía una nota y tenía absolutamente claro qué era lo que sobraba o faltaba. Es cierto, Eduardo venía de una experiencia muy fuerte en el semanario *Marcha* con esa lección permanente de don Carlos Quijano (testimonio de Jorge B. Rivera, como se citó en Kovacic, 2015b, p. 247).

Con todo, para Galeano el periodismo fue mucho más que un medio de vida y de inserción en el terreno de la cultura. El periodismo fue, además, el ámbito en el que encontró su *voz literaria*, el estilo particular de su prosa. Tal como sugiere Jorge Ribera, en las redacciones el autor fue descubriendo las señas de identidad de la lógica discursiva que lo convirtió en una pluma visible, característica, una pluma fácil de identificar para un público que, poco a poco, comenzó a interesarse en la lectura de sus textos. En otras palabras, en esos circuitos en los que convivía con autores de la talla de Onetti, Walsh, Rama o Benedetti, Galeano encontró su propia manera de responder dos preguntas esenciales a las que se enfrenta todo periodista: ¿qué debo hacer para atrapar la mirada del lector? y ¿cómo puedo diferenciarme de mis pares en mi manera de hacerlo?

La clave de su estrategia retórica, como veremos, hay que buscarla en el modo en que Galeano adoptó el registro *testimonial*. Si bien dicho lenguaje

poseía una extensa tradición en las letras del continente, su empleo se revitalizó en la década de 1960 debido a que algunas de sus características lo presentaban como un código atractivo, poderoso y eficaz para elaborar una literatura *de combate* contra el *statu quo*. Tanto es así que, tras el triunfo de la gesta cubana, se publicaron numerosos testimonios guerrilleros, como por ejemplo los *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) de Ernesto Guevara. Allí se insertó nuestro escritor con un estilo basado en dos premisas discursivas: el principio ideológico de *vivir para contar*, en el que nos detendremos en el próximo apartado, y la construcción de una prosa asentada en las tres corrientes de pensamiento más importantes de la época, a saber, las teorías de la dependencia, el existencialismo sartreano y el marxismo humanista de Antonio Gramsci, premisa a la que dedicaremos la última parte de este capítulo.

Narrar lo inconveniente: la literatura como un ejercicio de oposición al orden establecido

Retomemos los interrogantes clave de este trabajo. Si dijimos que fue el cruce entre autoritarismo y crisis económica la variable fundamental para el proceso de radicalización del autor, y si a ello agregamos que el correlato artístico de este fenómeno fue la propuesta de una literatura *combativa* a partir del empleo de los géneros testimoniales, ¿en qué consistió entonces esa estrategia? y ¿cuáles fueron sus características? Según los estudios de John Beverly (1987) y Elzbieta Sklodowska (1992), lo que en principio distingue al testimonio es que escapa a la clasificación habitual entre lo literario y lo no literario, pues su estructura lo hace difícil de asimilar desde las normas tradicionales de la cultura letrada. Y es por eso que dicho registro suele aparecer como una forma *anti* o *contraestética*, al tiempo que se describe desde categorías que implican una suerte de oxímoron: sociolitera-

tura, *nonfiction novel*, novela documental o literatura *factográfica*, término acuñado por Roque Dalton.

En cuanto a las características de su composición, los autores definen al testimonio como una narración contada en primera persona por un narrador que es, a la vez, protagonista o testigo de su propio relato. El mismo consiste en una historia real que necesita ser comunicada de manera *urgente*, pues su origen es un acontecimiento que ha roto los lazos de convivencia: como por ejemplo una represión, un crimen o una situación de explotación o marginalidad. De allí que brinde un punto de vista *desde abajo* que siempre implica un desafío al *statu quo*, aun cuando no persiga fines políticos o estos no sean concretos. De acuerdo con Ana María Amar Sánchez (1994), para los escritores que compartían esta perspectiva, la asunción de la primera persona no solo representaba una prueba contundente de su compromiso con el cambio social, sino también el abandono de todas las pretensiones de elaboración de un discurso neutral u objetivo. Así, estos artistas desarrollaron una nueva lógica estética, en base a la articulación de las herramientas del periodismo y la literatura. Se trata de un estilo retórico que Mas'ud Zavarzadeh (1975 y 1976) definió como "literatura *fictual* o *birreferencial*", en tanto se compone de elementos imaginarios y reales que actúan en conjunto sobre el lector, manteniendo un contrapunto que busca hacer *pensar* sin dejar de hacer *sentir*, esto es, que aplica un proceso de montaje con el propósito de que el vínculo entre ficción e investigación periodística potencie el impacto político de los hechos que se relatan.

De modo que no es de extrañar la enorme incidencia que alcanzó el testimonio en tanto género *subversivo*, en un momento en el que las expectativas revolucionarias proyectaban una profunda revalorización del quehacer intelectual, un cambio que resignificó el ejercicio de las ideas como un

acto de intervención transformadora en el ámbito público. Y es por eso que al devolver al escritor a la calle, al instarlo a recuperar la voz de los excluidos y a compartir su misma suerte, esto es, su condición de destinatarios de la violencia estatal, este tipo de discursos se presentaban como la contraparte estética del foco guerrillero. En otras palabras, según las exégesis de Maccioni (2011), Gilman (2012) y Grasselli (2011), mediante su inscripción en el terreno de la realidad, la denuncia de las injusticias del poder y la construcción de un estilo que potenciara la efectividad política de los géneros tradicionales, el escritor aspiraba a contribuir al proceso de toma de conciencia de sus lectores convirtiéndose en una suerte de “Che Guevara del lenguaje”, un *revolucionario de la literatura*, según la expresión que patentó Julio Cortázar en la polémica que mantuvo con Oscar Collazos en 1969 (1970, p. 76).⁵⁵

En el caso de Galeano, el género testimonial se hizo presente en sus crónicas a principios de la década de 1960. En ellas y a partir de las premisas de interpretación, subjetividad y creatividad que distinguían al denominado “*nuevo periodismo*”, el autor comenzó a erigir las bases del programa estético que luego trasladaría a sus textos de ficción, donde lo político poco a poco pasó de ser un *background*, un trasfondo metafórico, a convertirse en la temática principal de su literatura. Lo dicho se materializa en la crónica «El símbolo uruguayo del mal», publicada en 1963, en la que retrata la vida del *Cacho*, un malhechor que había sido demonizado por la prensa pese a ser inocente de varios de los crímenes que se le imputaban. En estas líneas, Galeano muestra su vocación de contrariar el discurso del poder, con

⁵⁵ Si bien no nos vamos a detener en esta cuestión, recordemos que dicha impronta perdió legitimidad hacia mediados de la década de 1960, sobre todo tras la realización de la Conferencia Tricontinental de La Habana (1966), cuando comenzaron a imponerse discursos antiintelectuales en el campo cultural latinoamericano. Para más información, consultar los trabajos de Ponza (2010), Gilman (2012) y Maccioni (2011).

el propósito de revelar las tramas ocultas detrás de cada acontecimiento, vocación que ha sido tanto una característica como uno de los aportes más significativos de su obra:

A mediados del 54, hace ya dos años que conoce la picana eléctrica, el caballete, los chalecos de fuerza. (...) Empieza a proteger sus huidas a balazos. (...) El mito se infla sin que importen los hechos ni las causas que los engendraron. Redentores del mundo, honestos ciudadanos sedientos de justicia, seguirán empujando a *el Cacho* hacia las alucinantes luces y sombras del mundo del hampa. ¿Culpa del destino? No: de las circunstancias. (...) *El Cacho* es también *el Mincho* y es tantos otros: habitante de la tierra, no del infierno. (...) El papel pintado de las leyes, poca relación guarda con esta sórdida realidad. (...) Contra *el Cacho*, se fabricaron más de treinta cargos de rapiña y un desacato (...). Sin embargo, el careo con las víctimas de los robos no dejó lugar a dudas: *el Cacho* era inocente (Galeano, 1989, pp. 2-4).

Un punto de inflexión en este recorrido fue su visita a Guatemala en 1966. Allí, emulando lo que el periodista argentino Jorge Ricardo Masetti había hecho en Cuba en 1958,⁵⁶ Galeano convivió durante dos meses en las montañas con grupos guerrilleros, no solo con el propósito de retratar las injusticias que afectaban al país, sino también con el objetivo de *vivirlas* en carne propia. Tanto es así, que de ahí en adelante sus textos se estructuraron desde el principio de *vivir para contar*, de *ser/estar compartiendo* la suerte y las experiencias cotidianas de los excluidos, en tanto prueba de su actitud comprometida con la revolución, pero también como estrategia

⁵⁶ Masetti fue el primer director de la agencia de noticias *Prensa Latina*. En 1958 entrevistó a Guevara y a Fidel Castro en medio de la lucha en Sierra Maestra y seis años después, en 1964, murió en la provincia de Salta al comando de las tropas del Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP), una de las primeras experiencias de lucha armada en la Argentina.

que le permitía incrementar la veracidad de sus relatos. Esto se observa de manera específica en *Las venas abiertas de América Latina*, donde Galeano volcó una buena cantidad de anécdotas, algunas sumamente riesgosas, en las que intenta mimetizarse dentro de la piel de los obreros, los pobres y los marginados del continente. Un ejemplo revelador es este pasaje de su visita a las minas de la sierra boliviana:

Estábamos muy en lo hondo del cerro Juan del Valle. (...) Recorriendo galerías, habíamos pasado del calor tropical al frío polar y nuevamente al calor, sin salir, durante horas, de una misma atmósfera envenenada. Aspirando aquel aire espeso —humedad, gases, polvo, humo—, *uno podía comprender* por qué los mineros pierden, en pocos años, los sentidos del olfato y el sabor (Galeano, 2010, p. 195, el destacado nos pertenece).

A su vez, la línea argumental de *Guatemala, clave de Latinoamérica* (1967) muestra que, para entonces, el autor ya había radicalizado la perspectiva reformista de su infancia familiar y comenzaba a adherir a la praxis revolucionaria desde la concepción de la violencia *de abajo* como respuesta legítima a la violencia *de arriba*. De esta manera, en uno de los pasajes del libro sostiene que la lucha insurreccional era el correlato de la explotación del orden burgués: “violentas son, en primer término, las condiciones económicas y sociales que condenan a la muerte por hambre o enfermedad a tantos niños de Guatemala. Pero olvidan, además, una diferencia esencial. (...) La violencia de los opresores no puede igualarse a la violencia de los oprimidos” (Galeano, 1967, p. 24).

En síntesis, fue en el ámbito de la actividad periodística donde Galeano ensayó la progresiva sistematización entre trabajo estético y compromiso político, que luego caracterizaría al conjunto de su obra. La prensa gráfica,

por lo tanto, operó como plataforma para el desarrollo de sus aptitudes creativas, a partir del cruce entre lo que Adriana Falachini (2009) denominó como “periodismo *de autor, de interpretación y de interpelación*”. De autor, porque Galeano define sus propias reglas de escritura, lejos de las convenciones del periodismo objetivo, para lo cual emplea recursos literarios como la metáfora, la intertextualidad o el tratamiento de los protagonistas como personajes de ficción, con el fin de incrementar el impacto político de los textos. De interpretación, porque los hechos son presentados en el marco de una contextualización profunda, surgida de un sólido cuerpo de antecedentes, con el propósito de describir las causas que los produjeron y sus posibles efectos. Y de interpelación, porque no posiciona al público en el lugar de espectador del relato, sino que este es convocado a pensarse como parte interviniente y activa frente a los conflictos de la sociedad.

Entonces, pese a que muchos de estos rasgos ya pueden identificarse en *Los días siguientes*, lo que se potencia en su literatura, debido a la radicalización política, es la dificultad de separar la obra de su contexto. Dicho de otra manera, Galeano se decide por un registro discursivo que busca documentar el momento histórico a través de la memoria colectiva de las calles, los debates y las controversias de una época vertiginosa. De allí que sus trabajos periodísticos y de ficción remitan a una misma temática: el hombre que participa activamente de su tiempo con sus ideas y sus acciones. Con este fin, Galeano violenta las normas tradicionales del arte y del periodismo, a punto tal que el cuento, la novela, la crónica y la entrevista se mixturán y producen una textualidad que respira, explica, duele, indigna y, fundamentalmente, interpela, convoca a los lectores a no quedarse al margen de los acontecimientos para intervenir en la lucha por la construcción del socialismo.

La literatura como foco irradiador de conciencia

La historia, que ocurrió a mediados de la década de 1990, se la contó al periodista Roberto López Beloso la tercera y última esposa del autor, Helena Villagra, en un reportaje que se publicó en 2016 en *Galeano, un ilegal en el paraíso*. Ese día, Eduardo acababa de regresar a Montevideo luego de uno de sus frecuentes viajes al exterior. No demoró en dirigirse a su casa; sabía que en la mesa del escritorio le habían dejado una encomienda que esperaba con ansiedad. Cruzó rápido el jardín de la entrada, atravesó el living en el que alguna vez cantaron a dúo Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa, y se dirigió a la pequeña habitación que utilizaba para escribir. El paquete sobresalía entre sus cuadernillos de anotaciones. Lo tomó con la misma delicadeza con que tomaba la carta que Carlos Quijano le había enviado desde su exilio en Méjico, esa cuya primera línea decía “Querido hijo pródigo...”, y que guardaba en un organizador junto a las fotos de Onetti y de Obdulio Varela, el mediocampista que había sido capitán y héroe de la selección uruguaya en la copa del mundo de 1950. Eduardo esperó un momento antes de abrir el paquete. El sobre contenía un ejemplar de la segunda edición de *Las venas abiertas de América Latina*. Al tomarlo entre sus manos, observó la rajadura en el centro de la tapa. Dio vuelta el libro con temor, y notó que el tajo lo había atravesado por completo. El ejemplar pertenecía a un joven militante de la guerrilla salvadoreña que lo llevaba en su mochila cuando fue asesinado en 1984. Los militares le dispararon por la espalda y la herida fue mortal. Las casi cuatrocientas páginas del libro no fueron suficientes para detener la bala.

La anécdota resume las expectativas que los escritores *revolucionarios* depositaban en la literatura, al tiempo que recuerda el fracaso de proyectos de cambio social que no lograron o no supieron construir una opción de poder hegemónico para los sectores populares del continente. Como he-

mos visto, Galeano asumía el ejercicio estético como *una forma de acción política*. La literatura era para él una tarea militante que debía revelar las condiciones de opresión y, al mismo tiempo, subvertir el canon de la cultura burguesa. Desde su óptica, entonces, el arte era una praxis capaz de provocar una profunda transformación en la conciencia sometida del hombre, esto es, un cambio en la subjetividad del lector que lo llevaría a romper su consentimiento con el sistema capitalista. De allí que considerara a la literatura como un arma *cargada de verdades* que podía hacer estallar el sustento ideológico de la dominación.

Precisamente, *Las venas abiertas de América Latina* marcó un momento decisivo en la trayectoria de Galeano hasta 1976, porque en sus páginas se cierra el proceso de traducción de su pensamiento político a una estrategia concreta de escritura. El libro constituye el punto de máxima sinergia entre el objetivo de transformar el orden y la elección de un conjunto de pautas, o bien de tácticas estéticas, con las que Galeano aspiraba a incidir en la conciencia del lector. Nos referimos, con esto, al vínculo entre las corrientes de pensamiento del existencialismo sartreano, el marxismo humanista de Gramsci y las teorías de la dependencia, con lo que al principio calificamos como una propuesta literaria asentada en tres ejes: compromiso político, elección de géneros realistas e intervención protagónica en el ámbito público, dos de cuyos ejemplos fueron sus incursiones en Bolivia y Guatemala, pese a que en general puede decirse que, sobre todo en *Las venas...*, Galeano describe y reescribe el mapa subalterno del continente con sus propios ojos, con su propio cuerpo.

En cuanto a las exégesis de Sartre y Gramsci, estas se plasman en sus textos mediante tres premisas. Las dos primeras, que ya hemos mencionado, eran la necesidad de dar una batalla en el terreno de la cultura para romper la hegemonía política de la clase dominante y el principio de vivir para

contar, que consistía en la caracterización del hombre de ideas como un sujeto comprometido con la resolución de las injusticias que afectaban a la sociedad de su tiempo. A estas hay que añadir la puesta en valor de lo nacional-popular, que pasó a considerarse una experiencia *genuina* de la historia y de la cultura latinoamericana, en contraposición con lo foráneo o antinacional, que se asociaba a los intereses económicos y las políticas autoritarias de las burguesías y el imperialismo. En efecto, esta última premisa se articula en *Las venas...* a partir del contraste entre el *ethos* supuestamente revolucionario, justo y legítimo de las clases subalternas, y la actitud *entreguista* de una aristocracia que no dudaba en recurrir a la fuerza para resguardar sus privilegios:

Los fantasmas de todas las revoluciones estranguladas o traicionadas a lo largo de la torturada historia latinoamericana se asoman en las nuevas experiencias, así como los tiempos presentes habían sido presentidos y engendrados por las contradicciones del pasado (Galeano, 2010, p. 22).

Al sur, José Artigas encarnó la revolución agraria. Este caudillo, con tanta saña calumniado y tan desfigurado por la historia oficial, encabezó a las masas populares de los territorios que hoy ocupan Uruguay y las provincias argentinas de Santa Fe, Corrientes, Entre Ríos, Misiones y Córdoba, en el ciclo heroico de 1811 a 1820 (...). Luchó contra los españoles y los portugueses, y finalmente sus fuerzas fueron triturdadas por el juego de pinzas de Río de Janeiro y Buenos Aires, instrumentos del Imperio británico, y por la oligarquía que, fiel a su estilo, lo traicionó no bien se sintió, a su vez, traicionada por el programa de reivindicaciones sociales del caudillo (Galeano, 2010, p. 153).

Esta *retórica del contraste* constituye el principio de exposición formal desde el que se organiza la estructura de la obra. Así, el modo en que Galeano expone su interpretación de las teorías de la dependencia también está mediado por el empleo de este recurso. Recordemos que estas corrientes atribuían el subdesarrollo de los países de la región, por un lado, a un esquema político-económico de orden mundial que otorgaba facilidades a ciertos países para apropiarse de los bienes de la periferia y, por otro, al hecho de que ese mismo esquema se replicaba dentro del territorio latinoamericano, pues las clases dominantes obtenían beneficios de dicha situación y obraban en connivencia con los centros capitalistas. De modo que la pobreza y el subdesarrollo eran descriptos como el *sine qua non* de la concentración de la riqueza y el poder, es decir, como un fenómeno político que exigía cambios globales en el mismo sentido, cambios que convertían a la política de Estado —y en definitiva al propio Estado— en la llave maestra de las soluciones.

En concreto, el autor elabora su discurso desde una lógica de espejos confrontados, con el propósito de señalar la continuidad en el presente tanto de las formas de saqueo y sometimiento que signaban al imperialismo, como también de una histórica tradición de lucha popular que se consideraba vigente en los movimientos revolucionarios. Esta suerte de *metodología revisionista* se traducía en una contextualización *hacia atrás*, que apuntaba a inscribir los sucesos de la época en la tesis filosófica del *eterno retorno* o en todo caso en la lectura que Galeano hacía de ella; esto es, en la permanente repetición de un pasado de injusticias, pero también de enfrentamientos contra el poder, que demostraban que el pueblo no era un actor pasivo y que podía rebelarse, una vez más, contra las fuerzas del orden:

Nuestra derrota estuvo siempre implícita en la victoria ajena; nuestra riqueza ha generado siempre nuestra pobreza para alimentar la prosperidad de otros: los imperios y sus caporales nativos. (...) simétricamente, el bienestar de nuestras clases dominantes –dominantes hacia dentro, dominadas desde fuera– es la maldición de nuestras multitudes condenadas a una vida de bestias de carga (Galeano, 2010, p. 15).

Pero no está tan lejos en el tiempo, al fin y al cabo, la explosión mística de los nordestinos que pelearon junto a sus mesías, (...) alzando la cruz y los fusiles contra los ejércitos, para traer a esta tierra el reino de los cielos, ni las furiosas oleadas de violencia de los *cangaceiros*: los fanáticos y los bandoleros, utopía y venganza, dieron cauce a la protesta social, ciega todavía, de los campesinos desesperados (Galeano, 2010, p. 167).

Esta yuxtaposición de acontecimientos y figuras del pasado y del presente se repite de manera incesante a lo largo de *Las venas...* La rebeldía de Túpac Amaru o de José Gervasio Artigas contra los españoles vuelve a nacer en la lucha de la Revolución Cubana contra el imperialismo norteamericano y, al hacerlo, configura la imagen de un proceso siempre en marcha, siempre en movimiento y cada vez más próximo al triunfo socialista; un recorrido temporal protagonizado por dos bloques homogéneos entre los cuales supuestamente no existía –ni había existido, ni existiría nunca– otro vínculo más que el de una perpetua confrontación.

Asimismo, esta retórica del contraste organiza la estructura de la obra incluso en los aspectos primarios de su composición formal. De hecho, Galeano suele construir las oraciones mediante frases contrapuestas a veces de manera afirmativa –“Perdimos; otros ganaron. Pero ocurre que quienes ganaron, ganaron gracias a que nosotros perdimos”– y otras entre signos

de interrogación: “¿Es América Latina una región del mundo condenada a la humillación y a la pobreza?

¿Condenada por quién? ¿Culpa de Dios, culpa de la naturaleza? (...) ¿No será la desgracia un producto de la historia, hecha por los hombres y que por los hombres puede, por lo tanto, ser deshecha?” (Galeano, 2010, pp. 16 y 340). En estos ejemplos se destaca, además, otro de los recursos formales de la obra: el empleo de la ironía, que reafirma el mensaje político del autor y convierte a este en lo que Palaversich (1995, p. 145) define como un «historiador subversivo», un intelectual que desarma los mitos sobre el subdesarrollo latinoamericano, al tiempo que se ríe de las clases dominantes de la región.

Finalmente, otros recursos estéticos muy utilizados en *Las venas...* son la intertextualidad y la transgenericidad. El primero abarca el enorme bagaje de fuentes que el autor utiliza para sustentar sus ideas, como así también el estilo literario que toma de otros escritores para incrementar la posibilidad de que el lector pueda reconocerse en su texto. Un ejemplo es el vínculo con la prosa sencilla, coloquial y sin pretensiones sociológico-académicas que aplica Mario Benedetti en *El país de la cola de paja* (1960). Dicha prosa es a su vez signo de un género literario de larga tradición en el continente: el ensayo de ideas, que agrupa autores como José Martí, José Enrique Rodó, José Carlos Mariátegui o Roberto Fernández Retamar, con quienes Galeano comparte cierta afinidad temática y, ante todo, la férrea esperanza en un destino de utopía: la promesa de la futura emancipación de los sectores populares latinoamericanos.

Otro ejemplo en el mismo sentido es la búsqueda de un lenguaje gráfico y contundente, que el autor parece tomar de la eficacia retórica del *Manifiesto comunista* (1848). Detengámonos, al respecto, en la primera frase

de *Las venas...*: “La división internacional del trabajo consiste en que unos países se especializan en ganar y otros en perder” (Galeano, 2010, p. 15); ¿acaso no es evidente el paralelo con la famosa sentencia que da inicio a la obra de Marx?: “La historia de toda sociedad hasta nuestros días no ha sido sino la historia de las luchas de clases” (Marx, 2000, p. 25). En efecto, es la misma prosa enardecida buscando encender políticamente a los lectores. Y no se trata de una mera casualidad, pues el ímpetu con el que encaró este trabajo, el tiempo que le dedicó y los riesgos que supo correr en sus incursiones periodísticas, parecen indicar que Galeano aspiraba a convertir a *Las venas...* en el *manifiesto latinoamericano* del siglo XX.

Por su parte, el recurso de la transgenericidad se utiliza en los momentos en los que el autor busca incrementar la intensidad del relato. Para ello, se vale de ciertas herramientas que toma de la literatura de ficción, como el uso de metáforas, ciertos tipos y maneras de adjetivar y, sobre todo, la construcción de escenas que remiten a los géneros tradicionales. Ejemplo de esto último es la citada descripción de la actividad minera en Bolivia, donde el texto pivotea entre el relato fantástico, el terror psicológico y el surrealismo, a los fines de retratar el presente de la sociedad capitalista de la década de 1970 como una realidad inverosímil, abstracta, carente de toda lógica. Una realidad hipertrofiada por la voraz explotación de la riqueza, que hacía que la hojalata no fuera solamente “un símbolo *pop* de los Estados Unidos”, sino además “un símbolo, aunque no se sepa, de la silicosis en las minas [de] Huanuni”, donde los mineros morían “con los pulmones podridos” para que el mundo pudiera consumir estaño barato (Galeano, 2010, p. 193):

Estábamos muy en lo hondo del cerro Juan del Valle. (...) Recorriendo galerías, habíamos pasado del calor tropical al frío polar y nuevamente al calor, sin salir, durante horas, de una misma *atmósfera envenena-*

da. (...) Los cascos guardatojos irradiaban un *revoloteo de círculos de luz que salpicaban la gruta negra* y dejaban ver, a su paso, cortinas de *blanco polvo denso*: el implacable polvo de sílice. El *mortal aliento* de la tierra va envolviendo poco a poco. Al año se sienten los primeros síntomas, y en diez años se ingresa al cementerio. Dentro de la mina se usan perforadoras suecas último modelo, pero los sistemas de ventilación y las condiciones de trabajo no han mejorado con el tiempo. (Galeano, 2010, p. 195, el destacado nos pertenece).

En síntesis, esta estrategia de cruce entre historia y presente, estética y política, compromiso y acción, y periodismo y literatura, le permitió trabajar de manera creativa sobre sentidos comunes profundamente arraigados en el imaginario de los sectores progresistas y de izquierda del continente. A través de ella, Galeano logró establecer un poderoso vínculo de complicidad ideológica con sus lectores, que se resume de manera brillante en la metáfora que da título a la obra: la imagen de América Latina como una mujer ultrajada y con sus *venas abiertas* en beneficio del imperialismo. Dicha estrategia, por lo tanto, constituye un factor clave para determinar por qué el libro se transformó en un fenómeno cuyo volumen de ventas se ha sostenido en el tiempo, en buena medida también coadyuvado por el hecho de que las problemáticas que analiza tampoco han perdido vigencia.

Con todo, el talento de Galeano no fue suficiente para garantizar el éxito de la obra. De hecho, este se hizo esperar: el libro se publicó en 1971 y apenas vendió quinientos ejemplares en su primera edición. Tanto es así, que el primer cheque por derechos que recibió de la editorial Siglo XXI, llegó acompañado de una carta en la que los directivos del sello lo alentaban a seguir escribiendo y a no desanimarse. “Mis amigos más queridos me trataron con indulgencia. Me dijeron, está bien, (...) pero esto es algo que no puede ser tomado en serio”, recordaba Galeano sobre las primeras

críticas que recibió su obra (Palaversich, 1995, p. 142). Por suerte para él, sus amigos y la editorial se equivocaban: con el correr de los años, *Las venas...* se transformó en un fenómeno que ha vendido más de dos millones de ejemplares solo en sus ediciones de habla hispana, según afirmó el responsable actual de Siglo XXI, Jaime Labastida, en un reportaje con la periodista Mónica Mateos-Vega (2016).

¿Qué fue entonces lo que sucedió? ¿Qué otra variable hizo posible el éxito de la obra? La respuesta está en las nuevas vías de consagración que habilitaron las redes intelectuales. De acuerdo con los estudios que hemos citado hasta aquí, la extensa trama de revistas y diarios que floreció en la década de 1960 ofreció un espacio de legitimación alternativa al de las instituciones de la cultura oficial. Y esto no solo porque el escritor encontró en dicho espacio un soporte para hacer visible su palabra, para manifestar su compromiso con la crítica al poder, sino además porque desde allí pudo entrar en diálogo con otros intelectuales, difundir sus obras y debatir cuáles eran las estrategias de escritura que mejor se asociaban a los objetivos de transformación política.

No es de extrañar, entonces, que junto a su estrategia de escritura Galeano implementara una estrategia de difusión de largo aliento para incrementar las posibilidades de recepción del libro. Entre las huellas tácticas de esa estrategia se destacan, por un lado, la publicación de varios pasajes de la obra en distintas revistas y medios de orden internacional, proceso que ya hemos señalado y que el autor comenzó a llevar adelante en 1968. A ello siguió su presentación al primer certamen del concurso literario de Casa de las Américas en la categoría “*Testimonio*” (1970), que tuvo como ganadora a María Esther Gilio con un trabajo sobre la guerrilla tupamara y en el que *Las venas...* logró una mención especial. Y, por último, Kovacic (2015b y 2018) destaca el papel determinante que jugó la red de contactos

de Galeano en la difusión *boca en boca* del libro. De ello se encargaron, por una parte, los comentarios elogiosos de Vivian Trías, Darcy Ribeiro, Rogelio García Lupo y otros intelectuales que colaboraron en la confección de la obra. También el semanario *Marcha* hizo su aporte, con una extensa entrevista al autor que se publicó el 6 de agosto de 1971. Y finalmente, la editorial envió ejemplares a distintos sellos para que los hicieran circular entre los escritores del continente. Todo esto muestra el ímpetu de Galeano por convertirse en una figura de referencia dentro del campo cultural, circunstancia para la que sin dudas resultaría clave el éxito rotundo —y ahora sí inmediato— de la revista *Crisis*. Es por eso que el paulatino ascenso de *Las venas...* refrenda la hipótesis de Claudia Gilman (2012) sobre lo clave que resultaron las *redes de relaciones* para el posicionamiento de los hombres de ideas. Fenómenos de consagración horizontal como el texto de Galeano o *Cien años de soledad*, dan cuenta de la fortaleza del entramado construido tras el triunfo de la Revolución Cubana. Desde nuestro punto de vista, una y otra obra pueden pensarse como el momento cumbre de las dos representaciones del escritor comprometido que entrarían en colisión hacia finales de la década de 1960: la del novelista experimental y la del escritor que buscaba en el testimonio una herramienta superadora de la primera, que acabó por concebirse como una expresión del arte *burgués* hecha a la medida del mercado.

Consideraciones finales

Las circunstancias políticas que signaron a la Banda Oriental entre 1955 y 1976 fueron el principal leudante del proceso de radicalización que vivió Eduardo Galeano en el curso de ese período. La implementación de una alternativa de liberalización conservadora, que solo podía afrontar los conflictos derivados del colapso económico a partir de la expansión de las

prácticas de ajuste, recorte de derechos civiles y represión de la protesta social, lo condujo a erigir un pensamiento que pasó de la crítica al sistema capitalista y sus instituciones, a la definición de la vía revolucionaria en tanto único medio eficaz para la transformación del orden vigente.

Desde esta óptica, la idea de que el campo cultural era un escenario clave en la lucha por el poder, debido al carácter hegemónico de la dominación, llevó a que Galeano asumiera la literatura como una tarea militante cuyo propósito era coadyuvar a subvertir la conciencia sometida del público, con el fin de romper su consentimiento ideológico con el régimen capitalista. Para ello era necesario diagramar una estrategia discursiva que conmoviera intelectual y afectivamente a los lectores; una estrategia capaz de indignarlos frente a las formas de explotación, violencia y miseria que afectaban al continente. La misma consistió en el trabajo sobre sucesos de actualidad; la asunción de la primera persona como testimonio del compromiso del autor; su intervención concreta en el ámbito público a través de actos de militancia que nutrían su literatura; la toma de distancia con las pretensiones de una estética neutral u objetiva; la impugnación explícita del sistema y el papel protagónico otorgado al ciudadano común en tanto fuente de la problemática abordada.

De esta manera, el acto de articular el testimonio como una *reescritura* de la Historia constituía una estrategia de lucha *peligrosa* o de aspiración *revolucionaria* por dos motivos. Primero, porque refutaba la versión oficial de los hechos del presente y del pasado, calificándola como una mentira o una manipulación fraguada por el orden burgués con el fin de resguardar sus intereses. Y, segundo, porque con ello no solo se legitimaba una representación contrahegemónica de esos hechos, sino también la imagen de la cultura como un *campo de batalla* en el que era necesario intervenir *a contracorriente*. Así, el rescate de la voz de los excluidos apuntaba tanto a

visibilizar las condiciones de pobreza como a justificar las acciones de los activistas revolucionarios. Dicho en otras palabras, la contraposición entre las perspectivas *de abajo* y las voces del orden dominante se transformaba en el correlato discursivo de la contraposición entre la violencia popular y la violencia de los *de arriba*.

Instrumento de un programa estético que a su vez buscaba aportar a la constitución de un *nuevo hombre*, es decir, de un sujeto libre y emancipado de las leyes del valor y de la mercancía, esta estrategia no explica por sí sola el éxito que cosechó Galeano en la década de 1970. A ella es necesario agregar su tránsito por medios periodísticos que enriquecieron su formación político-literaria, le aportaron una enorme cantidad de vínculos que jugaron un papel clave en su inserción en el campo cultural, y, que sobre todo le hicieron sentir que formaba parte de una potente trama afectiva. Pues los espacios materiales de las redes, además de ofrecer vías para la sistematización entre trabajo estético y compromiso político, también funcionaron como *comunidades experimentales* en las que el escritor parece haber podido vivir el sentimiento de emergencia de ese nuevo hombre y esa nueva sociedad. Espacios en los que el desarrollo de un horizonte utópico en común, de una esperanza compartida, parecen haber obrado como aliciente de la actividad política y del afán de los intelectuales por ocupar un rol protagónico en ese proceso. Un aliciente que se relacionó en forma tan íntima con la reproducción de las expectativas transformadoras, que su pérdida en la noche de las dictaduras constituyó un desafío sumamente difícil de sobrellevar para los sobrevivientes.

Bibliografía

Aboy Carlés, G. (2001). *Las dos Fronteras de La democracia Argentina*. Buenos Aires, Homo Sapiens.

----- (2004). "Parque Norte o la doble ruptura alfonsinista". En M. Novaro (Comp.). *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires, Edhasa.

Agamben, Giorgio (2011, mayo-agosto). "¿Qué es un dispositivo?". En *Sociológica*, a. 26, (73).

Aínsa, F. (2002). "La frontera: ¿Límite protector de diferencias o espacio de encuentro y transgresión?". En M. Gras Balaguer, E. Martinell y A. Torres Torres (Coord.). *Fronteras: Lengua, cultura e identidad*. Institut Català de Cooperació Iberoamericana, pp. 19-87.

Alabarces, P. (2000). "Walsh: dialogismos y géneros populares". En Jorge Lafforgue (Ed.) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires, Alianza Editorial, pp. 29-39.

Amar Sánchez, A. M. (1994). "La propuesta de una escritura (En homenaje a Rodolfo Walsh)". En Roberto Baschetti (Ed.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 431- 445.

Altamirano, C. (2001). *Bajo el signo de las masas*. Buenos Aires, Aries.

----- (2010). *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires, Katz Editores.

----- (2011). *Peronismo y cultura de izquierdas*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Arendt, H. (2007). *La condición humana*. (Ramón Gil Novales, Trad.). Buenos Aires, Paidós.

Arguedas, J. M. (2011). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires, Losada.

Assis, D. (2001). *Propaganda e cinema: a serviço do golpe, 1962-1964*. Brasil, Mauad Editora Ltda.

Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/ 1 y 2*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (CEAL).

Bacci, A. y Oberti, A. (2014) "Testimonio: debates y desafíos desde América Latina" (dossier), *Clepsidra*, vol 1, n.1. [Badiou, A. \(2005\). *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.](http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/issue/view/clepsidra.%20revista%20interdisciplinaria%20de%20estudios%20sobre%20memoria.%20marzo%202014.%20a%3%b1o%201%2c%20n%3%b%201, (con acceso el19/09/2014).</p></div><div data-bbox=)

Barcia, P. L. "Hacia un concepto de la literatura regional". En Gloria Videla de Rivero y Marta Castellino (Eds.). *Literaturas de las regiones argentinas*. (pp. 25-45). Universidad Nacional de Cuyo, República Argentina.

Baschetti, R. (2000). "Una interrelación entre Periodismo e Historia Política Argentina" [conferencia]. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, La Plata, República Argentina.

----- (2004). *Documentos 1970-1973*. Vol.1. Buenos Aires, Campana de Palo.

Bascuñán, B. (2012). *Editores y editoriales en dictadura*. Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos. <http://content/uploads/2012/06/Editores-y-editoriales-en-dictadura.pdf/>

Bazán, A. R. (1995). *Historia de Noroeste argentino*. Buenos Aires, Plus Ultra.

----- (2004). "La literatura de ideas del Noroeste argentino". En Gloria Videla de Rivero y Marta Castellino (Eds.). *Literaturas de las regiones argentinas*. pp. 47-58. Universidad Nacional de Cuyo, República Argentina.

Beigel, F. (2003). "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana". En *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 8 (20). Universidad del Zulia, pp. 105-115.

Benedetti, M. (1966). *El país de la cola de paja*. Montevideo, Arca.

----- (2000). *La tregua*. Buenos Aires, Sudamericana.

Beverly, J. (1987). "Anatomía del testimonio". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13, 25. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, pp. 7-16.

Blaustein, E. y Zubieta, M. (2006). *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires, Colihue.

Bonavena, P. A. (junio 2011). "El movimiento estudiantil frente a la masacre de Trelew del 22 de agosto de 1972". *Conflicto social*, a. 4 (5), pp. 211-230.

Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Montessor Jungla Simbólica.

----- (1999). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, EUDEBA.

----- (2002). "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées". En *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, 3-8.

Brega, J. (2011). "Néstor Groppa: 'El poeta debe abarcarlo todo'". En *Marea. Revista de cultura, arte e ideas*, 10. <http://lm-conferencias.blogspot.com.ar/2011/05/nelstor-groppa-el-poeta-debe-abarcarlo.html/>

Carbajal, Mariana. (2011, julio 24). "El compromiso". *Página12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-172914-2011-07-24.html>

Carrizo, M. V. da Silva (2013). *Cientistassociais e historiadores no mercado editorial do Brasil: a Coleção Estudos Brasileiros da Editora Paz e Terra (1974-*

1987). [Tesis Doctoral. Universidade Federal de Rio Grande do Sul].

Cesar, W. (2007, marzo-abril). Entrevista: “Sociólogo relembra a abertura dos evangélicos para a realidade social brasileira”. En *Ultimato*, p. 305.

Codato, A. y Oliveira, M. (2004). “A marcha, o terço e o livro: catolicismo conservador e ação política na conjuntura do golpe de 1964”. En *Revista Brasileira de História*, 24 (47), pp. 271-302.

Cohen Imach, V. (1994). *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Universidad Nacional de Tucumán, República Argentina.

----- (1993). “Estrategias de la memoria en el campo intelectual bonaerense: el caso del Centro Editor de América Latina”. *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina* (pp. 201-206). Universidad Nacional de Tucumán, República Argentina.

Collazos, O.; Cortázar, J. y Vargas Llosa, M. (1970). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura (polémica)*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Colombo, P. (marzo 2013). Del traslado de detenidos-desaparecidos o el espacio en movimiento: hacia una fenomenología de la percepción distorsionada, *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=76525696005>

Concatti, R. (2009). *Testimonio cristiano y resistencia en las dictaduras argentinas. El movimiento ecuménico en Mendoza 1963-1983*. Argentina, Centro Nueva Tierra.

Cortez Ervilha, G.; Laís de Oliveira, L. y Conde Feitosa, L. M. G. (2009, del 26 al 30 de mayo). O poeta guerrilheiro: Carlos Marighella e o Regime militar (1964-1969). *Jornada dos cursos de história, geografia e arquitetura: “Espaço, história e globalização”*. Anais. Bauru, San Pablo, Brasil, 142-152. <http://www.usc.br/biblioteca/pdf/jor2009histgeoarq.pdf>

CRISIS, desde año 1, Número 1, mayo 1973, hasta año 3, Número 40, agosto 1976.

Cunha, M. do Nascimento. (2007). "O passado nunca está morto. Um tributo a Waldo César e sua contribuição ao movimento ecumênico brasileiro". En *Estudos de Religião*, XXI (33), pp. 136-158.

----- (2015). "O lugar das produções religiosas de mídia nos processos de oposição e resistência à ditadura civil- militar no Brasil". http://www.compos.org.br/biblioteca/compos_2015-dff8e869-b6ef-4ae7-b16d-dd0bb16bd446_2891.pdf/

Dahrendorf, R. (1957). *Las clases sociales y su conflicto en la sociedad industrial*. Barcelona, Rialp.

Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Melusina, RIL.

D'Antonio, D. y Eidelman, A. (2010). "El sistema penitenciario y los presos políticos durante la configuración de una nueva estrategia represiva del Estado argentino (1966-1976)". *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, 10 (40), pp.93-112.

Da Silva Tavares, C. (2007). *A perspectiva da mulher como resistência às configurações ideológicas do ditador latino-americano: o romance de Julia Alvarez e de Mario Vargas Llosa* [Tesis de Doctorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul], Brasil.

De Armas, G. y Garcé, A. (1997). *Uruguay y su conciencia crítica. Intelectuales y política en el siglo XX*. Trilce, México.

De Diego, J. L. (2001). "El proyecto ideológico de Crisis". En *Prismas, revista de historia intelectual*, 5, pp. 127-141.

----- (2006). "Dictadura y democracia: la crisis de la industria editorial". En J. L. de Diego (Dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-*

2000). México, Fondo de Cultura Económica. pp. 163-208.

De Farias, D. D. y Pimentel, L. K. (2009). “Revista brasileira *Paz e Terra*: idéias de democracia em um contexto de ditadura (1966-1968)”. En F. Lizcano Fernández, L. Ripa Alsina y E. Salum Alvarado (Coords.). *Democracia y Derechos Humanos* (187-196). Universidad Autónoma del Estado de México, Universidad Nacional de Quilmes, El Colegio Mexiquense.

Demasi, C. (1996). *La caída de la democracia, Cronología comparada de la historia reciente del Uruguay (1967-1973)*. Fundación de Cultura Universitaria.

Editores (2011, 20 de junio 6). “Waldo César: vida e compromisso com a responsabilidade social da igreja”. En: *Novos Diálogos*. <http://www.novosdialogos.com/artigo.asp?id=596/>

Ette, O. (2008). *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Falchini, A. (2009). “Dejo constancia. Francisco Paco Urondo, ese cronista”. En A. Gerbaudo y A. Falchini (Comps.) *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*. Universidad Nacional del Litoral, República Argentina. pp. 145- 194.

Fernández Benítez, H. M. (enero-abril, 2010). “Themoment of testimonio isover”: problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales. En *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, 15 (24), pp. 47-71.

Ferraro Osorio, M. (2010). “Los manuscritos de *El método* y otros juguetes carcelarios”. En C. Liscano. *Manuscritos de la cárcel*. (Ed. F. Edmhand) (pp. 43- 58). Ediciones del Caballo Perdido.

Ferreira, J. y de Castro Gomes, A. (2014). “1964: o golpe que derrubouum presidente pôsfimaoregime democrático e instituiu a ditadura no Brasil”. *Civilização Brasileira*.

Filgueira, F. et al. (2003). Los dos ciclos del Estado uruguayo en el siglo XX. En B. Nahum y G. Caetano (Coords.). *El Uruguay del siglo XX*, tomo 2. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, pp. 173-204.

Fin de Siglo. Año 1, Número 1. Buenos Aires, 1987.

Flores, N. (2000). "Dos voces en pugna: la historia oficial como narrativa de legitimación y e relato testimonial chileno 1973-1989". En *Cyberhumanitatis: revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile*, 14. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx15nflores.html>

Franco, J. (2013). *Cruel modernity*. E.E.U.U, Duke University Press.

Franco, J. (2003). *Decadencia y Caída de la Ciudad Letrada: La Literatura Latinoamericana Durante la Guerra Fría*. Debate Editorial.

Galeano, E. (1963). *Los días siguientes*. Alfa.

Galeano, E. (1964). *China, 1964. Crónica de un desafío*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.

----- (1967). "Guatemala un país ocupado: ¿Un presentimiento de Vietnam?" En *Marcha*.

----- (1967). *Los fantasmas del día del león y otros relatos*. Montevideo, Arca.

----- (1989). *Nosotros decimos no*. Barcelona, T5Siglo XXI.

----- (2000). *Días y noches de amor y de guerra*. México, Biblioteca Era.

----- (2010). *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Garaño, S. "Entre resistentes e irrecuperables: Memorias de ex presas y presos políticos (1974-1993)". [Tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires, defendida el 25 de marzo de 2008].

García Fanlo, L. (2011, marzo). “Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben.” En *A Parte Rei, Revista de Filosofía*, 74.

Gaspari, E. (2002). *As ilusões armadas. 2. A ditadura Escancarada*. Editora Intrínseca.

Geddes, J. L. (2000, summer). “On evil, pain, and beauty: a conversation with Elaine Scarry.” En *The Hedgehog Review*, 78-87.

Gilman, C. (2003,2012). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Giner, J. (1970). “Conflicto social (Teorías del)”. En *Eurotheo*. www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/conflicto_social_teorias.

Ginzburg, C. (2010^a, marzo-agosto). “La prueba, la memoria y el olvido”. En *ContraHistorias. La Otra Mirada De Clío, segunda serie*, 14, 105-116.

----- (2010b) *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. México, Fondo de Cultura Económica.

Giunta, A. (2008). *Vanguardia, Internacionalismo y Política*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Glissant, E. (1996). *Introducción a una poética de lo diverso*. (Luis Cayo Pérez Bueno, Trad.). Ediciones del Bronce.

Goicochea, A. L. (2000). *El relato testimonial en la literatura argentina de la literatura de fin de siglo*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata], República Argentina. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.5/te.5.pdf>

Godgel, V. (2013). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Gómez Herráez, J. M. (2007). *El pasado cambiante: Historiografía y capitalismo. Siglos XIX y XX*, Universitat de València, España.

González, C., Scavino, D. y Ventura, A. (2010). *La violence politique dans la culture du Rio de la Plata des années 1960 à nos jours*. Ameriber.

Gramsci, A. (2013). *Antología*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Gramuglio, María Teresa (2008). El cosmopolitismo de las literaturas periféricas. En Actas III Congreso del CELHIS. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/issue/view/26/showToc/>

Grasselli, F. (2011). *Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, el oficio de escribir*. En *Tensiones y respuestas de una literatura peligrosa: prácticas estético-políticas y escritura testimonial*. Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, República Argentina.

Groppa, N. (1989). "Indicios generales de *Tarja*". En *Tarja, Revista literaria. 16 números y un suplemento de Poesía. La literatura en Jujuy en los años 1955 a 1960*. Reimpresión facsimilar, 2 tomos (s.p.) Universidad Nacional de Jujuy.

Guillard, A. (2013). "Resistencia y poesía en las cárceles argentinas (1976-1983)". En *Amerika*, 8. <http://amerika.revues.org/3904/>

Haas, P. M. (1992). "Introduction: Epistemic Communities and International Policy Coordination". *International Organization*, 46 (1), pp. 1-35.

Hassan Montero, Y.; Herrero Solana, V. y Guerrero-Bote, V. (2010). Usabilidad de los tag-clouds: Estudio mediante eyetracking. En *Scire: Representación y organización del conocimiento*, 16 (1), pp. 15-33.

Iglesias, M. (2011). "La excepción como práctica de gobierno en Uruguay, 1946-1973". En *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, vol. 2, año 2, 137-155.

Invernizzi, H. y Gociol, J. (2002, 2003). *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires, EUDEBA.

Imízcoz Beunza, J. M. (2017). El paradigma relacional. Actores, redes procesos para una historia global. En Michel Bertrand et al. (Eds.) *Gobernar y reformar la monarquía*. Albatros.

----- (2017). Presentación: "Por una historia conectada. Aplicaciones del análisis relacional." En *Magallánica, Revista de Historia Moderna*, 4 (7).

Izaguirre, I. (1994). *Los desaparecidos: recuperación de una identidad expropiada*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (CEAL).

Jelin, E. (2014, marzo). "Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes". En *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1, 140-163.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Joffily, M. (2013). *No centro da engrenagem. Os interrogatóriosna Operação-Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975)* [Tesis de doctorado, Universidade de São Paulo], Brasil.

José, E. (1997). *Carlos Marighella: o inimigo número um da Ditadura Militar*. Casa Amarela.

Kovacic, F. "Entrevista realizada el 15 de abril de 2018".

----- (2015a). *Galeano. Apuntes para una biografía*. Ediciones B.

----- (2015b). *Galeano, la biografía*. Buenos Aires, Vergara.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Lafleur, H. (2006). *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires, El 8vo. loco.

Lerman, Gabriel D. (2005). *La plaza política. Irrupciones, vacíos y regresos en Plaza de Mayo*. Buenos Aires, Colihue.

Liscano, C. (2007). *El escritor y el otro*. Buenos Aires, Planeta.

Liscano, C. (2009). *Ejercicio de impunidad. El caso Gelman*. Distal.

Lizama, P. (2008). "Las manos al fuego: novela negra, memoria, identidad", En "Discurso de entrega Premio Fundación José Nuez a José Gai". *Taller de Letras*, 42, 201-209.

Lucena, S. A. y Sal Paz, J. C. (2006). "Las proyecciones universales de una manifestación regional: el caso de la revista *Tarja* como expresión cultural del Noroeste Argentino". En J. Arancibia (Ed.) *Estudios de la literatura del noroeste argentino* (pp. 285-330). Instituto Literario y Cultural Hispánico (ILCH).

Maccioni, M. L. (2011). *Líneas de fuga. Literatura y política en Reinaldo Arenas y Juan José Saer (1960-1975)*. Universidad de Maryland.

Maíz, C. (2011). "Las re(d)vistas latinoamericanas y las tramas culturales: Redes de difusión en el romanticismo y el modernismo". En *Cuadernos del CILHA*, (14), 75-91, Universidad Nacional de Cuyo.

-----". "*Tarja* (Jujuy, 1955-1960): la cultura de los bordes". En *Revista de Literaturas modernas*, 43(1), 87-110. Universidad Nacional de Cuyo.

Marchesi, A. y Yaffé, J. (2010). "La violencia bajo la lupa. Una revisión de la literatura sobre violencia y política en los sesenta". En *Revista uruguaya de Ciencia Política*, 19 (1), 95-118.

Martínez, T. E. (1974). *La pasión según Trelew*. Argentina, Granica Editora.

Marx, C. (2000). *El manifiesto comunista*. Buenos Aires, Ediciones el Aleph. <https://sociologia1unpsjb.files.wordpress.com/2008/03/marx-manifiesto-comunista.pdf>

Mateos-Vega, M. (2016, septiembre 24). "Medio Siglo de Siglo XXI Editores". En *La jornada*, p. 3, <http://www.jornada.unam.mx/2016/09/24/cultura/a03n1cul/>

Mayer, A. (1977). "The Significance of Quasi-Groups in the Study of Complex Societies". In S. Leinhardt, (Ed.) *Social Networks. A Developing Paradigm* (pp. 293-318). Academic Press.

Menchú, R. y Burgos, E. (1983). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Casa de las Américas.

Mirande, M. E. y Siles Pavón, A. (2013). "Mario Busignani en el campo literario de Jujuy". En L. Massara, R. Guzmán y A. Nallim (Dir.). *La literatura del Norte Argentino. Reflexiones e investigaciones*, 3 (pp. 17-36). Universidad Nacional de Jujuy.

Moraña, M. (1988). *Memorias de la generación fantasma*. Monte Sexto.

Nahum, B. (Coord.) (1998). *Crisis política y recuperación económica*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

Nercesian, I. (2013). *La política de las armas y las armas de la política, Brasil, Chile y Uruguay 1950/1970*. CLACSO.

Palaversich, D. (1995). *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*. Madrid, Iberoamericana.

Paredes, A. (2013). "Paralelismos y diferencias en la práctica ecuménica: Un análisis de los vínculos entre América Latina y Asia en la red de publicaciones de Mauricio López (1966-1972)". En *Asian Journal of Latin American Studies*, 26 (2), pp. 103-129,.

----- (2015). "Los vínculos de Mauricio López con africanos a través de sus publicaciones colectivas (1966-1972)". En *El Acontecer Digital*, 7, pp. 5-18.

----- (2017). "Ecumenismo e comunismo. Paralelos e diferenças na trajetória da militância nos autores da revista *Paz e Terra* (Brasil, 1966-1969)". En *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, 22 (50), pp. 223-240.

Paz, O. (1976). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral.

Pedro, J. M. y Scheibe Wolff, C. (Org.) (2010). *Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul*. Ed. Mulheres.

Petit, P. (2016). "El golpe civil-militar, la dictadura y las disputas políticas en el Estado de Pará: 1964-1985". En *Revista de Estudios Brasileños*, 3 (4), pp. 24-37

Picardo, O. (2000). *Primer mapa de poesía argentina. El Noroeste. La Carpa y Tarja*. Editorial Marín.

Pino, M. (2000). Hacia una configuración de los corpus de postgolpes en el cono sur. En *Universum*, (15), 233-240.

Poderti, A. (1997). "Tarja: las revistas literarias y la identidad regional en el NOA". En *Clío*, (4), 323-335.

Ponza, P. (2010). *Intelectuales y violencia política: 1955-1973*. Babel.

----- (2016). *Intelectuales, sociedad, literatura y revolución en la revista Crisis: (1973-1976)*. Universidad Nacional de Villa María.

----- (2016, junio-noviembre). Revista *Crisis: Primera época (1973-1976)*. Revisionismo histórico y cultural. *Improntas*, (3), e002, 1-22.

Portela, M. E. (2009, enero-marzo). "Cicatrices del trauma: cuerpo, exilio y memoria". En *Una sola muerte numerosa* de Nora Strejilevich. En *Revista Iberoamericana*, LXXIV (222), 1-14.

Prada Oropeza, R. (1986). "De lo testimonial al testimonio: notas sobre el deslinde del discurso testimonio". En R. Jara et al. (Eds.). *Testimonio y literatura* (pp. 7-21). Institute for the Study of Ideologies.

Premat, J. (2013, julio-diciembre). "Los relatos de la vanguardia o el retor-

no de lo nuevo". En *Cuadernos de literatura*, XVII(34).

Rama, A. (1984). *La Ciudad Letrada*. Ed. Del Norte.

----- (2007) *Transculturación narrativa en América Latina*. Ediciones El Andariego.

----- (2008). *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Revista *Crisis* (Buenos Aires, 1973-1976), números 1 al 40.

Reis, D. A. (2014). *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Jorge Zahar Editor Ltda., Brasil.

Rey Tristán, E. (2005). *A la vuelta de la esquina. La izquierda revolucionaria uruguaya 1955-1973*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas de la Universidad de Sevilla.

Riccio, A. (1991). "Lo testimonial y la novela testimonio. El pacto testimonial". En *Anales de literatura hispanoamericana*, (20), 249-262.

Ribadero, M. (2014). "Intelectuales, política y violencia: el semanario *Marcha* en la década de 1960". En Waldo Ansaldi y Verónica Giordano (Coords.). *América Latina. Tiempos de violencias*. Ariel, 261-279.

Román, M. (2007). "Bibliotecas en el tratamiento penitenciario". En *Información, cultura y sociedad*, (16), 35-54.

Rosenberg, Harold (1969). *La tradición de lo nuevo*. Madrid, Monte Avila.

Rupar, B. y Rigueiro, J. (2015). "50 años del golpe en Brasil: preguntas y debates en torno a la producción historiográfica". En M. Ayala, P. R. Da Silva, F. Pereira Da Silva y F. Martins (Comps.). *Anais das IV Jornadas Internacionais de Problemas Latino-Americanos: Lutas, Experiências e Debates na América Latina* (pp. 1009-1024). UNILA.

----- (2017). "Las disputas historiográficas en torno al cincuentenario del Golpe de Estado de 1964 en Brasil: un ejercicio para el abordaje del vínculo entre ciencia histórica y lucha de clases". En THEOMAI, 37, pp. 61-77.

Russo, M. (2013). La revista Crisis y la búsqueda del tiempo perdido. <http://www.contrainfo.com/9894/la-revista-crisis-y-la-busca-del-tiempo-perdido/>

----- (2015, 14 de abril). "La revista Crisis y la busca del tiempo perdido". <http://www.nodalcultura.am/2015/04/los-trabajos-de-galeano-la-inolvidable-revista-crisis/>

Sánchez, M. (2005, 28 de agosto). "Un linaje de Brillantes novelistas". *Clarín*, 106.

Sánchez Moreno, D. A. (junio 2007). Reseña de "Las venas abiertas de América Latina" de Eduardo Galeano. En *En-claves del Pensamiento*, I, 1, 203-206.

Sartre, J.-P. (2008). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada.

Scarry, E. (1985). *The Body in Pain*. Oxford UP.

Semanario Marcha (Montevideo, 1939-1974), números 640, 726-727, 769-770, 930-945, 1367, 1413-1418, 1555-1560, 1571-1573, 1587-1591 y 1645-1650.

Sebreli, J. J. (2000). *Las aventuras de la vanguardia*. Buenos Aires, Sudamericana.

Seveso, C. (2009, spring). "Escuelas de militancia: la experiencia de los presos políticos en Argentina, 1955-1972". En *Acontracorriente*, 16(3), pp. 137-165.

Simmel, G. (2002). *Cuestiones fundamentales de sociología*. Buenos Aires, Gedisa.

Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.

Skłodowska, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría y poética*. Lang Publishing.

Sonderéguer, M. (2011). "Presentación". En *Revista Crisis (1973-1976). Antología del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Universidad Nacional de Quilmes, 9-26.

Sonderéguer, M. (2008). *Revista Crisis (1973-1976). Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Universidad Nacional de Quilmes.

Strejilevich, N. (1991, September). "Literatura testimonial en Chile, Uruguay y Argentina. 1970-1990#". [Tesis doctoral, The University of British Columbia].

Suárez Gómez, J. E. (2011, enero-junio). "La literatura testimonial como representación de pasados violentos en México y Colombia: "siguiendo el corte" y "guerra en el paraíso"". En *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, VI (11), 57-82.

Tarcus, H. (2007). *Introducción al catálogo de revistas culturales argentinas*. Cedinci.

Tarja, Revista literaria. 16 números y un suplemento de Poesía. La literatura en Jujuy en los años 1955 a 1960 (1989). Reimpresión facsimilar, 2 tomos. Universidad Nacional de Jujuy.

Tauzin Castellanos, I. (Coord.) (2009). *Prisons d'Amérique latine: du réel à la métaphore de l'enfermement* (Hommage de l'ERSAL à Yves Aguila). Presses-Universitaires de Bordeaux.

Tcach, C. (2006). "Entre la lógica del partisano y el imperio del Gólem: dictadores y guerrilleros en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay". En H. Quiroga y C. Tcach (Comps.). *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y*

el futuro de la democracia. Homo Sapiens, 123-166.

Tortti, M. C. (1999) "Protesta social y Nueva Izquierda en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional". En A. Pucciarelli. *La primacía de la política* (pp. 205-230). Buenos Aires, EUDEBA.

Uhly, S. y Fonteles de Lima, P. C. (2006). "Poesía e Dictadura". En *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, 9 (1). www.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num09/art_01.php

Ulanovsky, C. (2005). *Paren las rotativas (1970-2000)*. Buenos Aires, Emece.

Verbitsky, H. (1995). *El vuelo. "Una forma cristiana de morir". Confesiones de un oficial del armada*. Buenos Aires, Planeta.

Walsh, Rodolfo (1957). *Operación masacre*. Ediciones de la Flor. <http://proyectowalsh.com.ar/wp-content/uploads/2010/12/Walsh-Rodolfo-Operacion-Masacre.pdf>

Wenger, E. (2001). *Comunidades de práctica: aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona, Paidós.

Yúdice, G. (1992, 2.º semestre). Testimonio y concientización. *Revista de crítica literaria latinoamericana. La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, XVIII (36), 207-227.

Zavarzadeh, M. (1975). The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives. *Journal of American Studies*, 9 (1), 69-83.

Zavarzadeh, M. (1976). *The mythopoeic reality. The postwar American nonfiction novel*. Universidad de Illinois.

Zito Lema, V. (febrero 24, 2013). *Adiós Mundo Cruel* [Entrevista realizada por G. Montali]. Radio Nacional Córdoba.

Zó, R. (2016, jan-jun). "La violencia dictatorial latinoamericana desde la mi-

rada de Carlos Liscano”. *Caderno de letras*, 26, 179-200. <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/8824>

Zó, R. E. (2017). “Ontología del encierro en relatos de una red testimonial iberoamericana”. En *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 28 (1), 53-81.

Autores

Emiliano Matías Campoy

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) y Profesor de Literatura Hispanoamericana II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Becario Posdoctoral del CONICET. Miembro del Instituto de Literaturas Modernas en la Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo- Argentina). Desarrolla sus actividades de investigación en el CILHA (Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana).

Claudio Maíz

Doctor en Literatura, Profesor Titular de *Literatura Hispanoamericana Contemporánea* en la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo) e Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina (CONICET). Ha realizado un Posdoctorado en el *Instituto de Estudios Avanzados* de la Universidad de Santiago de Chile. Dirige los *Cuadernos del CILHA*. Es Director del Doctorado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL-UNCUyo) Director del *Instituto de Literaturas Modernas* y Director del *Centro Intercientífico de Literatura Hispanoamericana* (CILHA). Ha colaborado en periódicos y revistas especializadas con artículos de literatura latinoamericana contemporánea, novela histórica, teoría del ensayo y estudios de la cultura y redes. Profesor invitado por distintas universidades latinoamericanas (México, Colombia, Perú, Chile, Brasil) y europeas (Salamanca, DAAD, entre otras).

Gabriel Montali

Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) Y Magister en Creación Literaria por la Universitat Pompeu Fabra

de Barcelona (España). Docente de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad de Villa María (UNVM), y de las carreras de Contador Público y Recursos Humanos de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES). El capítulo de su autoría incluido en este libro forma parte de la tesis para acceder al grado de Doctor en Estudios Sociales de América Latina por el Centro de Estudios Avanzados de la UNC.

Alejandro Paredes

Doctor en Historia por la Universidad Nacional de La Plata; Doctor en Ciencias Sociales y Licenciado en Sociología por la Universidad Nacional de Cuyo. Investigador de CONICET y docente- investigador Categoría II de CONEAU (Argentina). Es también Director del *Centro de Estudios Trasandinos y Latinoamericanos* de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo y Co-Director del Proyecto Plurianual “Diacronía de lo nuevo en las comunidades letradas latinoamericanas. Textos públicos y redes en la segunda mitad del siglo XX”, que dio origen a esta publicación.

María Paula Pino Villar

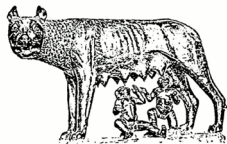
Becaria doctoral del Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales, *Centro Científico Tecnológico*, CONICET Mendoza. Magíster en Arte latinoamericano y Licenciada en Historia del Arte por la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Docente de *Arte y Contexto* de la misma facultad.

Pablo Ponza

Doctor en Historia por la Universidad de Barcelona, Investigador Adjunto del CONICET-IDACOR-UNC y profesor de *Historia Argentina Contemporánea* en la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina.

Ramiro Esteban Zó

Profesor Adjunto de Literatura Latinoamericana II y Profesor Adjunto de Práctica Docente (Letras) de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo. Investigador de la UNCuyo. Editor de los *Cuadernos del CILHA*.



Jagüel Editores de Mendoza Setiembre MMXXI