

UNIVERSIDAD NACIONAL DE JUJUY
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES.
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL.

TESIS DE LICENCIATURA

TÍTULO:

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD REGIONAL
EN LA REVISTA "TARJA" (1955–1960).

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. HERMINIA TERRÓN DE BELLOMO.

ALUMNO:

TEC. FABRICIO ERNESTO BORJA.

SAN SALVADOR DE JUJUY
2004

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD REGIONAL
EN LA REVISTA *TARJA* (1955–1960).

A la memoria de Mario Busignani, Jorge Calvetti, y Medardo Pantoja.

Agradecimientos:

A mi madre, por su infinito apoyo y sacrificio.

A Herminia Terrón de Bellomo, por su atenta dedicación y confianza.

A Néstor Groppa por todas sus enseñanzas y amistad.

Indice

Prefacio	4
----------	---

CAPÍTULO 1: EL NOA COMO REGIÓN HISTÓRICA

1.1. Desarrollo literario del siglo XX	8
1.1.1. Proyecto nacionalista y vanguardia	8
1.1.2. Modernismo	14
1.1.3. Peronismo y posperonismo	18
1.2. Definición de la región histórica del NOA.	25
1.2.1. Caracterizar la región.	25
1.2.2. La literatura.	35
1.2.2.1. El sistema literario.	40
1.2.3. Cultura americana, argentina y regional.	42
1.2.4. Telurismo y regionalismo.	47

CAPÍTULO 2: NATURALEZA DE LA REVISTA.

2.1. La revista como expresión de la tradición política.	53
2.2. Las revistas literarias dentro del campo de producción cultural.	58
2.3. Las revistas literarias del NOA.	62
2.4. La revista literaria <i>Tarja</i> .	67
2.4.1. El origen de la revista.	67
2.4.2. La organización de la revista.	70
2.4.2.1. Los directores.	70
2.4.2.2. Los colaboradores.	76
2.4.3. Los objetivos de <i>Tarja</i> .	78
2.4.4. Otras publicaciones y actividades.	84

CAPÍTULO 3: LOS DISCURSOS DE LA REVISTA *TARJA*.

3.1. Conceptos básicos.	89
3.1.1. Editoriales.	89
3.1.2. Discurso de opinión y conocimiento.	92

3.1.3. Argumentación.	95
3.1.4. Ideología e identidad.	97
3.2. Selección del corpus.	103
3.2.1. Estructura del discurso.	104
3.2.1.1. Editoriales <i>TARJA</i> .	104
3.2.1.2. Notas de la sección Plática.	105
3.2.2. Tópicos.	107
3.2.2.1 Editoriales <i>TARJA</i> .	107
3.2.2.2 Notas de la sección Plática.	109
3.2.3. Construcción del sujeto de la enunciación.	110
3.2.3.1. Análisis de los editoriales <i>TARJA</i> .	113
3.2.3.2. Análisis de las notas de la sección Plática.	126
3.3. Ideología e identidad del grupo.	141
3.3.1. Construcción del grupo social.	141
3.3.1.1. Esquema del grupo <i>Tarja</i> .	145
3.3.1.2. Actitudes.	160
3.3.1.3. El conocimiento específico.	161
3.3.2. Algunas consideraciones sobre el discurso social.	165
3.3.2.1. Cómo se presenta en el campo cultural.	167
3.3.2.2. Acciones que genera el discurso social.	172
3.3.2.2.1. Conexiones con su medio.	172
3.3.2.3. Poder discursivo y reproducción ideológica.	181
<u>4: CONCLUSIONES.</u>	196
<u>5: APÉNDICE.</u>	230
5.1. Principales datos biográficos de algunos colaboradores.	230
5.2. Corpus seleccionado para el análisis.	238
5.3. Textos escritos sobre <i>Tarja</i> .	277

Bibliografía.

Prefacio.

El siguiente estudio aborda la ideología presente en la revista jujeña *Tarja*, publicada entre los años 1955 y 1960, y se introduce, desde sus páginas, en la historia sociocultural del Noroeste argentino, considerada desde la producción realizada por la Generación del Centenario hasta los inicios y apogeo de la política desarrollista llevada a cabo durante el gobierno de Arturo Frondizi y el advenimiento de la literatura de los '60, momentos culminantes en el sistema literario latinoamericano en el que emerge una “nueva novela”, se promueve desde la literatura una discusión acerca de la función del arte y el papel que el artista debe desempeñar en la sociedad, y donde la crítica se nutre de diferentes disciplinas.

La decisión de crear una revista como *Tarja*, como se verá, responde a las necesidades individuales y colectivas que permiten a sus directores y colaboradores crear una esfera de influencia en el terreno de las actividades intelectuales. La construcción de esta red de influencia en el campo intelectual de su tiempo implica, para el grupo comprometido con la elaboración de la revista, una lucha de poder. Esta esfera de influencia, ya sea entre directores y colaboradores o entre los escritores, artistas y el público, hasta nuestros días no es posible de cuantificar; el alcance de la ideología, su reproducción en otros diferentes espacios y actividades requiere, seguramente, de un estudio específico y más profundo sobre casos particulares. Por lo pronto se pretende estudiar a la revista como un órgano intelectual producido para generar opiniones ideológicas y estéticas, el cual constituye una forma de organización del territorio cultural de la región, en el que confrontan las distintas estrategias de poder.

También, se intenta, desde las páginas de este trabajo, estudiar la realización de la revista como la construcción de un *espacio social*, en el cual se expresa la necesidad que los participantes tienen de posicionarse en el campo cultural, artístico y político, y también de pertenecer a un grupo. En atención a las múltiples temáticas abordadas por la revista, y a la variedad de posiciones estéticas o ideológicas que expresan sus directores y colaboradores, se

entiende a priori que no hay homogeneidad entre los miembros que conforman el grupo productor de la revista, lo cual nutre la producción de una considerable pluralidad de miradas y perspectivas. Por ello se ha elegido, como corpus de textos para el análisis, aquellos que pueden colocarse bajo las características del género Editorial, el cual plantea algunas interesantes cuestiones teóricas y técnicas en relación con el periodismo cultural realizado por los directores de la revista, su particular y libre visión de los hechos y su compromiso directo con la realidad cotidiana del hombre de la región. Por otra parte, es en el Editorial donde las representaciones sociales del conocimiento, las actitudes y las ideologías que comparten los grupos, son cimientos de la producción textual de cada uno de sus miembros.

Para la provincia de Jujuy, y en atención a las circunstancias sociopolíticas de aquellos tiempos, la vigencia de *Tarja* por casi cinco años significa todo un record. Durante ese período, la revista no tiene propósitos ni ambiciones comerciales y sus preocupaciones no se limitan al campo específico de la literatura, sino que presta pareja atención a otros tópicos del vasto universo de las bellas artes, la filosofía, la historia, la política, y otras actividades artísticas, lo cual puede situarla en la designación más abarcativa de *revista cultural*. Como un espacio articulador de discursos literarios y de otras disciplinas teóricas y artísticas, se dirige a un área de individuos que reconocen la revista como instancia de opinión intelectual autorizada. Incluye, al menos en las páginas seleccionadas por este estudio, conocimientos y opiniones que buscaron crear vínculos u solidaridades estables, definiendo en el interior del campo intelectual un “nosotros” y un “ellos”. Es así que la ideología de grupo presente en la revista, define a su vez la identidad social. Esto significa que las ideologías forman la base de la identidad del grupo, es decir, las proposiciones fundamentales que corresponden a evaluaciones más o menos estables sobre los criterios de pertenencia al grupo, actividades, objetivos, concepciones, normas y valores, recursos sociales y especialmente una posición en la sociedad y las relaciones con los otros grupos: no académicos, especialistas, artistas e instituciones.

Como objetivos fundamentales, entonces, el presente estudio busca a) Realizar un estudio sobre la ideología de grupo presente en la revista *Tarja*, que contemple categorías como pertenencia, actividades, objetivos, valores/normas, posición y relaciones de grupo, recursos, representados en la serie de discursos seleccionados como corpus de análisis; b) Definir la concepción de arte, literatura y región que se encuentra en estos discursos, tomando en cuenta la serie oposiciones ideológicas, transportada al terreno de las fronteras culturales, que denuncia la revista; c) Indagar el papel de la revista como medio de comunicación, inserto en un circuito de

transmisión de conocimientos hacia otros grupos e instituciones, estableciendo con éstos relaciones de cooperación o conflicto; d) Realizar un estudio de las propiedades de campo cultural en que se inserta la revista, instrumentos de expresión, apropiación de recursos necesarios para la producción de un discurso digno de ser difundido, es decir, oficializado; y e) Por último, valorar el tiempo de persistencia y la función que tuvo la revista en la relación de los artistas con el poder y en las políticas culturales de uno y de otro. También, de su preocupación por la incomunicación del hombre de provincia y de su empeño por trascender lo regional a pesar de la limitación de recursos producto de la distancia y postergación de la provincia frente a la hegemonía intelectual de la Capital, por ejemplo, la precariedad del sistema de medios para la difusión y distribución del material, o la dificultad económica para mejorar la calidad de las producciones.

1

EL NOA COMO REGIÓN HISTÓRICA

1.1. Desarrollo literario del siglo XX

1.1.1 Proyecto nacionalista y vanguardia

Siguiendo a Alicia Poderti, “el desarrollo literario dentro de las tres primeras décadas del siglo XX, se concentra en dos años claves para la historia de la literatura argentina: 1916, el ‘Centenario de la independencia’, y 1920, en el que se inaugura lo que se ha dado en llamar la ‘vanguardia literaria’ una denominación que representa la reacción estética hacia una retórica desgastada y, a la vez, la configuración de un espacio de resistencia frente a la creciente presencia revolucionaria de esa novedad llamada ‘pueblo’ ” (Poderti,2000:211).

Durante este período, el desarrollo literario del NOA adhiere, por un lado, al modelo romántico, promovido por la “Generación del centenario”, el cual define una apertura del medio cultural provinciano y, por otro, al ideario estético del modernismo, como reacción a la persistencia de ciertas formas de poesía inspiradas en el romanticismo finisecular español¹. Para la producción literaria del noroeste argentino, la elaboración del modelo nacionalista inspirado desde la “Generación del Centenario” resulta decisiva desde principios de siglo hasta después de 1920.

La época del centenario se caracteriza por una serie de problemas que constituyen sus ejes temáticos. Existe el problema de la falta de representatividad política del Estado, producto de las divisiones de la élite, y de la falta de expresión política de los nuevos grupos sociales. El poder político seguía siendo el monopolio de los fundadores de Estado: aquella élite que extendía su acción a toda la actividad económica del país. No obstante, uno de los rasgos principales de este período es la extensión de un fervor nacionalista y su vehiculización a través del Estado; esta actitud, explica Maristella Svampa, incluye una “cuestión política”, pero que coloca en el centro a la “cuestión nacional”, esto es, el problema de la construcción cultural de la nación argentina (Svampa, 1994: 86).

¹ LAGMANOVICH, David (1974) *La literatura del Noroeste Argentino*, Rosario, Biblioteca, p.19. Citado por PODERTI, Alicia (2000:124).

Si la creación de las instituciones políticas se desarrolla entre 1852 y 1880, el surgimiento del nacionalismo y la creación de la nación encuentran su cristalización hacia la época del centenario. El Estado argentino asume, mediante el monopolio de la educación y el adoctrinamiento escolar, la función de productor de la nación. Se intenta, desde la educación, un efecto de cohesión social, a partir de la enseñanza primaria de toda una liturgia patriótica; ésta enseñanza remite la historicidad de la nación argentina a los albores de la independencia y por esta lectura se presenta anterior al advenimiento inmigratorio. Los intelectuales nacionalistas de este época iniciarán la elaboración de los contenidos de dicha historicidad.

Tres fueron los escritores que defendieron el proyecto nacionalista del Centenario, promoviendo el oficio del intelectual en su escritura: Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez (Cfr. Poderti,2000:218–19). En estos autores la imaginación histórica hilvana el pasado y el presente, en un intento de reordenar los acontecimientos conforme a las necesidades del sentimiento nacionalista. Rojas Gálvez y Lugones provienen del interior del país, justamente ese interior viene a ser revalorizado como foco de resistencia ante una pérdida de identidad nacional que se habría operado en las ciudades cosmopolitas. Este proceso inicia una recuperación y valoración del interior, años antes imputado como bárbaro; el interior, en la época del centenario, se convierte en lugar de conservación del “alma nacional” (Cfr. Svampa,1994: 88).

Ricardo Rojas es el primero en articular intelectualmente y desde una visión nacionalista – ya como doctrina– todo un conjunto de inquietudes que sacuden tanto a la élite dirigente como a los sectores conservadores de las provincias. Manifiesta una preocupación ante el nuevo rol que asigna a la educación, y dentro de ella a la enseñanza de la historia y la lengua nacional. Para Rojas sólo a través de la historia se espera constituir un verdadero espíritu nacional a las cosmopolitas masas inmigrantes. Podemos distinguir con esta actitud, lo nacional en oposición a lo cosmopolita, sinónimo de los extranjeros. La enseñanza de la historia se fundamenta en la necesidad de argentinizar las masas y basa su proyecto en “el aprendizaje de los hitos fundamentales, de las lenguas americanas, toda una retórica puesta al servicio de las “ideologías de las estatuas” y los “símbolos de pasado argentino” (Svampa,1994:100).

El inicio del siglo XX coincide con un ascenso de las clases medias, nuevo público que favorece el desarrollo de la actividad de los escritores. Se produce la profesionalización del campo donde el escritor se presenta como intérprete del medio social (Cfr. Poderti,2000:221). Mas conocido como novelista, Manuel Gálvez publica en 1910 *El diario de Gabriel Quiroga*,

libro que presenta una reflexión crítica sobre el país de la época del centenario a partir de una retórica reaccionaria que emplean los sectores tradicionales —y en especial, provincianos— postergados por el proceso de modernización que se lleva a cabo en el país, y que comienzan a cuestionar la totalidad de dicho proyecto. Gálvez opone el Espiritualismo al Materialismo, o el “Alma nacional” al Cosmopolitismo (Cfr. Svampa,1994:104). Es en el interior, en las provincias, donde se conserva la antigua entidad nacional que debe ser opuesta al dinamismo modernizador del centro cosmopolita. *El diario de Gabriel Quiroga* anticipa los rasgos del revisionismo histórico, y con ello una nueva actitud frente a la historia. La obra se presenta como el producto de una reacción antimodernista de los sectores conservadores. La élite rectora intentará leer el nuevo panorama social a través de figuras que recreaban los viejos términos sarmientinos: una civilización que estrecha sus márgenes y se convierte en puro espíritu, y en el otro extremo, los inmigrantes, excluidos ahora de la civilización, dibujan el perfil de una nueva barbarie: esta vez asociada a la disolución social y a los valores cosmopolitas.

Con Leopoldo Lugones, la reflexión sobre el presente también se sustenta en las indagaciones sobre el pasado nacional. Establecido en Buenos Aires, se convierte en uno de los más activos propulsores de la actividad intelectual, y en esta función da solidez a su sentimiento del Yo², consolidando su base de apoyo (Poderti,2000:220). En la línea proyectual del centenario, el reconocimiento como escritor le insta a encontrar explicaciones para el pasado de la nación. Es así como en su múltiple producción evoca la visión unificada de los pensadores del siglo XIX, aquellos que buscaron con obstinación el reconocimiento de las ideas y los proyectos políticos de gobierno. En este sentido, la recurrencia a Sarmiento es significativa: es él quien proporciona un modelo de capacidades intelectuales al servicio de la hegemonía nacional³.

En una serie de conferencias leídas en el teatro Odeón de Buenos Aires durante 1913, Lugones instituye como poema fundador de la nacionalidad al *Martín Fierro* de José Hernández, consolidando definitivamente el sitio mítico del gaucho (Cfr. Sebreli,2003:89). Hay en Lugones

² Los modernistas descubren que el lenguaje no es neutro, mediador, conductor obediente y mimético de la expresión subjetiva; tiene más bien su propia materialidad, su expresividad específica y es imposible plegarlo a los designios del poeta. Desarrollan lo verbal intrínseco, reclaman la liberación de la escritura, tratan de escapar a toda rigidez normativa, intensifican la invención, aumentan la incertidumbre y acrecientan la pluralidad semántica. Lugones enriquece la pobreza del referente rural trastocando con su complejo instrumental retórico el previsible ordenamiento. Aborda lo real inmediato, tangible, de la humanidad anónima. Distanciándose del cosmopolitismo, su poesía evoluciona hacia lo nacional y autóctono, es decir, hacia un regionalismo con respecto a la modernidad del primer modernismo; es un retorno a la Argentina campesina depositaria de la autenticidad, de la pureza, amenazadas por el aluvión inmigratorio, por el desarrollo urbano y el progreso industrial (Cfr. Yurkievich, 1997:49,55).

³ MASIELLO, Francine (1986): *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Bs. As. Hachette. Citado por PODERTI, A. (2000: 221).

una voluntad explícita de fabricar este mito fundador, entremezclado con un cinismo por momentos sorprendente en sus referencias al gaucho. Las alusiones que hace en esta obra al extranjero son escasas; pero las insinuaciones que invoca su imagen aparecen claramente contrapuestas a las virtudes mitológicas del gaucho, que hallan continuación en la élite criolla. La aparición del *Martín Fierro* corresponde a un tiempo de transición en que el ocaso del gaucho y la inmigración masiva están en auge. Sin embargo, también es anterior al contacto del lenguaje argentino con otras lenguas, y con ello, anterior al peligro de su deformación (Cfr. Svampa,1994:109). En estas líneas, el autor cordobés enfatiza la función del lenguaje utilizado por Hernández para rescatar lo esencial para el proceso de conformación del verdadero lenguaje Argentino, e impone, desde su definición de la identidad criolla, una barrera para las distorsiones lingüísticas. La legitimidad autoreferencial, para el caso argentino, no está en relación a un grupo social o racial, sino en contra de un inmigrante que, al poder integrarse económicamente, amenaza con la separación del los viejos valores criollos.

El panorama político hacia 1916, antes de la finalización de la primera guerra mundial, destaca la figura de Hipólito Yrigoyen, presidente de la nación por aquellos años. El radicalismo Yrigoyenista –dice Juan Sebreli– no se pensó a sí mismo como una particularidad entre otras. Su pretendida condición de doctrina nacional única transformaba cualquier otra identidad política en algo ajeno a la nacionalidad (Sebreli,2003: 119). A Yrigoyen lo sucede otro radical, Marcelo T. De Alvear, quien gobierna entre 1922 y 1928, período de bonanza y de cierta prosperidad para el país. La libertad de expresión propicia por estos años un saludable clima para la cultura. Es así que a comienzos de la década del '20, en los dos o tres años anteriores a la aparición de importantes revistas de la vanguardia (*Prisma, Proa, Inicial, Martín Fierro*) el campo intelectual se encuentra hegemonizado por la revista *Nosotros*⁴.

El advenimiento de las rupturas estéticas marca la legendaria competencia entre los grupos de Boedo y Florida. Florida es el centro, la calle aristocrática; Boedo, el suburbio. Los dos grupos aportan renovaciones significativas: Florida mira a Europa y a las novedades estéticas de la posguerra; Boedo mira a Rusia y admira el triunfo de la revolución. No obstante, expresa Adriana Astutti que “los jóvenes de Florida, irrespetuosos y lúdicos, preocupados por aclimatar el ultraísmo español del cual Jorge Luis Borges fue vocero en 1921, producían una curiosa variante del criollismo que los llevó a deambular por los suburbios porteños y los convirtió en

⁴ “Nosotros” cumplió su trayectoria en dos épocas: durante la primera, desde 1907 a 1934, publicó 300 números. Reapareció 16 meses después en abril de 1936 y totalizó 90 números para desaparecer en 1943.

admiradores contemplativos de atardeceres y eruditos de viejos tangos y milongas” (Jitrik et. al., 2002:419) A las producciones de Florida se las considera como expresiones de una literatura gratuita y a las escrituras de Boedo como expresiones de la literatura comprometida con la realidad, con la historia, y con la política. Es decir que esta disputa gira en torno al concepto de realismo (Cfr. Jitrik et. al., 2002:29) En este sentido, la división implica una frontera interior en el espacio de la ciudad, pero también en el interior de una generación, que atiende la cercanía de lo otro, lo heterogéneo, lo extranjero, y también dice eso otro como posibilidad de contagio. Florida y Boedo es, por tanto, sólo una forma de nombrar una línea divisoria, estética e ideológica, que se traduce en la división de territorios en la ciudad que implican diferentes concepciones del espacio y del tiempo, y que irá generando múltiples divisiones coyunturales en cada caso y distintas maneras de situarse respecto de la marginalidad. Al respecto, dice Alicia Poderti que “ningún movimiento literario argentino de este siglo ha suscitado tanto interés y polémica, porque aquella confrontación de estilos no respondió solamente a una experiencia cosmopolita vinculada con los modelos europeos sino que reflejó las presiones y demandas de la propia historia nacional” (Poderti, 2000:214).

Por otra parte, la aparición de revistas y periódicos especializados en temas literarios se incrementa en los primeros treinta años de la vida cultural del país y del NOA. Entre los programas de acción de las vanguardias, la publicación de revistas asume un papel central; constituyen una demostración del activismo intelectual de la época y pueden citarse entre éstas a *Proa*, *Inicial*, *Vibraciones*, *Los Pensadores*, *Martín Fierro*, *Claridad*, *La revista de América*. Si *Martín Fierro* es el origen de la denominada línea Florida, puede considerarse a *Bases* y *Claridad* como el punto de proyección de las revistas que caracterizaron después al grupo de Boedo. Otro elemento que legitima la identidad de los movimientos artísticos es el manifiesto. En este sentido, los manifiestos anteriores al período de la vanguardia ofrecían una idea de cambio pero a su vez se mostraban sumisos frente a los dictados del orden oficial (Cfr. Poderti,2000:215). Si hacia 1910 habían surgido los intentos por profesionalizar el oficio literario, en la década del veinte comienzan a organizarse las instituciones que defienden los derechos de los escritores. Surgen así Los Amigos del Arte (1924), el Salón de Escritores (1925), la Sociedad Argentina de Escritores (1928), el PEN Club de Argentina (1930) y la Academia Argentina de Letras (1932), entre las propuestas más relevantes para la una institucionalización social de los escritores.

En el NOA, el movimiento literario se orienta a reproducir, por estos años, la situación de las sociedades provincianas que viven culturalmente escindidas y menospreciadas por el centro rioplatense. Este modelo da cuenta de que más allá de los grandes movimientos editoriales, existe una periferia, vaga y conjetural para la metrópoli, que constituye un país interior, la argentina profunda, el otro país. El censo de 1914 ya evidenciaba esta situación desventajosa para el NOA respecto de Buenos Aires: una élite en decadencia, reservada a la finca, y una población norteña expulsada del sistema de producción ante la pérdida de contactos comerciales con el exterior y con otras provincias, por no hablar del atraso tecnológico (Cfr. Poderti, 2000:216).

Explica Juana Arancibia que “El desarrollo de la poesía del Noroeste argentino se ve afectado en general por la situación político social y la inestabilidad de las primeras décadas del siglo, y aunque refleja las tendencias dominantes del resto del país, ofrece no obstante, rasgos peculiares que se relacionan con la expresión cultural de la región” (Arancibia,1989:72). Un primer período en la evolución de la poesía coincide con la Generación del Centenario, bajo tutela de Ricardo Jaimes Freyre. Inscripta en el modernismo, revela en sus primeras manifestaciones el signo del romanticismo; se trata de una poesía de tono sentimental, pesimista, dolorida, llamada también “poesía de la experiencia”⁵. Cabe recordar que la actitud de los modernistas oscila entre el apego a la tierra y sus tradiciones, a la que se suma la reflexión filosófica y un el sentimiento irrestricto. El romanticismo de esta poesía se descubre en el desasociado, la soledad y la agonía del hablante lírico ante el problema de la temporalidad, muchas veces simbolizado por la figura divina. Salvo excepciones, esta vertiente poética suele adolecer de cierto retoricismo y revela la ausencia de una expresión personal original que pueda desligarse de influencias foráneas (Cfr. Arancibia,1989:73).

Otra característica fundamental de este primer período de evolución poética en el NOA, es el rescate de la poesía popular. Sin llegar a la profundidad o identidad en la cosmovisión propia que caracterizará a algunos autores de la Generación del '40, esta producción poética es más bien una expresión circunstanciada o anecdótica, preocupada fundamentalmente en el rescate del hablar popular y su colorismo. Aparece el paisaje y ciertas tradiciones de la región como inquietudes predominantes. El tratamiento se orienta en la búsqueda del color local, para lo cual se remite a retóricas extranjeras. Puede decirse que la visión de la mayoría de los poetas, está

⁵ BRAVO FIGUEROA: “Papeles para una antología”. En *La Gaceta*, Tucumán, 12 de agosto de 1971. Citado por ARANCIBIA J. (1989:72).

distanciada de su objeto de interés, predominando el estereotipo y formas que tienden a desembocar en una retórica exaltativa, imposibilitada en trascender sus propios límites (Cfr. Arancibia,1989:73).

1.1.2. Modernismo.

El proyecto liberal que había incentivado planes ambiciosos de poblamiento y desarrollo económico, hace crisis en la década del '30. El cambio modifica profundamente el cuerpo social argentino y abre una brecha definitiva en su conciencia y esto se advierte en el lenguaje. La crisis del centralismo, de los excesos del cosmopolitismo europeizante del '80 y, más tarde, de los desbordes planteados desde la estética modernista, generan, paradójicamente, la primera literatura regional en Buenos Aires (Cfr. Poderti,2000:223). La tendencia hacia la región, hacia lo nativo, respondió también a la necesidad de crear los arquetipos y los símbolos del ser nacional, para contraponerlos a un inmigrante que amenaza con modificar la fisonomía nacional. Esta conciencia regional determinará el nacimiento de una literatura nacional que se debatirá entre lo regional y lo folklórico, entre lo popular y lo erudito⁶. Es así que en cada provincia, el movimiento artístico alcanza reconocimiento social, lo que contrarresta, desde una proyección de los núcleos regionales como Córdoba, Santa Fe o Mendoza, el predominio cultural de Buenos Aires.

En cuanto al primer nacionalismo, sirve una aclaración. Si bien desempolvó el tema de la tradición nacional para encontrar en ésta un principio de cohesión social, en contra del inmigrante portador de los gérmenes de la descomposición social, hacia fines de los años '20, y cuya difusión en el campo ideológico se extiende durante los años '30 y '40, responde a otras coordenadas ideológicas (Cfr. Svampa,1994:143). En esta nueva dirección se distinguen dos corrientes: un nacionalismo “restaurador” partidarios del establecimiento de un nuevo orden, donde la jerarquía y la autoridad remitía a los modelos fascistas. Era un nacionalismo “antirrevolucionario”, que en lo político postulaba la dictadura o el gobierno de una élite, y en lo económico, un sistema corporativista. La otra corriente está en el nacionalismo “popular”, con

⁶ Cfr. CARILLA, Emilio (1968) *Estudios de literatura argentina (Siglo XX)* Tucumán. UNT. Citado por PODERTI, A. (2000: 223).

precursores anti-imperialistas en la década del '20, que encontrará una clara expresión democrática a partir de los años '30, en los intelectuales de *F.O.R.J.A.*⁷.

El período que continúa al modernismo, para el NOA reconoce la aparición de dos importantes creadores: el santiagueño Bernardo Canal Feijóo, representante de la vanguardia poética de 1920; y el catamarqueño Luis Franco, quien ejerció una autoridad intelectual en las promociones de escritores surgidas hasta después de 1940. Bernardo Canal Feijóo fue el principal animador de la agrupación cultural *La Brasa* nacida en setiembre de 1925. Su tarea se vincula a la realizada por Victoria Ocampo, la cual instrumenta los medios para convocar en Santiago del Estero a lo más importante de la literatura y el arte nacional de su tiempo (Cfr. Poderti,2000:231). A la actividad “espiritual” de *La Brasa* se suma el trabajo de cátedra y de investigación en el campo de la cultura realizados por otros intelectuales del NOA. Esto inicia la producción de la llamada generación del '25, columna cuyos miembros no tuvieron pretensiones de vincularse con aquellas dos direcciones ya mencionadas en la polémica entre Florida y Boedo. En este grupo se incluyen Enrique Espinosa, Bernardo Canal Feijóo, Luis Emilio Soto, Luis Franco, César Tiempo, Eduardo Mallea, Ernesto Palacio, entre otros⁸. La crítica de este grupo se dirige hacia el conformismo de los hombres del pensamiento y de las letras, lo que acrecienta una preocupación por lo nacional ya desde la perspectiva del escritor de provincia. La discusión sobre la identidad y el destino de América entre otros, se consolida con el aporte mutuo de los escritores del NOA y de los escritores de Buenos Aires. Por otra parte, siguiendo con la línea de evolución poética del NOA que se inicia con la Generación del Centenario, la década del '30 ya se caracteriza, en palabras de D. Lagmanovich, por “una cierta lentitud cultural”⁹. A pesar de esta escasa efervescencia, *La Brasa* y el grupo congregado en torno a la revista *Atalaya* de Tucumán, manifiestan una producción poética preocupada por inquietudes sociales. Ambas producciones influirán de manera notoria en los poetas de la generación del '40.

⁷ *F.O.R.J.A.* (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina) fue un grupo formado en 1935 por intelectuales yrigoyenistas. Más allá de su importancia marginal en la vida política argentina, este grupo de jóvenes radicales propuso la profundización de la vocación democrática del movimiento en el retorno a sus orígenes populares sino también la denuncia implacable tanto de la dependencia colonial como de la corrupción e ilegitimidad del gobierno fraudulento. Scalabrini Ortiz, Dellepiane, Alessandro, Jauretche, constituyen sus figuras centrales (Cfr. Svampa,1994:167).

⁸ Esta generación es válida para toda la América hispánica y que cuenta con exponentes como Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Jorge Luis Borges entre los más destacados (Cfr Corvalán, et. al (1984) “La generación del '25: ni Florida ni Boedo” en *Boletín de la Biblioteca “Luis E. Soto”*, Salta, Consejo de Investigación de la unas, n°2. p:32-37). Citado por PODERTI, A.(2000: 232-233) Op. Cit

⁹ LAGMANOVICH, David (1974): *La literatura del noroeste argentino*, Rosario. Ed. Biblioteca. Citado por ARANCIBIA J. (1989:74).

En la producción poética y narrativa de Luis Franco, está presente la proclama por una misión del hombre americano, así como la convicción de que la naturaleza es la única realidad verdadera para este “hombre nuevo” americano. Para este autor, la fortaleza y la dicha se descubre a partir de una vida espiritual, y no de la inercia de la tierra o de la raza. Es notable en su escritura un sentimiento de nostalgia hacia el paraíso perdido, como centro del mundo en el que es posible superar la condición humana y recobrar los rasgos espirituales (Poderti, 2000: 234).

Hacia 1928 se incrementan las denominadas “cuestiones de estilo”, las cuales remitían a la oposición que conservadores y nacionalistas manifestaron desde diversos registros ideológicos, respecto de las otras clases sociales: se oponía, desde estos registros, las expresiones políticas de una élite privilegiada y capaz, en relación a las masas, nueva figura de la barbarie. “Las cuestiones de estilo” plasmaban las divisiones sociales y fueron pensadas desde una oposición cultural irreductible y que se infiltraban en el campo político, haciendo posible la alianza de los sectores nacionalistas y conservadores que, hacia 1932, echaría por tierra la primera experiencia democrática argentina y daría inicio a la restauración conservadora (Cfr. Svampa, 1994:151).

La quiebra del proyecto civilizador y el vacío de legitimación en el que incurre el régimen radical hacia 1929 crea la atmósfera para cuestionar ciertos mitos y meditar acerca de la decadencia argentina. Se produce un conflicto entre los principios que rigen el funcionamiento de una república liberal y la nueva democracia de masas, conflicto que determina la pérdida de legitimidad del antiguo régimen¹⁰. Se puede afirmar que el relativo optimismo de los intelectuales nacionalistas de 1910 se ha convertido en un sentimiento pesimista para los nacionalistas de los años '30, éstos últimos, nostálgicos de los lazos orgánicos con el Estado. Desde esta posición de marginalidad política, algunos centrarán su militancia en el campo de la disputa cultural–ideológica, situándose en una actitud revisionista de la historia, otros ensayarán un proyecto democrático alternativo (forjistas), y otros mediarán sobre la decadencia argentina, unificando criterios en claro rechazo de la sociedad de masas (grupo en torno a la revista *Sur*¹¹) (Cfr. Svampa, 1994:191,192). Surge el “ensayo de identidad”, el cual constituye una de las expresiones más notables de este malestar general que acechó a todo un sector de la intelectualidad argentina; entre estos, se destacan tres: *El hombre que está solo y espera* de

¹⁰ Es difícil realizar una clasificación correcta de los intelectuales que participaron en dicha contradicción. Por un lado, son escritores que se insertan en la tradición de la cultura “oficial” o “liberal” del país; pero al mismo tiempo ponen en cuestión dicha tradición (Martínez Estrada) o desde, el punto de vista político, coinciden en declarar la muerte del liberalismo.

¹¹ *Sur*, fundada en 1931 por Victoria Ocampo, tuvo la colaboración de escritores como Eduardo Mallea, Jorge L. Borges, Silvina Ocampo, y Bioy Casares entre otros. La revista, desde una óptica específicamente cultural, buscó fortalecer los lazos entre Argentina y Europa.

Escalabrini Ortiz; *Radiografía de la Pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada, e *Historia de una pasión argentina*, de Eduardo Mallea.

La década del treinta es en Argentina la época de la profundización de la sustitución de importaciones, proceso dirigido por la élite conservadora. A partir de 1935, dicho proceso fue acompañado por el aumento de la inmigración interna hacia Buenos Aires (Cfr. Romero, 1993:123). El peronismo sería así la fuerza política emergente, caracterizado por la relativa participación política de las masas, las que fueron objeto de la manipulación demagógica. Hacia 1945 la revalorización de la democracia colocaba a los liberales en las antípodas valorativas que habían construido las referencias a la barbarie en 1930: aquella denuncia de una “tiranía” de las masas había disociado profundamente liberalismo y democracia, para ver en esta última el símbolo del caos y con ello la posible pérdida de la civilización adquirida. Ya en 1945, tanto la guerra como la posterior victoria de los aliados fue acompañada por un proceso de reasociación de liberalismo y democracia, constituyendo así el marco jurídico-político desde el cual se lanzarían las críticas al gobierno de Perón, asociado con tendencias al totalitarismo o al fascismo. La oposición se congregó en torno a la disyunción política entre democracia y dictadura. Los sectores contrarios al gobierno militar nacido en 1943 insistían en el fantasma de un fascismo criollo, más aún después de la derrota nazi (Svampa,1994:249). Para el pensamiento liberal, aliadófila, en coincidencia con la izquierda contraria al populismo y al militarismo, el gobierno peronista sería una reproducción fidedigna del totalitarismo que había amenazado las democracias europeas.

Ya en la década del '40, las indagaciones teóricas acerca del alcance de la literatura regional y su ámbito de producción llevadas a cabo por el grupo *La Carpa*¹², son fundamentales para apreciar las condiciones de la vida cultural del NOA. El grupo, desde sus afirmaciones presenta una postura rebelde frente al discurso hegemónico del momento. Su criterio sobre lo regional no remitía solamente al espacio geográfico del que provenían sus integrantes (Jujuy, Salta, La Rioja, Catamarca, Tucumán y Santiago del Estero), sino, como explica Alicia Poderti, “por la unicidad de criterios que plasmaron en su actitud frente a la literatura y por su toma de conciencia ante las necesidades de la poesía” (Poderti,2000:260). *La carpa* propone para el NOA una corriente innovadora: cuestiona la presencia de elementos folklóricos y regionalistas en la

¹² Conformaban este grupo que proponía un discurso alternativo al poder los escritores Raúl Galán, Julio Gray, María Juárez, Sara San Martín, Julio Posse, Juan Figueroa, Alcira del Blanco, Victor Massuh, Enrique Kleibohm, Fernando Nadram María Adela Agudo, Raúl Anzoátegui, Manuel Castilla, José Molina, entre otros (Poderti, 2000:260).

producción literaria, en clara actitud de no idealizar el pasado y percibir, por tanto, al presente como una realidad contradictoria y fragmentada. En esto manifiesta un distanciamiento significativo respecto de otros grupos literarios en torno a publicaciones como *La novela del Norte, Tucumán o Sustancia*. Se intenta, desde esta nueva conciencia, desmitificar falsos conceptos e iniciar polémicas sobre la situación de la poesía en un mundo que genera angustia. Su producción instala el concepto de conciencia política que habrá de llevar su mensaje social a la poesía. Juana Arancibia explica que “*La Carpa* fue el primer movimiento que aglutinó a los escritores con coincidentes aspiraciones estéticas; cubre el ámbito nosdéstico y da un paso definitivo para su reconocimiento como región” (Arancibia,1989:78). Según Nicandro Pereyra, *La Carpa* constituía “una calurosa rueda de amigos que consistía en entregar un cuaderno y un boletín diarios. Participaban la casi totalidad de los escritores de la Tucumanía”(Pereyra,1952). *La Carpa* debe vincularse con la generación del 40; surge paralelamente al movimiento neorromántico nacional, con el objetivo de concretar una renovación medular que involucró toda una cosmovisión del hombre de la región y su inserción como latinoamericano. Para sus miembros, el llamado de la tierra, la fuerza que ella emana debía hacerse realidad en ellos y trocarse luego en poesía; sin aceptar el pintorequismo o folklorismo superficial, la tendencia del movimiento fue telúrica–nacional.

1.1.3. Peronismo y posperonismo.

Explica Juan José Sebreli que el movimiento peronista no fue un fenómeno nuevo, original, o algo autóctono, como pretenden los nacionalistas, no estuvo libre de influencias extranjerizantes, o europeizantes. Según este autor “el peronismo puede ser interpretado según los modelos universales de bonapartismo y fascismo; constituyó una combinación de ambos y aun puede decirse que participó de los tres tipos de Estado de excepción, ya que surgió de una dictadura militar de corte tradicional –sin el golpe de 1943 nunca hubiera existido–, transformó esa dictadura en un régimen bonapartista y a la vez intentó construir una sociedad fascista”¹³.

Perón tenía la intensión de liquidar los últimos resabios del sistema liberal, a medida que su poder se afianzara. El tipo de totalitarismo que se ejercía desde el régimen, fue, por tanto, de

¹³ No hay oposición excluyente entre bonapartismo y fascismo. El bonapartismo es una forma atenuada de fascismo y éste una exacerbación de aquel. El bonapartismo es reformista; el fascismo revolucionario, una revolución de derecha. El bonapartismo es un profascismo burgués y conservador, el fascismo un bonapartismo jacobino y plebeyo (Sebreli, 2003: 232).

un gradualismo evolucionista, como lo prueba el acrecentamiento lento pero incesante de la represión, de la politización total, la extinción de los partidos políticos opositores y la suplantación de la ideología liberal por la suya propia.

La congregación de las masas el 17 de octubre suscitó la necesidad de definir o caracterizar las bases sociales que sustentaron el triunfo del peronismo. Es así que la argentina tradicional volvió sin complejos a la imagen sarmientina de barbarie y releyó apresuradamente a Ortega y Gasset de *La Rebelión de las masas*. Unos encontraron así la explicación de la barbarie en el abandono del rol “estructurante” de las minorías, que hace posible en una sociedad moderna la tiranía de las masas. La irracionalidad de las masas y el miedo de la argentina “europea” serían las dos caras de este fenómeno. Otros como Martínez Estrada, volverían a las imágenes del positivismo decimonónico, mezcladas con las del positivismo liberal, calificando a las masas de “turba”, “populacho”, “irrespetuosos”, y otros tantos epítetos¹⁴.

Maristella Svampa sintetiza las dos lecturas de la barbarie presentes en la época. Para la autora, existe una barbarie “desde arriba” que “alude al conflicto democracia–dictadura totalitaria, y se cristaliza al final del período en la tesis de la manipulación de las masas por el líder. La segunda es la barbarie “desde abajo”, como aquella “que remite a estructuras más profundas al articularse en la oposición pueblo–cultura, y apunta a reforzar la tesis de las dos argentinas” (Svampa,1994:253). La diferenciación de matices de ambas concepciones serán puestas en relieve a partir de la 1955, año de la caída del régimen.

La oposición del peronismo explotó una eficacia simbólica negativa del paralelo Perón–Rosas, para sellarse finalmente en la expresión que diera título al libro publicado por la denominada “Revolución Libertadora”, esto es, “La segunda Tiranía”. Esta imagen de la tiranía restaurada se insertó en un campo de batalla ideológica que enfrentaba a revisionistas históricos, de corte rosista, y partidarios de la visión liberal. También la batalla ideológica se develó en la oposición entre Pueblo y Cultura y la resistencia del mundo intelectual. El anti–intelectualismo del peronismo, influido por su tendencia populista, se produce ante la inserción política y social que tuvo el sector de los excluidos, luego de un período de fuerte disociación entre Estado y Sociedad. Es así que las críticas del mundo intelectual contra el peronismo se dirigían en contra de la intervención gubernamental a las manifestaciones contrarias al régimen (en una defensa de

¹⁴ MARTINEZ ESTRADA, E. (1956): *¿Qué es esto?. Catilinarias*. Bs. As., Lautaro.

las libertades públicas); críticas que, se apoyaban también en la creencia más general de que el peronismo era una forma de incultura.

En cuanto las creaciones literarias del Noroeste, en la década del '40 se acentúa la renovación lingüística: Se producen nuevos tratamientos formales en búsqueda de una superación del naturalismo y del realismo tradicional, para dar paso a la observación crítica de la realidad. Los jóvenes del '40, dice Anderson Imbert, “en general eran graves, melancólicos, elegíacos recatados. Habían visto el mundo hecho pedazos y no tenían ganas de jugar a la literatura. Se quejaban con el corazón en la boca y en el verso, en una especie de neorromanticismo... Prefirieron la forma tradicional (como el soneto) y a veces la inspiración popular”¹⁵. La región histórica del NOA se viene configurando así en diferentes diseños que van a continuar en las décadas siguientes. El contexto geo-cultural diseña una región con límites amplios y que remite a una identidad étnica y cultural configurada ancestralmente como “andino-chaqueña”, aquella en la que se inscribe históricamente el NOA. (Cfr. Poderti,2000:264). En este sentido Juan Carlos Dávalos cumple un rol hegemónico en la producción del NOA, proyectando su escritura sobre una serie de autores del interior del país, como Carlos B. Quiroga, Julio Aramburu, Pablo Rojas Paz, Fausto Burgos o Alberto Córdoba, coetáneos de Dávalos. La región que se construye en la prosa de Dávalos se circunscribe especialmente a los valles calchaquies, y se destaca, desde la acción de los personajes, la voluntad de rescatar un extenso material léxico de raíces precolombinas, configurando el espacio cultural que sentará las bases del llamado “regionalismo” literario, discutido por las generaciones siguientes (Cfr. Poderti,2000:267).

Los hombres de letras del '40 prolongan el desencanto de la llamada “década infame” que había comenzado con el golpe militar de 1930. La situación del escritor, en palabras de Juana Arancibia, “se torna deprimente, la literatura no provoca el interés suscitado antes. A partir de esos años muchos escritores se suicidan: Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Alfonsina Storni, y otros. Predomina en esta época el institucionismo dramático en la narrativa y sobre todo en el ensayo” (Arancibia,1989:68). Producida la llamada “Revolución peronista” en 1943, se da por terminada la “década infame”. Hacia 1944 daba sus últimos frutos la que León Benarós denomina “Generación del '40”, distinguiéndola de la generación “martinfierriera”¹⁶. Esta

¹⁵ ANDERSON IMBERT, E. (1954): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Méx. FCE. Citado por ARANCIBIA J. (1989:71).

¹⁶ Desde la revista *El 40* (1951), Benarós expresó categóricamente las diferencias entre ambas generaciones: “Los de Martín Fierro practicaban la alborotada algarabía. Esto se refleja a veces en su literatura. Nosotros somos graves

generación, cuyas edades oscilaban entre los 20 y los 30 años, con obras publicada entre 1935 y 1945, recapituló las tendencias del surrealismo y de las últimas corrientes románticas que venían ejerciendo su influencia en la literatura nacional, a través de grandes poetas europeos y americanos como Rilke, Neruda, Valery, o de filósofos como Martin Heidegger. Halló su identidad su identidad en una inquietud común que propugnó una poesía adentrada en el corazón del hombre. Estos poetas se preocuparon por la búsqueda de la esencia rigurosa de la poesía, considerada “flor de la tierra” y expresaron la necesidad de desplazar el centro del país hacia el interior, como apertura hacia una máxima autenticidad humana. Sus creaciones poéticas apelaron, como se dijo, a las expresiones verbales del surrealismo, con novedosa valoración de la función emocional del lenguaje, y modularon una voz en tono elegíaco, expresión del desencanto y el dolor aquellos bienes perdidos. A partir de la generación del '40 se instala una temática centrada en la tierra y en el hombre americano, vistos como esencialidades y como medios de salvación frente al caos. Juana Arancibia atribuye a esta generación dos líneas claramente distintas: “una, neorromántica, que era ya elegíaca; la otra, nacional, con tendencia a lo telúrico o a lo criollista” (Arancibia,1989:72). La línea neorromántica se debilita hacia el año 1944, y luego se disuelve después por la aparición del invencionismo, escuela derivada del creacionismo del chileno Vicente Huidobro, triunfante en Europa.

Por otro lado, la región que plasma Manuel J. Castilla, resulta significativa ya que procura una recuperación de la raigambre alto peruana, presente en las provincias norteñas. Excede, en su descripción, la circunscripción administrativa de Salta, extendiéndose más allá de la frontera nacional. El tipo de estructuración espacial que construye Castilla se emparenta con un sistema poético indigenista de vanguardia, surgido en el sur del Perú hacia fines de la década de '20, al que Castilla habría tenido acceso durante sus viajes a Bolivia. De este modo la pertenencia cultural se compone a partir de las características idiomáticas de la ciudad de Salta con las otras regiones: el Chaco Salteño, los Valles Calchaqués y la región fronteriza con Bolivia, recogiendo también elementos de las culturas aborígenes como la guaraníca o el quechua/aymara. Esta línea de conciencia nacional trazada por Castilla es fundante en la literatura del NOA, pues otros escritores retomarán esta problemática, como Tizón, Moyano, Zamora o Aparicio (Cfr. Poderti,2000: 269,270).

porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie podía reír. De ahí pues que casi toda nuestra época sea elegíaca”. Citado por ARANCIBIA J. (1989:70).

En el último período de gobierno peronista las divisiones se recrudecen. A la oposición general de los restantes partidos políticos se sumó la resistencia de un sector de las Fuerzas Armadas y la ruptura oficial con la iglesia en 1955, la cual había apoyado el régimen desde sus inicios. La nueva dictadura que derroca al peronismo en setiembre de 1955 da comienzo a un período de “desperonización” del país (Cfr. Svampa, 1994:265). La llamada “Revolución Libertadora”, que venía a restaurar la libertad y la democracia, repitió, sin embargo, las peores aberraciones del sistema depuesto: persecución y exilio para los vencidos, cesantía en los empleados, desmantelamiento de los sindicatos, listas negras en todas las profesiones, incluso la censura de prensa. En la provincia de Jujuy, la llamada “Revolución Libertadora”, trajo para sus adversarios la cárcel, la cesantía y la persecución política. Explica Esteban Nieva que “A la reforma le seguía la dureza de la contra reforma, se borraron todos los nombres que hacían alusión al régimen depuesto, se confiscaron bienes, se intervinieron los sindicatos y las obras sociales, se cerraron comisiones de investigación, el diario de Jujuy y se proscribió al peronismo. Los tres años de gobierno militar fueron vacíos que sólo sirvieron para afianzar en las masas el concepto de soberanía popular” (Nieva,2003:12).

La lectura del peronismo, realizada desde los sectores antiperonistas, presentaría discrepancias. A la hipótesis del peronismo como barbarie residual, más la hipótesis de la manipulación de las masas, seguirían los primeros intentos de comprensión del fenómeno que, según ellos, habían transformado al país. Mario Amadeo, Ernesto Sábato, y en cierta medida, Martínez Estrada abrieron desde frentes diversos del campo antiperonista, la posibilidad de una lectura que tuviera en cuenta el carácter complejo del fenómeno peronista. así como la nueva relación de las masas respecto de la historia de país. En este sentido se destaca la tarea del grupo intelectual en torno a la revista *Contorno* (1953-1959)¹⁷, que buscaba superar la oposición manifiesta entre peronistas y antiperonistas, objetivo que no pudo alcanzarse.

La revista *Contorno*, según Marcela Croce, “realiza una revisión del peronismo en la que incorpora todos los datos de la historia argentina que juzga insoslayables para tratar de comprender el experimento populista”, aunque “todavía responde a la guía sartreana del compromiso que recomienda la solidaridad con los desposeídos, a quienes se sospecha engañados por un líder carismático que buscó la credulidad desesperada de las masas” (Girbal-Blacha y Quattrocchi-Woisson,1999:450) En cuanto al análisis literario, se proyecta desde la

¹⁷ *Contorno* estuvo integrada por los hermanos David e Ismael Viñas, Juan José Sebrelli, Adelaida Gigli, Noé Jitrik, Adolfo Prieto, Oscar Massotta, Regina Gibaja, León Rozitcher y Ramón Alcalde. Colaboraron Además Rodolfo Kusch y Francisco Solero (Cfr. JITRIK et. al. 1999: 40).

revista un método crítico que permite acceder a la obra, al autor y el contexto socio–histórico de ambos. Interesa señalar, por tanto, que con esta actitud rupturista, se instaura un modo de lectura que privilegia las fracturas, o aquello que fractura la tradición como algo naturalizado y acríticamente aceptado por las instituciones, sean éstas la Academia o la revista Sur, o la tradicional crítica de izquierda. (Cfr. Jitrik et. al., 1999: 41).

El período que comienza en 1955, significó para la producción literaria el surgimiento de actitudes cuestionadoras que se proyectaron sobre los diferentes campos del conocimiento y de la cultura. Se trata de un período de fuertes conmociones en el plano del pensamiento suscitadas por la reflexión que provocan acontecimientos como la segunda guerra mundial y el claro emergente de la filosofía existencialista, en la vertiente sartreana, a lo que se suma la creciente importancia de los países que tendrán la denominación de *Tercer Mundo*, ligados a los procesos de descolonización y a las guerras antiimperialistas (Cfr. Jitrik et. al.,1999:8). En cuanto a la Argentina, además de los acontecimientos vinculados a una idea global de crítica, hay que considerar los cambios producidos a partir del gobierno peronista, en tanto estableció significativas conquistas no sólo para la clase obrera sino también para los sectores medios.

Otro aspecto de importancia es la relación que establece la literatura y la política. En las diferentes producciones literarias, lo político incide en las distintas respuestas críticas, conformación de poéticas, géneros y también en la vida personal de los escritores. Explica Susana Cella que en cuanto a la relación de la literatura y el arte, se promueve desde la literatura “la discusión acerca de la función del arte y el papel que el artista debe desempeñar en la sociedad en un momento en que se vive la inminencia de profundas modificaciones” (Jitrik et. al. 1999:11). La crítica, en su desarrollo, se nutre de las diferentes disciplinas que convergen en el análisis y la lectura de los textos, lo que le otorga una renovación respecto de lo tradicional. De esta manera, recursos como el cruce de temas y discursos, aportes de la sociología y el psicoanálisis, convierten al texto en un material signifiante con múltiples sentidos.

El proyecto de inspiración marxista, hegemónico en el campo intelectual de los años ´60, procura convertirse en un proyecto de revalorización de las culturas y religiones populares basadas principalmente en el pensamiento mítico. Esta tensión construye un discurso que considera la alteridad en grupos que se encuentran al margen los acontecimientos urbanos (Cfr. Poderti,2000:279). Es así que los grandes cambios políticos y económicos a nivel mundial y el

cambio de actitud de la crítica literaria nacional, se une también a un planteo y reconstrucción de las identidades locales.

En la provincia de Jujuy, la década del cincuenta fue el escenario de una época de cambios políticos trascendentales, pero también de enfrentamientos y desencuentros entre distintos sectores de la sociedad. En el álgido panorama político de aquellos años se destaca la virtual desaparición de los partidos Demócrata y Conservador, el surgimiento hegemónico del centro, representadas por la Unión Cívica Radical del Pueblo y la Unión Cívica Radical Intransigente (al menos en las elecciones de 1958). Esteban Nieva caracteriza en este período tres momentos consecutivos que marcan en rumbo político de la provincia: las dos gobernaciones peronistas desde 1948 a 1955, el intervalo golpista de la Revolución Libertadora desde 1955 a 1958, y la posterior llegada al poder de la Unión Cívica Radical Intransigente durante el período que abarca los años de 1958 a 1962. Destaca además que en este proceso, la pasión puesta en la luchas por el poder dejó destrozos profundos para la futura vida política jujeña, la cual se desarrollaría en términos de enemigos más que de adversarios (Cfr. Nieva,2003:11)

Las elecciones de 1958, realizadas bajo la tutela de los militares, se llevaron adelante sin la participación del peronismo. En Jujuy fueron ganadas por el Dr. Gregorio Horacio Guzmán, candidato de la Unión Cívica Radical Intransigente, partido que en el orden nacional lideraba Arturo Frondizi electo como presidente. El programa de Frondizi, quien asumió su cargo el 1° de mayo, pretendía enfrentar y superar dos problemas fundamentales que afectaban al país en lo político y económico: el antagonismo entre peronistas y gran oligarquía, y, por otro lado, el estancamiento y crecimiento económico (Cfr. Nieva,2003:17). Se inicia una política bajo la idea de *desarrollismo*, que apuntaba a recrear un Estado Nacional y Popular donde pudiera establecerse la Justicia Social. La base nacionalista de la ideología frondizista, establecía una alianza con el peronismo; también puede agregarse que ambos eligieron el mismo enemigo histórico: los “oligarcas” de Perón, o la “mentalidad agro exportadora”, como los denominaba el nuevo presidente. El triunfo guzmanista en Jujuy, significó la llegada al gobierno de los sectores de centro. Su gestión, a diferencia del gobierno pasado, se preocupó por asegurar las libertades públicas¹⁸, y en cuanto obras, aquellos cuatro años de gobierno fueron los más progresistas que se conocen en la historia de Jujuy. También se dio notable impulso a la educación y se crearon

¹⁸ En su gobierno no hubo cesantes, ni presos políticos, y cuando el poder central, valido del estado de sitio, pretendió sacar de la provincia a un grupo de dirigentes peronistas para encarcelarlos en Buenos Aires, hizo respetar a esos comprovincianos defendiendo al federalismo y extendió su mano fraterna a todos sus adversarios (Ceballos,2003).

los dos primeros institutos terciarios de Jujuy (Cfr. Nieva,2003:13). Pero se enfatiza sobre todo la defensa de las instituciones republicanas y la preocupación por las causas populares. Rodolfo Ceballos expresa que, como gobernante, “su obra tiene perfiles históricos porque actuó democráticamente y cumplió una gestión que apoyó el bienestar colectivo creando escuelas, fortaleciendo una educación nutrida en los altos valores del espíritu”. En materia de educación, “pagó a los maestros provinciales sueldos mayores que los percibidos por la Nación y dio el estatuto que dignificó el magisterio. Fundó el Instituto de Ciencias Económicas, El Instituto del Profesorado ,la escuela Normal de la La Quiaca, la de Comercio en Ledesma y en gesto de hermandad americana, construyó la escuela en Suipacha, República de Bolivia, emueblándola y pagando los sueldos durante un año” (Ceballos,2003).

1.2.Definición de la región histórica del NOA.

1.2.1. Caracterizar la región.

La “generación del Centenario”, inició la proyección de una cultura nacional desde el noroeste, trazando los campos literarios denominados “regionalistas”. Esta tradición literaria, ya presente en la llamada “generación del ’80”¹⁹, reivindicó la creación dentro de la sociedad, unida a la intención de marcar la presencia del interior en la cultura argentina, y esta postura, defender una expresión literaria que adquiriera matices propios. Así, la marginalidad y el aislamiento que definía a la “barbarie” sarmientina, ahora, en una etapa de superación de fragmentaciones y ante un desplazamiento ideológico que tematiza el problema desde otra óptica, abre la problemática en que se orientará el espacio sociocultural, estableciendo los cánones literarios con pautas urbanas y rurales (Cfr. Poderti, 2000: 382).

La idea de nación se traduce como proyecto y realización de un proceso histórico informado desde universos ideológicos y ficcionales. Los ideólogos que organizaron la nacionalidad argentina, importaron un modelo institucional exótico, un producto cultural que se ajustó a los cronómetros accidentales y que, a la vez, defendió algunas expresiones de lo

¹⁹ Especialmente en la producción de Joaquín V. Gonzáles. En esa etapa, la exaltación del orden de la naturaleza y el orden de la cultura como recuperación de la tradición, expresan para este autor lo verdaderamente nacional, amenazado frente a la invasión de “lo exótico”. La tradición aún dispersa empieza a ser vista como principio de unidad socio- cultural. (Svampa,1994:92).

autóctono (Cfr. Poderti, 2000:383). Este sector ideólogo puede inscribirse como lo que desde Antonio Gramsci, llamamos una hegemonía, es decir, una gnoseología que determina sistemáticamente lo que es aceptable en el discurso de un época, una gnoseología acoplada a las fobias y a los principios de exclusión: racismo de clase, sexismo, chauvinismo, xenofobias diversas (Cfr. Angenot,1995:75). El pensamiento hegemónico se instituye con el apoyo de los productores culturales, quienes, como explica Pierre Bourdieu, tienen un poder específico: el poder propiamente simbólico de hacer ver y hacer creer, de llevar a la luz, al estado explícito, objetivado, experiencias más o menos confusas, impresas, no formuladas, hasta informulables, del mundo natural y del mundo social, y pueden poner ese poder al servicio de los dominantes (Cfr. Bourdieu,1996:148).

La estratificación de los grados de legitimidad discursiva que se imparte desde la hegemonía, no ha dejado de lado el componente ficcional en su búsqueda de lo homogéneo o de aquellos principios de cohesión que evitan la yuxtaposición de formaciones discursivas autónomas y encerradas en su propia tradición. Siguiendo a Benedict Anderson, la construcción de la nación moderna se representa a sí misma como una “comunidad imaginada”, en la que los miembros de la comunidad nacional se imaginan, o se les pide que se imaginen, vinculados por lazos horizontales y fraternales. Explica este autor que la nación “es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión (...). La nación se imagina limitada porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a millones de seres humanos vivos, tienen fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones. Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad (...). Se imagina soberana porque el concepto nación en una época en la que Ilustración y Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado (...). Por último, se imagina como comunidad porque, independientemente de la desigualdad, que en efecto pueden prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo horizontal”²⁰.

Hacia las primeras décadas del siglo XX, la región del NOA²¹ reconoce una identidad cultural a partir de un conjunto de rasgos heterogéneos, un universo diferenciado que reúne

²⁰ ANDERSON, Benedict (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Méx. FCE, pp. 23-25. Citado por PODERTI, A. (2000:384).

²¹ Constituida por las actuales provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca y La Rioja (Poderti,2000:390).

características culturales cuya existencia es independiente de la promovida identidad nacional, diseñada desde los sectores dominantes, esto es, desde la metrópoli (Cfr. Poderti,2000:388). Es decir que se instaura desde las provincias del noroeste otra concepción de la identidad, contrapuesta al discurso del poder político que había instaurado un aparato educativo con fines homogeneizadores ya desde las últimas décadas del siglo XIX. El NOA, reconoce sus condiciones espacio–temporales como distintas a las de otras regiones, en su caso, más integrada a la comunidad histórica cultural del tronco andino. Estas condiciones espacio–temporales, se inscriben en los textos literarios que, por otra, parte, mantienen una filiación con textos anteriores del propio sistema y así como de otros sistemas, que constituyen su memoria y le dan continuidad (Cfr. Palermo–Altuna,1996, I:1,2). Se entenderá entonces a la región del NOA, como una unidad, constituida histórica y culturalmente, que nuclea una territorialidad de límites móviles, en tanto mantiene una filiación altoperuana que amplía su trazado hacia una macroregión mayor: la andina (Cfr. Poderti,2000: 380).

La vinculación del NOA con el tronco andino confronta la concepción errónea que coloca a Buenos Aires como eje de referencia vertebral, ignorando la verdadera secuencia de la historia nacional en su sustrato constitutivo. Según Armando Bazán, el Noroeste tuvo su origen en las regiones geo–históricas: Tucumán, Cuyo, Río de la Plata, Chaco Guaraní y Patagonia, las cuales manifestaron distintos niveles de desarrollo cultural ya desde tiempos precolombinos (Cfr. Bazán, 2000:7). Escribir la historia regional a partir del horizonte de las “regiones históricas” permite, según Bazán, visualizar correctamente los fenómenos, comportamientos y tendencias que desbordan el marco de las provincianías y hace evidente la vigencia de una unidad histórica que perfila con caracteres singulares al noroeste, matriz política y social de la Argentina. Por ser anterior a la nación y a las provincias, “la región histórica (...) constituye un universo de análisis más apropiado para el conocimiento histórico, pues ahí se dieron los elementos constitutivos que por agregación de jurisdicciones también políticas dieron forma a la nación, y que por parcelamiento también político dieron origen a las provincias”²².

La “región histórica”, entonces, se impone metodológicamente como el marco más adecuado para investigar esa realidad estructural, y se pueden distinguir algunas categorías que, según Bazán, se traducen en los siguientes factores:

²² BAZÁN, Armando (1993): “El método en la historia regional argentina” en Revista *Clío*, Bs As. Comité Argentino de Ciencias Históricas, Comité Internacional, n°2. Citado por PODERTI, A. (2000:43) Op.Cit.

a)Factor geográfico:

Éste considera la diversidad de zonas naturales contiguas y a la vez complementarias, cuya disposición favorece la integración social, influyendo en la instalación humana, condicionando las formas de aprovechamiento de los recursos naturales y generando fenómenos de interrelación y, a la vez, interdependencia de las comunidades regionales. Es un territorio de 600.000 km cuadrados que contiene varias zonas naturales: la Puna, los valles precordilleranos, el sistema orográfico de las Sierras Pampeanas que tienen por vértice el cordón de Aconquija, la llanura boscosa oriental que cubría parte de Salta y Santiago, y finalmente el parque chaqueño occidental, franja de transición con la región pampeana. En este ámbito geográfico, los ríos forman una cuenca integradora y son las arterias fundamentales de la vida humana y la actividad económica (Bazán,2000:12).

b) Factor étnico–social:

En el noroeste, la minoría blanca cruzó su sangre con el estrato étnico aborígen, primero, y más tarde con la masa negroide introducida desde África mediante el tráfico de esclavos; el tipo humano producido por el primer mestizaje sigue siendo mayoritario. En cuanto al estrato aborígen y los grupos africanos incorporados masivamente a la sociedad criolla a partir del siglo XVIII, configuraron un tipo étnico común hasta el siglo XIX, cuando el aluvión inmigratorio modificó profundamente la fisonomía de la sociedad. Ese intenso mestizaje constituyó una realidad antropológica y cultural distinta de sus elementos originarios y fue la protagonista del proceso emancipador, ya sea en funciones de conducción o de masa de apoyo político, militar y económico. Sin ese apoyo popular, la revolución de la independencia habría sido imposible (Cfr. Bazán, 2000:7).

c) Factor cultural:

Al mestizaje de sangre hubo que superponerse la transculturación operada en los distintos factores de contacto: lingüísticos, usos y costumbres, expresiones artísticas, musicales, folklóricas, etc. esto demuestra que el mestizaje no fue solamente étnico–social sino también cultural (Cfr. Bazán, 2000:17). Antes de que ocurriera la conquista española, la nación diaguita²³

²³ La diaguita fue la etnia más importante por su población y desarrollo. Ocupaban la zona valliserrana desde Salta hasta La Rioja. Sus miembros eran agricultores dedicados preferentemente al cultivo del maíz, hablaban lengua

estaba recibiendo la influencia del imperio incaico, penetración que se efectivizó hacia 1480 bajo el reinado de Tupac Yupanqui. Algunas fuentes literarias atestiguan que se trató de un sometimiento voluntario de los habitantes del País de Tucma²⁴. Otros cronistas hablan de expediciones militares que el Inca mandó para someterlos (Cfr. Bazán, 2000:13).

La influencia cultural del invasor permitió la construcción del camino del Inca, el cual se internaba en la quebrada de Humahuaca y seguía por los valles occidentales de Salta, Tucumán, Catamarca y La Rioja. Dicha carretera fue usada por los conquistadores y misioneros españoles. En sitios estratégicos, los incas también construyeron fortalezas o “pucaraes” con el trabajo de indios al servicio de origen aimará. Éstas consisten en un amplio recinto protegido por una muralla en cuyo interior se agrupan viviendas y corrales. Pero las ruinas incaicas mejor conservadas se hallan en el Shincal, a corta distancia de la villa de Londres, en la provincia de Catamarca. Todos estos ejemplos permiten afirmar que la civilización urbana ya estaba instalada en el Tucumán antes de la llegada de los conquistadores españoles (Cfr. Bazán, 2000:13).

d) Factor económico.

La sociedad del Noroeste fue, durante la colonia, y hasta promediar el siglo XIX, agropecuaria y artesanal. El sistema económico colonial se organizó con la producción de las chacras, estancias y obrajes de los españoles y de la sociedad criolla. De Castilla se trajeron plantas de algodón, viñas, higueras, naranjos, trigo, entre otras, que completaron aquellas especies de tierra como el maíz, la papa, el zapallo o el algarrobo. También se introdujeron vacas y ovejas para aprovechar su carne y lana. Cada ciudad tipificó su producción para el comercio regional (Bazán,2000:16). Se debe tener en cuenta que cada género de producción y sus formas de comercialización, así como los sistemas de aprovechamiento de los recursos naturales, el grado de incorporación de tecnología a la producción agropecuaria e industrial y los sistemas de financiamiento para la producción y comercialización en una dimensión de mercado, son variables que determinan el estadio económico de las sociedades (Bazán,1993).

cacana y poseían una idiosincrasia definida por su sentido heroico de la vida y su creencia en la inmortalidad del alma. (Cfr. Bazán 2000:12).

²⁴ El cronista Pedro Lozano explicó la etimología de esa palabra. Refiere que *Tucma* fue el nombre de un cacique anterior a la conquista española que dio origen a la voz *Tucmanahaho*, que en lengua cacana quiere decir “lugar de Tucma”, la palabra tomó la forma castellanizada de Tucumán y fue adoptada por los documentos de la Corona española y por los cronistas de la época colonial. (Bazán, 2000:11).

La ciudad de Potosí, fue, durante más de dos siglos, un gran mercado comercial y emporio minero de América del Sur. Gracias a la plata se convirtió en la ciudad más populosa de Iberoamérica. Allí convergían la producción del Noroeste, como el hilado de algodón de Catamarca, la cera y los tejidos de Santiago, el aguardiente de La Rioja, el tabaco de Tucumán y el ganado de pie de Salta y Jujuy. Pero, sin duda, el negocio más lucrativo fue la internación de mulas en el Valle de Lerma y originó un circuito comercial integrado también por Córdoba, Santa Fe y corrientes (Cfr. Bazán, 2000:16). Posteriormente, ya en la perspectiva de un plan de progreso, propuesto desde la constitución de 1853, la expansión económica y demográfica de la Pampa Húmeda, región de cereales y de carnes, originó un desequilibrio interregional que perjudicó al Noroeste, con excepción de Tucumán²⁵. Otro factor que cambió los ejes de circulación comercial entre la región con Bolivia y Chile fue el ferrocarril Central Norte (Córdoba–Tucumán), inaugurado por el presidente Avellaneda en 1876. Desde entonces “la nueva frontera” instaurada dejó al Noroeste con una salida forzosa hacia el Litoral, y más propiamente hacia Buenos Aires. Las transformaciones de estos circuitos y la paralización del aparato productivo tuvo graves consecuencias para las fuentes de trabajo que había en la región. Comenzó un fenómeno de migración interna, fomentada por la producción azucarera, que despobló Santiago, Catamarca y La Rioja, lo cual produjo un desequilibrio demográfico entre estas provincias y Tucumán y entre las regiones del Litoral y el Noroeste (Cfr. Bazán,2000:19).

e) *Factor político:*

Al producirse la conquista y colonización española, la corona castellana reconoció la realidad preexistente y organizó el territorio en forma de gobernaciones y unidades políticas de dimensión regional: Tucumán (1563), Corregimiento de Cuyo (1565), Buenos Aires (1617). Este marco permite el nacimiento de las ciudades o municipios que concretaron el proceso colonizador en el Noroeste (Bazán,2000:7). Después de la declaración de la independencia nacional (1816), las regiones históricas se parcelaron políticamente para dar nacimiento a las provincias. Es así como en la región del Tucumán –Noroeste actual–, se constituyeron las provincias de La Rioja, Santiago del Estero, Tucumán, Catamarca, Salta y Jujuy²⁶.

²⁵ En esta provincia se desarrolló una agroindustria azucarera dirigida a abastecer al mercado nacional (Cfr. Bazán,2000:19; 1993)

²⁶ “Este proceso fue sincrónico con el que se operó en otras regiones, y de ese modo se constituyeron las 14 provincias históricas de la Argentina. Por voluntad de los pueblos y ‘cumplimiento de los pactos preexistentes’, ellas se organizaron constitucionalmente en 1853/60 en una nación federativa” (Bazán,2000:7).

La organización institucional de la nación fragmentó políticamente el mapa diseñado en el período colonial. Las decisiones políticas inherentes al surgimiento de las naciones así como la demanda de un modelo de país agro-exportador desvincularon al Noroeste de su filiación andina²⁷ Pero esa fractura política de las regiones no desdibujó los rasgos identificatorios tradicionales: étnicos-sociales, culturales y económicos. Esa homogeneidad sustancial se manifestó más nítidamente en el Noroeste donde es mayoría la población criolla²⁸, distintiva con el resto del país.

Antonio Cornejo Polar, en sus estudios sobre la complejidad estructural de la sociedad latinoamericana, explica que, en América Latina, y en cada una de sus regiones y países, se producen varias literaturas (Cornejo Polar, 1987;Cfr. Palermo-Altuna,1996, II:71). Este autor anuncia el concepto de *pluralidad* para la producción literaria latinoamericana, preferible al concepto de unidad, que impone la marginalidad para las literaturas que no coinciden con la normativa de la dominante (literatura española). “Si se opta trabajar con la categoría de pluralidad –dice Cornejo Polar– el término literatura latinoamericana designaría a un espacio neutro, en el que coexistirían varias y distintas literaturas, o tendría que perder su forma singular: habría que hablar, entonces, de las literaturas latinoamericanas” (Palermo-Altuna, 1996,II:74).

La pluralidad existe por la razón de la historia. Los diversos grupos étnicos-sociales que producen literatura en América Latina están inmersos dentro de un curso histórico, lo que implica que sus sistemas literarios son constituidos por este proceso. La historia es experimentada de manera diversa y hasta opuesta por cada grupo étnico y por cada clase social, pero la pertenencia a esa misma historia insta una red que articula las contradicciones entre estas clases. Es así como la totalidad contradictoria proviene de la historización de la pluralidad, esto es, “de la inmersión de las varias literaturas que se producen en América Latina dentro de un proceso histórico de nuestra sociedad y del examen de los conflictos concretos que las separan y unen como factores de una totalidad también concreta e histórica” (Palermo-Altuna, 1996, II:75). Los sistemas presentan distinto ritmo histórico y con diferentes posibilidades de comunicación, aspecto que contribuye a la distinción entre regiones centrales y regiones

²⁷ Cfr. BAZÁN, Armando (1986): *Historia del Noroeste Argentino*. Bs. As. Plus Ultra, p.12. Citado por PODERTI, Alicia (2000: 45) Op. Cit.

²⁸ La identidad del Noroeste se fue forjando en el transcurso de un proceso histórico que viene desde el tiempo precolombino, donde se conjuga el mito amerindio, la utopía y el logos científico técnico de la modernidad. Según Bazán esos tres elementos, generaron la sociedad criolla del noroeste (Cfr. Bazán,2000: 20).

periféricas, literaturas dominantes y literaturas dominadas, sistemas y subsistemas culturales (Cfr. Cornejo Polar,1980).

La región literaria depende de la existencia de una región histórica y cultural, al ser uno de los sistemas que constituyen la cultura. En su construcción histórica, cada cultura legitima su experiencia del pasado mediante códigos y modelos propios. Es así que toda cultura posee características que la diferencian de otras y, a su vez, tiene zonas que entran en contacto con otros sistemas socioculturales diferentes. Desde esta perspectiva, la organización de los sistemas literarios, permite concebir a América Latina como una unidad y como una supraregión cultural, opuesta a la supraregión europea que, a su vez, reconoce la existencia de microregiones interiores con sus pertinentes trayectorias. Este carácter, que contempla la “unidad en la diversidad”, generada por los contactos étnicos–culturales a través del tiempo, distingue una serie de unidades que se articulan en su interior, en un movimiento de oposición y/o inclusión: unidad latinoamericana/unidades nacionales; unidad nacional/unidades regionales supranacionales (Cfr. Poderti, 2000:38,39). Vale recordar que, el factor histórico, como eje de la reflexión sobre la literatura latinoamericana y sobre sus literaturas regionales y nacionales, determina que todos estos términos adquieran un significado abierto y dinámico, no excluyente (Cfr. Palermo–Altuna, 1996, II:77,78).

La influencia de la cultura occidental, así como el nivel de industrialización de la zona, son determinantes para la fragmentación en la diversidad que presentan las regiones interiores de cada unidad nacional. Esta fragmentación o diferencias también se reflejan en los comportamientos culturales que definen a las comunidades urbanas, periféricas y o tras las zonas rurales interiores. A los proyectos de cohesión cultural inspirados desde los sectores dominantes se opone la resistencia que segrega y aísla a otros sectores menos favorecidos. Se puede decir que los límites políticos nacionales establecidos jurídicamente, frente a ese mapa de conformación cultural, se ven superados: una región supranacional relaciona a varios países contiguos y este diseño se sobreimprime a los mapas geopolíticos. En palabras de Cornejo Polar “región implica la continuidad espacial y la globalización de varias naciones, como sucede en la región andina” (Palermo–Altuna,1996, II:79). La noción de “región”, según este autor, está en función de homologías de índole social, formaciones sociales que presentan características comunes en su proceso de formación socio–cultural (Cfr. Poderti, 2000: 40).

Conforme a estas líneas, una región supranacional es la región andina. En palabras de Angel Rama, esta región, se extiende desde las altiplanicies colombianas hasta el norte argentino, incluyendo buena parte de Bolivia, Perú, Ecuador, y la zona andina venezolana²⁹. Dentro de la región andina es posible detectar una zona fuerte de incidencia en la cultura incásica: Ecuador, Perú. Bolivia, norte de Chile y parte de Argentina. Puede verificarse la existencia de una variante andina en la literatura argentina, inserta en una variante andina sudamericana (Poderti,2000:40-41). Otra región supranacional de gran incidencia en la conformación cultural del Noroeste argentino es la región rioplatense, cuyo centro es Buenos Aires, ciudad marcada por las tendencias modernizadoras y transformaciones sociales.

La región del NOA, se configura como zona fronteriza entre las regiones andina y rioplatense, conservando un vínculo de doble pertenencia cultural (Cfr. Poderti,2000:36). La producción literaria se integra a este espacio de convergencia y confrontación de relatos culturales, conformando la región literaria desde los diferentes lugares de enunciación, y esta fisonomía que late en la escritura es resultado de una configuración realizada por la comunidad. El proceso histórico construye así una identidad dinámica, como “una personalidad compartida por seres ligados a un espectro simbólico, a una historia y a un destino comunes. Características que se conjugan en el constructo de ‘región histórica’ ”(Poderti,2000:380). La configuración del NOA permite, a partir de estas premisas, problematizar, además de la dialéctica entre la cultura andina y la rioplatense, sobre aquellos contactos que involucran a las culturas aborígenes, al sistema erudito y a los movimientos transculturadores que han dejado importantes huellas hispánicas en la cultura andina.

Los textos literarios fusionan las unidades de tiempo, de acción y de lugar que resultan determinantes para el sistema y para los géneros³⁰. Los sistemas, como ya se dijo, superan los límites nacionales–jurisdiccionales, y son fluctuantes en el tiempo. Este doble movimiento que caracteriza a la región del NOA en cuanto a sus contactos literarios –el que proviene de la capital y el que efectúa la cultura regional como respuesta a esa influencia capitalina–se acelera durante la segunda mitad del siglo XX con la influencia de los medios de comunicación y las sucesivas migraciones de los escritores provincianos. Es necesario considerar en este sentido, que en los grandes sistemas se produce un movimiento dialéctico en la entre heterogeneidad y unidad que

²⁹ RAMA, Angel “Algunas sugerencias de trabajo para una aventura intelectual de integración”. En PIZARRO, Ana, et. al. (1985): *La literatura latinoamericana como proceso*. Bs. As. Centro Editor de América Latina.

³⁰ En la literatura, el cronotopo como conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura, tiene para ésta una importancia esencial en el orden de los géneros. Puede afirmarse que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo (Bajtín,1991:237,238).

constituyen la cultura nacional. La homogeneización cultural ha estado en manos de una clase dominante que ha instrumentado los medios de comunicación y otros aparatos ideológicos en el campo educativo o religioso, lo cual le permitió administrar el discurso sobre la historia y la tradición (Cfr. Poderti, 2000:394). El discurso social de una época, como explica Marc Angenot, “se organiza en sectores canónicos, reconocidos, centrales. Y “en los márgenes, en la periferia de esos sectores de legitimidad, dentro de un antagonismo explícito, se establecen “disidencias”: es allí donde hay que buscar lo heterónimo³¹ (Angenot,1995:38). El noroeste argentino, periferia – en tiempos de la colonia– del Virreinato del Perú, y luego del Virreinato del Río de la Plata, es en el siglo XX periferia respecto de la ciudad de Buenos Aires. Destino adverso, si se quiere, pero también motor de una fuerte cultura mestiza que sintetiza el hecho de ser frontera, de estar en el cruce de lo andino y la cultura argentina dominante, lo arcaico y lo moderno, es decir, de estar en un cruce de cambios culturales (Cfr. Guzmán et. al. 1997:22,23). Frente a la capital, que ha creado las formas de la dependencia, las sociedades del interior se plantean la necesidad de no seguir acopladas a la sociedad metropolitana, cuya historicidad no han logrado captar. El lenguaje del noroeste argentino habla también de la historia del país, sólo que de un pasado muy lejano, de los tiempos fundacionales y de construcción del país independiente, e introduce aquello que en palabras de Flora Guzmán “no se quiere hablar: de otra lengua, la indígena que si bien ya no es nuestra, lo es fragmentariamente en la medida que esos fragmentos existen como opción para el hablante y modifican el español de la región” (Guzmán, et. al 1997:32). En este sentido la pugna de los grupos marginales traduce una línea de resistencia que condiciona el sistema literario andino desde la colonia hasta nuestros días. Aparecen nuevos lugares de enunciación antes minimizados, y se reubican los espacios de recepción de la escritura, aun cuando siguen latentes las formas de dominio de los aparatos de administración económicos y culturales (Cfr Poderti, 2000: 395). Hablar de región, o desde la región, es hablar de una doble pertenencia (andina y nacional), y tomar conciencia de que la lengua habla de nuestra memoria, de la más remota y de la actual (Cfr. Guzmán et. al. 1997:8).

1.2.2 La literatura.

³¹ Se entiende por *heteronomía*, lo que el discurso social escaparía a la lógica de la hegemonía. Según Angenot, se debe buscar “no las simples divergencias de opinión o innovaciones formales que permanecen en el marco de las combinaciones permitidas, sino hechos que se situarían fuera de la aceptabilidad y de la inteligibilidad normal instituida por la hegemonía” (Angenot,1995:31).

Para una definición de “lo literario” del Noroeste argentino, creo conveniente partir con las apreciaciones de Alicia Poderti, quien anuncia que “la reconceptualización del término literatura está unida al replanteo del concepto de región, en la medida en que la distribución de los diferentes espacios o sistemas ‘regionales’ van modelando los rasgos que hacen ‘literario’ a un texto. Las condiciones de producción y circulación de los discursos sociales reinsertan los textos en un medio que es, al mismo tiempo, conjunción y pugna de espacios y regiones. La relación literatura–región se hace palpable en el complejo juego de combinatorias espacio temporales que determinan la emergencia del hecho estético en una sociedad” (Poderti, 2000:36).

Toda descripción y clasificación de las formas literarias se inserta en un marco de referencia más amplio: la literatura funciona en correlato con otros modos de actividad, es decir, que el campo literario se asocia a los demás campos de la cultura, cada uno de los cuales posee un dinamismo interior propio y una especificidad. El discurso literario, la obra de un escritor, es el resultado de una interacción entre estilo, medio ambiente y personalidad (Cfr. AAVV, 1980:29). Esta relación está marcada por una tensión activa, una vez que se ha tomado conciencia de lo social y del interés ofrecido por el “ethos” de la literatura. La literatura expresa así, una actitud del hombre frente a la realidad; existe una conexión causal entre la creación estética y la vida.

El hombre de la región participa de su cultura. Sus formas socioculturales son aprendidas, no determinadas genética o biológicamente. Estas formas socioculturales que llega a compartir son asunto fortuito, del accidente del lugar de nacimiento. A través del proceso de socialización adquiere las actitudes y creencias prevalecientes, las formas de conducta apropiada para los papeles sociales que desempeña, así como los patrones de conducta y valores de la sociedad en la que vive. Unidas a la homogeneidad de los rasgos en los paisajes físicos, las formas socioculturales, como figuras de la actividad humana variables en el tiempo, se presentan como rasgos configuradores de una unidad regional que puede rastrearse en el pasado (Cfr. AAVV, 1980:31).

Se puede afirmar, por tanto, que la literatura se construye como lugar y como práctica, marcando diferencias con otros lugares y con otras prácticas sociales. Beatriz Sarlo³², observa que la literatura, desde una perspectiva histórica, puede ser tratada como construcción más de la

³² SARLO, Beatriz (1993): “Literatura e historia”. En revista *Clio*. Bs. As. Comité Argentino de Ciencias Históricas, Comité Internacional. Citado por PODERTI, Alicia (2000:47).

realidad exterior, es decir que el historiador puede encontrar en la literatura no sólo un depósito de contenidos e informaciones, sino también el conjunto de saberes que hablan de la sociedad de un modo que no puede ser directamente traducido en términos de contenido, saberes que indican cuáles son los tópicos de un imaginario colectivo y los ejes de organización de los deseos.

Siguiendo a esta autora, la literatura puede caracterizarse por:

- a) Ofrecer más que una directa representación del mundo social. La literatura puede ofrecer modelos según los cuales una sociedad piensa sus conflictos, ocluye o muestra sus problemas, juzga sus diferencias culturales, se coloca frente a su pasado e imagina su futuro (Sarlo, 1993:172).
- b) En sus estrategias formales, en la afirmación o ruptura de los géneros, en la retórica de las imágenes, puede descubrirse también cuál es el lugar de lo figurado, de lo simbólico y de lo imaginario,. La construcción de universos ficcionales no sólo informa sobre lo que esos universos representan sino que también los puede explicar en un sentido socio–histórico mediante las relaciones formales que articulan dicha construcción (Sarlo,1993:172).
- c) Puede trabajar con los residuos de los saberes, y, en otros momentos, colocar a los saberes en su mismo centro. (...) Esos saberes son la sombra de la literatura, pero también la médula de la historicidad. (...) La literatura, finalmente, lleva inscritas en sus textos las relaciones institucionales que, a su turno, hicieron esos textos posibles (Sarlo, 1993:169).

Zulma Palermo y Elena Altuna, bajo el propósito de efectuar una organización histórica del sistema literario latinoamericano, y atendiendo a los problemas socioculturales y estéticos que caracterizan a la producción de Salta, proponen una definición de la literatura que contempla:

- a) Una producción cultural de carácter social, construida por el conjunto de los textos que una comunidad elabora –ya sea en forma colectiva (anónima), ya en forma individual– en la cual se entreteje su visión de mundo. Estas particulares formas de manifestación del mundo, sedimentadas en el lenguaje creativo, conforman una literatura en la medida en que no se trata de textos aislados, sino en tanto van constituyendo una trama de relaciones que dan cuenta de su existencia (Palermo–Altuna, 1996,I:1).
- b) Un producto socio–cultural e histórico en tanto y en cuanto estos ámbitos –literatura, sociedad, cultura e historia– procedan como realidades complementarias que se relacionan estrechamente. El discurso literario, por lo tanto, es conflictivo e inestable, y su interpretación requiere indagar en sus vinculaciones con el discurso socio–cultural general (Palermo–Altuna, 1996,I:1,2).

c) Como un campo heterogéneo, el discurso literario incorpora todas las formas de expresión que despliegan el imaginario social: la oralidad elaborada por las comunidades aborígenes, el epistolario, las crónicas, los diarios de viajeros, los testimonios de la evangelización, los comentarios, la crítica, la reacción del público lector. Apuesta que contraria las visiones etnocéntricas que tienen en cuenta sólo la producción en lenguas europeas y dejan de lado todas las manifestaciones de las culturas no pertenecientes al sistema occidental (Palermo–Altuna, 1996, I:4).

d) Como sistema y polisistema heterogéneo, la literatura se constituye como tejido, entramado socio-cultural de una comunidad en particular. La diversidad de relaciones funcionales que mantienen los textos entre sí y con otras manifestaciones de la cultura nos permite proponer la existencia de un polisistema heterogéneo más que de un solo sistema homogéneo (Palermo–Altuna, 1996, I:7,9).

Los planteos realizados por Raúl Bueno, tendientes a una crítica literaria latinoamericana contextualizada, es decir, ejercida en un espacio concreto, entienden que Latinoamérica es un campo de lo real, un espacio geográfico con sus pueblos, sus lenguas y su desigual desarrollo económico. Entiende también que Latinoamérica es una concepción³³, una cierta conciencia histórica y sobre todo un conjunto de proyectos que se pretende integrar. “No es una realidad uniforme”, dice Bueno, sino que “entraña evidentes diferencias internas y condiciones de heterogeneidad; no sólo a nivel de pueblos, sino también a nivel de clase y grupos sociales” (Bueno, 1993:23).

Aquel concepto de “literatura”, concebido como categoría universal, ajena a las contingencias y condicionamientos históricos e ideológicos, viene a ser superado. Las obras literarias, en palabras del autor, “surgen del trabajo concreto de hombres concretos”. Estos hombres, no parten de cero en su producción, sino que se valen de trabajos anteriores que han llegado hasta ellos como aportes sociales o individuales. La redefinición de las obras literarias, se sitúa en considerarlas como productos materiales y sociales, productos que tienen además la condición de revertir la realidad, de la cual son parte constitutiva y signo (Cfr. Bueno, 1993:26).

Latinoamérica se presenta como un continente conformado por una gran diversidad de pueblos y grupos sociales. Es así que la producción discursivo–imaginaria de cada uno de estos pueblos y grupos constituye cada posibilidad literaria y artística. No se puede hablar de una literatura “la académica, la promovida y publicitada”, sino de varias (Cfr. Bueno, 1993: 27). Esta

³³ Es decir, una representación de lo real, el modo o los modos cómo los seres humanos representan y explican lo real y sus relaciones con lo real (Bueno, 1993:21).

idea se une a la propuesta enunciada por Antonio Cornejo Polar, quien prefiere la “pluralidad” a la “unidad” para la producción literaria latinoamericana (Cfr. Palermo–Altuna, 1996,II:74).

Como un producto social, la obra literaria padece las condiciones histórico–sociales a partir de las cuales ella es constituida. Esta determinación es clave para que la obra resulte ser un cierto símbolo o cifrado de la realidad, un testimonio, un juicio, una denuncia, una propuesta, etc. Si bien la obra posee un universo autónomo, es dependiente desde la perspectiva histórica, ideológica y social (Cfr. Bueno, 1993:42).

Siguiendo las concepciones de Tomás E. Lewis³⁴, Bueno enfatiza la condición ideológica del referente, al que Lewis denomina “unidad cultural ideológica”³⁵, y la diferenciación entre el referente social y el referente literario. “Con estos criterios – explica Bueno– se puede ver que la obra literaria, en cuanto signo, no remite directamente a lo real, al mundo del solo vivir, a la materia, sino a través de al menos dos mediaciones posibles. (...)Vemos que la obra postula su referente, al modo de una imagen cultural ideológica, que asume o discute la imagen cultural ideológica que las sociedades o las culturas tienen construidas a propósito de lo real” (Bueno,1993:44,45). Según este criterio, lo real latinoamericano, que en sí mismo es heterogéneo y complejo, da lugar a muchas realidades hispanoamericanas, planteadas por la obra literaria, a menudo muy diferentes y aun contradictorias entre sí. De esta manera Hispanoamérica se presenta para la literatura como un referente indirecto, ya que éste debe crear su propio referente.

Por último, el aporte de Raymond Williams en torno a las diversas ideas que se han desarrollado en la teoría marxista, intenta un análisis crítico de los conceptos, ideas y categorías literarias expresadas por el marxismo, en contacto con otros desarrollos estéticos que se han sucedido en el último siglo. Analizado como un concepto básico, la literatura, para Williams, no es un concepto exclusivamente marxista, aunque el pensamiento marxista, ha contribuido a su caracterización (Cfr. Williams, 1997:16).

Para Williams, es relativamente difícil comprender la “literatura” como concepto. El uso corriente del término lo presenta como una descripción específica; y lo que se describe es, como

³⁴ LEWIS, Thomas: “Hacia una teoría del referente literario”, Texto Crítico 26-27, Xalapa, Univ. Veracruzana,1983. Citado por BUENO, R. (1993:44) Op.Cit.

³⁵ Refiere a la formación ideológica de imágenes individuales, sociales, de clase, etc.; imágenes sobre las cosas, el mundo, los demás individuos y uno mismo, y el puesto que ocupa o cree ocupar cada uno en la sociedad. Por otro lado, el término “imagen” se presta a la explicación de las transformaciones que experimenta la unidad cultural en un proceso de enunciación (digamos, el literario), no así la palabra “unidad”, que arrastra el rasgo semántico de lo estable o inmutable (Bueno,1993:44).

regla de los valores específicos para los trabajos particulares, un carácter real y práctico del concepto. Según este uso corriente, la propiedad esencial de la literatura como concepto es que reclama una importancia valorativa en cuanto realización concreta y particular, en contraste con la “abstracción” y la “generalidad” de otros conceptos como el de “sociedad”, “política”, “sociología” o “ideología”, que son desacreditados como meros caparazones endurecidos en comparación con la “plena, fundamental e inmediata experiencia humana” que caracteriza a la literatura (Cfr. Williams, 1997:59).

La ingenuidad de este criterio, desintegrador del proceso de abstracción, se demuestra, en palabras de Williams, “teóricamente e históricamente”, es decir que el concepto de “literatura” puede tornarse ideológico si se lo contempla dentro de un sistema de abstracción (teoría e historia). No obstante, la teoría, puede reconocer a la literatura como el proceso y el resultado de la composición formal dentro de las propiedades sociales y formales del lenguaje. Suprimir este proceso y transmutar el concepto por una equivalencia indiferenciada con una “experiencia vívida inmediata”, constituye, en palabras del autor, “una proeza ideológica extraordinaria”. La literatura, para Williams, tiene un desarrollo profundo y complejo, interno y especializado, y difícilmente puede ser examinado o cuestionado desde fuera. Para comprender su significación y los complicados hechos que revela y oculta, se debe examinar el desarrollo del concepto mismo, acudiendo a la historia (Cfr. Williams, 1997:60).

Justamente, por su carácter histórico, un concepto clave como la “literatura”, se presenta como evidencia decisiva de una forma particular del desarrollo social del lenguaje. El siglo veinte marca el reconocimiento de la “literatura” como una categoría social e histórica especializante³⁶ conectada con los cambios en los medios de producción básicos, siendo estos, los que conciernen a las nuevas tecnologías del lenguaje que se han desplazado más allá de impresión relativamente uniforme y especializada. En palabras del autor, estos cambios “configuran una nueva práctica sustancial del propio lenguaje social sobre una esfera de acción que va desde las alocuciones públicas y la representación manifiesta hasta el ‘discurso interior’ y el pensamiento verbal, ya que son siempre algo más que nuevas tecnologías en un estudio limitado. Son medios de producción desarrollados en relaciones directas aunque complejas junto

³⁶El proceso de especialización de la literatura, se produce como “una fuerte respuesta afirmativa hacia el orden social del capitalismo, y especialmente del capitalismo industrial”. Se trata de una “especialización práctica del trabajo para la producción asalariada de mercancías”. Para Williams, las aserciones románticas desafiaron los límites de aquellos mensajes considerados “informativos” o “racionales” en nombre de una “imaginación” o “creatividad” plena y liberadora, y con esto redefinieron también las relaciones sociales y las funciones dentro de un orden político y económico sistemático (Williams, 1997:65).

con relaciones culturales y sociales profundamente cambiantes y difundidas” (Williams,1997:69).

1.2.2.1.El sistema literario.

Como ya sabemos, la región del NOA, como zona fronteriza entre las regiones andina y rioplatense, conserva un vínculo de doble pertenencia cultural. “De allí que –dice Alicia Poderti– todas las cuestiones relacionadas con las particularidades lingüísticas de las comunidades andinas también producen un modelo regional que deriva en la sobreinscripción del concepto de región sobre el de literatura. La región se juega en los textos literarios como una fusión de unidades de tiempo, de acción y de lugar que conforman sistemas” (Poderti, 2000:36).

Sobre el sistema literario, ya se ha mencionado la postura de Antonio Cornejo Polar (1980), quien establece la heterogeneidad de sistemas literarios, coexistentes en un mismo eje temporal, aunque con distinto ritmo histórico y diferentes posibilidades de comunicación. Por su parte, Elena Altuna y Zulma Palermo, entienden al sistema como una organización, que permite la existencia de una literatura como tejido, entramado socio-cultural de una comunidad en particular. Según las autoras, “las obras literarias valen por sí mismas, pero sólo desde una organización se puede constituir lo que llamamos literatura, entendida ésta como sistema literario. Esta concepción responde a principios vigentes de orden semiótico: red de relaciones funcionales que mantienen los textos entre sí y con otras manifestaciones de la cultura, dinámica en su historicidad y heterogénea en su constitución” (Palermo–Altuna, 1996, I:7). Esta diversidad de relaciones, por tanto, propone la existencia de un polisistema heterogéneo más que de un solo sistema homogéneo.

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, recuperando los aportes de Tinianov³⁷, expresan que la matriz lingüística de la noción de sistema es perceptible en la medida en que se propone captar los textos exclusivamente a partir de sus diferencias. Dicen los autores que “concebida la diferencia como rasgo que define no sólo la relación de un texto con los demás, sino su propia

³⁷ Los autores recuperan de Tinianov el concepto de *función y principio constructivo*. Desde una perspectiva sistemática, el texto no se define por sus componentes aislados, sino como un conjunto de relaciones funcionales, ordenadas por una función hegemónica que, con Tinianov, puede denominarse *principio constructivo*. El principio constructivo y los materiales literarios pertenecen a registros o series diferentes. El principio constructivo es la función que relaciona a estos heterogéneos en una *construcción verbal dinámica* (Cfr. Altamirano–Sarlo, 1993: 15).

estructura, el sistema es descrito como factor constitutivo interno de la obra literaria. En este sentido, el sistema no es un campo de textos al que las nuevas obras se van incorporando en una pacífica acumulación, sino el conjunto de posibilidades para la producción y la lectura de la obra literaria. Es un espacio productivo (tal como lo define Tinianov) y no un depósito de obras, motivos, temas, al que el escritor acudiría como a un mercado o a una biblioteca” (Altamirano–Sarlo, 1983:25).

El sistema también reviste, para estos autores, las siguientes características:

a) Se presenta como un estado de la literatura que, en la contemporaneidad articula funciones nuevas y arcaicas, invenciones y supervivencias, disposiciones y figuras de diferentes niveles socio–estéticos. A diferencia de lo que se acostumbró a designar como época o período, el sistema organiza los textos que no necesariamente son contemporáneos, pero que son estéticamente activos en la producción de nuevas obras (Altamirano–Sarlo,1983:25).

b) Contempla la existencia de funciones dominantes y funciones subordinadas, y la legitimidad estética es, como la legibilidad, un efecto de ese orden. Al ordenar también la literatura del pasado, la noción de sistema permite organizar las rupturas, los parentescos, las descendencias, los epígonos y los precursores. Las relaciones son diferenciales y ponen de manifiesto, más que la continuidad, la contradicción: las supervivencias bloquean la emergencia de nuevas funciones, la hegemonía de un principio constructivo nuevo se produce en un espacio donde persisten elementos arcaicos y residuales (Altamirano–Sarlo,1983:25).

c) Proporciona un modelo de las relaciones internas de un estado de literatura. Pero es necesario confrontarlo con otros sistemas, discursos y prácticas que coexisten en la sociedad y en el mismo campo intelectual: la filosofía, la religión, la política, el trabajo. Un conjunto de prácticas sociales son, por su carácter, ajenas al sistema literario, pero lo rodean, lo imitan, incluso lo asedian, disputándole tal o cual forma de discurso (Altamirano–Sarlo, 1983:26).

d) En cuanto a la *norma literaria*, es en el sistema literario donde las normas pueden captarse. En palabras de Mukarovsky, la norma “organiza la esfera de los fenómenos estéticos y determina la dirección de su proceso”³⁸. A esto los autores aducen que, con la norma lingüística (que es su modelo), la literatura es arbitraria, si se la considera fuera del medio en el que impone su legalidad, y coercitiva para los sujetos e instituciones de ese medio. La norma debe ser al mismo tiempo reconocida y considerada como una dirección más que como una ley obligatoria; atento a esto, Mukarovsky afirma que la violación de la norma favorece la dinámica histórica del objeto estético (Cfr. Altamirano–Sarlo,1983:31).

³⁸ MUKAROVSKY, Jan (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, Gustavo Gilli. Citado por ALTAMIRANO C. y SARLO, B. (1993:31).

1.2.3.Cultura americana, argentina y regional.

La cultura de América, después de cuatro siglos, sigue su proceso de conformación. Explica Bernardo Canal Feijóo, que “en la esencia de proceso de la cultura americana está el ser momento de concurrencia múltiple de elementos heterónomos sobre un mismo plano” (Palermo–Altuna,1996,II:30). Para este autor, la cultura americana manifiesta cierto retardo en su proceso de maduración ulterior al contacto entre España y América. Es importante destacar la afirmación sobre “el objetivismo metódico que acalla y asume más adentro un subjetivismo posible”; esta afirmación acusa una seria falta de subjetividad propia para la definición de “lo americano”. “Es una cultura sin psicología liberada: con psicología de pura contención , de pura contingencia, de pura formalidad”, dice el autor (Palermo-Altuna,1996,II:28).

Culturalmente, el americano no acaba de ser dónde está, y asumir totalmente la conciencia y la responsabilidad de su situación, revela un problema de imposición de sí mismo. Una cultura debe definirse, en palabras de Canal Feijóo como un “estado de integración alcanzada, en recursos formales y en personalidad” (Palermo-Altuna, 1996,II:29). La región argentina, si bien no ha manifestado un choque tan marcado entre el español y una cultura indígena poderosa, no se coloca en una posición marcadamente inferior a aquellas regiones donde sí hubo un choque considerable. No obstante Argentina es el país de mayor retardo cultural; este retardo, dice Canal Feijóo, “corresponde sin duda a las condiciones particulares que definen su propia experiencia de los contactos culturales, y que se distinguen tan nítidamente de la deparada a los demás países del continente” (Palermo-Altuna, 1996,II:37).

Una característica de importancia que atañe a la cultura americana es el poder de ubicuidad. La cultura puede salirse del centro, puede irradiar, puede instalarse en otra parte, de pasar de una época a otra. El poder de ubicuidad implica una voluntad de poder, y esto obedece a la universalización que llevó adelante el proceso de expansión inherente al genio de la cultura occidental (Cfr. Palermo–Altuna,1996,II:33). Otro rasgo que se suma a este universalismo es el humanismo, que hace referencia a una humanidad que ya está ahí, el hombre localizado que asume la cultura y se introduce en su propio papel. y ello importa tanto como sostener que se asumirá asumiendo la cultura. La universalidad cobra sentido para el hombre en el hecho de saberse eje de alguna orbitalidad, para decidir su destino y en eso definir su autenticidad. Como expresa Canal Feijóo “no hay otro sujeto auténtico que el hombre–sujeto, sujeto a circunstancias

siempre concretas de raza–tiempo–idioma–medio” (Cfr. Palermo–Altuna, 1996, II:16). Esta afirmación se ubica en la propuesta antes mencionada sobre la afirmación de la personalidad como esencia de la cultura. La cultura se constituye en un plano abstracto: es una instancia concreta que pertenece a un ser no ubicuo. No es posible separar los problemas de la cultura de la consideración específica del sujeto de la cultura.

La problemática en torno al “sujeto nacional” de la cultura³⁹, requiere tener en cuenta que la cultura no nace de dogmas u objetos de cultura, sino al trabajo total del ser. En palabras de Canal Feijóo: “la última medida de la universalidad de la cultura será siempre una prueba de ‘autenticidad’” (Palermo–Altuna, 1996, II:21). La relación conquistador–dominado, produce en algún momento la idea de la independencia como una idea cultural, y para el caso argentino, explica Canal Feijóo, la demanda de una personalidad nacional ha caracterizado la tensión histórica del problema de la cultura en dos vertientes:

1.La cultura como independencia, como rompimiento con el orden colonial; por otro, como juego de equilibrio de diámetro mundial. (Vertiente universalista)

2.La Cultura como autonomía o estado constitucional, esto es, como estado de integración de un panorama plural y disperso; como “nacionalización del país” (Vertiente nacionalista).

La originalidad del pensamiento y el estilo argentino, nace de un “americanismo” rechazado, reprimido o contenido, y de un “europeísmo” imposible, y en la medida que el ser nacional intente definirse en la tensión entre una razón interna de integración y una razón exterior de existir en trama de mundo, el problema de la cultura como libertad (puesto que no existe la cultura nacional sin independencia) implica al mismo tiempo que el deber de ciudadanía nacional cierto imperativo de ciudadanía mundial (Cfr. Palermo–Altuna, 1996, II:23).

Para la literatura nacional, la constitución del ser o genio argentino se presentó problematizada. En un país sin idiomas o dialectos definidos, la cuestión de las nacionalidad y la regionalidad en la literatura se debió, en palabras de Canal Feijóo a rasgos diferenciales como:

a) Revelarse de la realidad, soliviándola a una virtualidad, a constituir otra: Sarmiento intenta una imagen del arquetipo absoluto del caudillo bárbaro con Facundo y no lo

³⁹ Se refiere a un sujeto en cuyas manos –o en cuya vida– el uso de la cultura hace de éste un objeto propio (Palermo–Altuna,1996,II:20)

alcanza; Hernández sí logra con Martín Fierro plasmar la imagen del Arquetipo absoluto del gaucho. (AAVV,1980:16).

b)Problematizar el ideal histórico del americanismo (siguiendo la vertiente universalista antes mencionada) (AAVV,1980:17).

c) Plantear el dogma capital del designio constitucional, la antinomia entre “Nación” y “País”. Para la ortodoxia historicista, el concepto de Nación implica la totalización virtual de un país plural y la búsqueda de un “alma” para dicha realidad (AAVV,1980:17).

d)Problematizar, desde mediados del siglo XIX, el concepto mismo de Patria coherente con el dogma constitucional de 1853 (AAVV,1980:17).

La posición de Canal Feijóo, habla de la pérdida del potencial histórico que parece haber perdido aquel idealismo patriótico argentino que fue hasta los primeros años del siglo pasado asombro y esperanza del mundo. “Es llegada la hora de descender de la ‘imagen’ a la realidad de las cosas”, dice al respecto Canal Feijóo (AAVV,1980:18). Recuérdese que el pensamiento de Canal Feijóo manifiesta su frustración de nuestro destino como nación “Hay un desfase entre los ideales y la realidad, entre la teoría y la práctica...”⁴⁰; la nacionalidad, para este autor, se cimenta en lo particular y en lo circunstanciado, al contrario del europeo, el hombre americano desarrolla una subjetivación cultural que afirma su personalidad o bien manifiesta su autenticidad. Pero no existe la autenticidad sin localización, de allí que la riqueza que generaron los contactos culturales de América con España, luego con Europa y hoy con occidente, hace al hombre americano depositario de un enorme destino. Se requiere considerar la región para profundizar ese destino, en palabras de Armando Bazán: “sólo el regionalismo nos permite reencontrar al hombre íntegro, tan torpemente escamoteado por los universalismos abstractos. Sólo por esa vía llegaremos a realizar la verdadera asunción de la cultura, que será a la vez asunción de nuestro ser” (Bazán,2000:55).

La localización de la cultura permite considerarla como aquello esencial de las maneras de ver, de sentir y de hacer socialmente difundidas en un territorio dado (lugar, comarca, nación), también, considerarla como actitud frente al mundo y acción sobre el mundo, ambas condicionadas por el espíritu comunitario que conjuga costumbres, tradiciones, rituales, supersticiones, prejuicios etc. (Cfr. Palermo–Altuna, 1996,II:54). La literatura, participa

⁴⁰ CANAL FEIJÓO, B. (1945): *Los problemas del pueblo y de la estructura de Norte Argentino*. Catamarca. Citado por BAZÁN, A. (2000): *La cultura del noroeste argentino*. Bs. As. Plus Ultra, p. 53.

activamente en el orbe cultural en se inscribe: es un medio de expresión, o como explica José Luis Vittori, una forma de antropología, un lenguaje que manifiesta al hombre, no del lado de las ciencias, sino del lado de las imágenes, de las palabras. La literatura, según Vittori, mantiene el cuidado del testimonio de la palabra (su verdad y autenticidad), y éste “absorbe pautas de cultura y las traspone a cánones de lenguaje, convirtiendo a la vez el pasado en presente, lo antiguo en moderno, lo infantil en adulto” (Cfr. Palermo–Altuna, 1996,II:54).

La localización y la demanda de una personalidad nacional, se aprecia también en las concepciones de Guillermo Ara. Este autor, cree que se puede alcanzar una literatura nacional a partir de una conciencia de unidad, de representatividad, de afinidad, y de cohesión. Lo nacional, para este autor, es un relativo acuerdo de participación ambiental y social, en lo histórico y legendario, en la tradición y el acto cotidiano (Cfr. AAVV ,1980:11). Ara prefiere una literatura regionalista a una regional, siendo la regionalista una literatura definida como actitud y como tendencia, situada históricamente y entre parámetros estéticos determinados. Se une, con esta línea, a la postura de Antonio Cornejo Polar, quien, como se ha visto, prefiere hablar de una pluralidad de literaturas insertas en un proceso histórico experimentado de manera diversa. Ara dice que si la literatura nacional prescinde de lo que se produce en el interior del país se debe a una cuestión de ignorancia.

El noroeste como región histórica y región literaria, poseedor de una riqueza cultural que define la autenticidad del hombre, contiene, en palabras de Armando Bazán, “el acervo cultural, formado por el sincretismo hispano–indígena que configura una personalidad verdadera, un alma nacional” (Bazán, 2000:20). Bazán afirma que la consideración de la tradición, por parte de las políticas educativas y culturales llevadas adelante por la “Generación del Centenario”, resultó fundamental para quebrar aquel plan de progreso acuñado en la matriz liberal positivista, y lograr con esto una reivindicación de la memoria presente en los ámbitos provinciales antes relegados. En la provincia de Jujuy, si bien los movimientos modernistas o de “vanguardia”, tuvieron tardía o ninguna gravitación (Fidalgo,1975:188), un rasgo sobresaliente fue desde siempre la influencia del paisaje de la naturaleza en la obra, así como de las leyendas y mitos de cada lugar. Recuerdos, vivencias e intuiciones que motivaron intensamente la actividad literaria insertaron al hombre en su ámbito y al ámbito en el mundo, en palabras de José Luis Vittori, “si decimos que cultura es la memoria de la experiencia colectiva, los recuerdos del escritor son parte de esa memoria y sus búsquedas, sus encuentros, se nutren de esa experiencia” (Palermo–Altuna,

1996:59). Explica Andrés Fidalgo que, en escala reducida y con ritmo mucho más lento, la literatura jujeña refleja características notorias de la literatura argentina. Es así que no puede erigirse como autónoma “ni por cantidad ni por calidad del ‘producto’ (...); es apenas una voz (débil voz) en el coro nacional, pero con tono propio” (Fidalgo,1975:191). Por sus dificultades y limitaciones se diferencia de otras literaturas en otros medios geográficos y humanos del país, configurando así, una variante de literatura nacional, con marcado regionalismo y fuertes características de localismo.

Por el año 1956, Héctor Tizón propone, desde el fundamento que rige la tarea del grupo *Tarja* y que consiste en considerar lo “americano” como una categoría superior a lo nacional y lo regional en materia de creaciones, un visión esperanzadora. Luego del dominio de la metrópoli española, para los pueblos de América es el momento de desentrañar su propia ideosincracia. Para Tizón América es la nueva instancia de la cultura, “y representa hoy para el mundo lo que representó la esperanza del Renacimiento para los hombres que no hallaban horizontes nuevos. Una vez más el hombre aspira a ser una unidad, un mundo en sí dentro del mundo que le rodea, aspira a ocupar un lugar preponderante dentro de la cultura, revitalizando, haciendo renacer los olvidados lazos de la comprensión y del amor” (Tarja,1989, n°2:22).

La actual modernidad capitalista ha dejado al hombre solo y en medio de un mundo deshumanizado. Se impone, además de una reestructuración económica, una revisión total de los planteos culturales, para darle al hombre americano unidad y espiritualidad. En un continente que está construyéndose, Tizón reconoce un hombre político, “vitalmente interesado, participe de todo, parte (...), también obligado por el dolor y la alegría de los demás” (Tarja,1989, n°2:23). Su optimismo radica en crear una nueva sociedad a partir de reformas culturales, económicas y sociales, que sean principio de una búsqueda del perfil histórico, donde la escuela cumpla un papel preponderante. Como hombres de una nación inserta en el contexto americano, los argentinos deben constituirse en un pueblo de pioneros, un “pueblo de hombres sacrificados en su vocación”, y como hombres de una región que se rige por el mismo principio universalista, el hombre del NOA, tiene también su parte de sacrificio, en la tarea de recuperar la escuela y reconstruirla con autenticidad. El artista auténtico es para el grupo *Tarja* aquel que expresa e interpreta la circunstancia del hombre real y de su tierra. Cantar la verdad, significa para ellos cantar la verdad humana “espigada en cada hombre y que viene a ser la de todos los hombres” (Tarja,1989,n°4:76). Tizón unifica su postura a este nuevo humanismo que desde lo local se tiende hacia lo universal–americano. “El renacimiento cultural americano –dice el autor– tendrá

lugar con la practica de un Humanismo que tome al hombre y a su libertad como entelequia y al pueblo como realidad cultural autónoma” (Tarja,1989,nº3:57).

No obstante, el NOA, como zona fronteriza, habla de un aislamiento que se padece dentro de un país centralista, de escasa conciencia territorial, que aplica el concepto de región (y sus derivados, regional, regionalista) a todo lo que no es metropolitano. Nacional es todo lo que procede de la Capital, y regional todo lo que procede de las provincias, simplismo que inscribe una subestimación a priori del segundo término (Cfr. Guzmán et. al.,1997:8; AAVV, 1980:8). El intelectual de la provincia está sujeto a la problemática de la distancia de los centros culturales más importantes y es por ello que necesita, en palabras de David Lagmanovich, “inventarse un pequeño territorio autónomo en donde realizar su labor”, puesto que para él “escribir desde la frontera es pues casi lo mismo que escribir desde el desierto” (Lagmanovich,1995). Las grandes diferencias entre medios y recursos de que disponen el intelectual de provincias y el escritor, pensador o artista de Buenos Aires, hacen que la vida intelectual de provincia mire hacia esa “Cosmópolis” desde un ambiente que no alcanza aún los rasgos de una “Polis”.

1.2.4. Telurismo y regionalismo.

En su estudio sobre la poesía telúrica del noroeste argentino, Juana Arancibia (1989) reconoce dos vertientes poéticas distintas en el NOA, dos maneras opuestas de asumir literalmente la región. La primera corresponde al *regionalismo pintorequista o costumbrista* de la tradición literaria vigente hasta 1944, y la segunda corresponde a un *regionalismo esencial*, más auténtico, característicos de los poetas Carpas y de los bardos del cancionero popular. Así, el regionalismo pintorequista se detiene en lo meramente descriptivo, en lo anecdótico. Este es, en términos de Edelweis Serra, el *regionalismo exterior*⁴¹. Por el contrario, el regionalismo esencial, o bien *regionalismo interior*, procura trascender el paisaje y el hombre en un plano metafísico, ético y estético a la vez. Con el regionalismo esencial la región supera el propio marco situacional y alcanza una jerarquía de universo sin descrédito de su particular configuración biogeográfica y socio–histórica (Cfr. Arancibia,1989:13).

⁴¹ SERRA, Edelweis citada en *Poesía y Prosa de Tucumán*. Tuc. UNT, 1980, p. 59. Cit. por ARANCIBIA, J.(1989:13).

Desde el siglo XIX, la literatura de América ha manifestado la admiración del hombre ante la naturaleza brava, así como su incesante necesidad de introducir la civilización en ese medio físico. Su medio físico y su identificación, puede decirse, está definido por la naturaleza y su constante transformación, y en este proceso las denuncias de los abusos e injusticias no quedaron de lado. Explica Arancibia que el regionalismo, como una fuerza literaria estimulante, funciona como descubrimiento y reconocimiento de la realidad incorporados a la literatura. Por ello, tanto el Indigenismo, el criollismo, el naturalismo urbano concurren a una tendencia común –la documental– que trata de ofrecer un inventario de la realidad (Cfr. Arancibia,1989:40). El regionalismo como tradición literaria que condiciona y posibilita la literatura actual, acentuó, desde el siglo XIX, aquellas particularidades culturales que contribuían para definir el perfil diferencial de las sociedades, y se inclinó por la observación de los elementos del pasado que habían contribuido al proceso de singularización cultural, para retransmitirlos al futuro. Así el elemento *tradición* ha sido realzado por el regionalismo, tanto en el campo de los valores como en el de las expresiones literarias⁴².

Vimos anteriormente que Antonio Cornejo Polar (1980 y 1996) anunciaba el concepto de pluralidad en sus estudios sobre la complejidad estructural de la sociedad latinoamericana; también, en la visión de Alicia Poderti (2000), la organización de los sistemas literarios permite concebir a América Latina como una unidad y como una supraregión cultural que, a su vez, reconoce la existencia de microregiones interiores con sus pertinentes trayectorias. Por otra parte, el aporte de Palermo y Altuna (1996) definen a la literatura, en cuanto sistema y polisistema heterogéneo, como tejido, entramado socio-cultural de una comunidad en particular. A estas consideraciones se integra la de Juana Arancibia, quien atiende a la pluralidad de regiones que constituyen la Argentina, lo que permite enfoques particularizantes, y a veces desintegradores, como los que fundan en la polaridad capital-interior, civilización-barbarie, etc. “Hoy –dice la autora– si bien se ve la necesidad de llevar la atención hacia las literaturas provinciales –largamente desplazadas por la unilateral identificación de la región capitalina con lo argentino– se tiende a asumir una postura integradora, concibiendo lo nacional como la conjunción de una pluralidad de vertientes, como un todo unitario con matices diferenciadores” (Arancibia,1989:41). De esta manera la literatura del Noroeste no pierde de vista su pertenencia a una región de fisonomía definida, la del NOA, que se incorpora, a la vez, en zonas progresivamente mayores: la argentina, la hispanoamericana.

⁴² JOSEF, Bella, “Lectura de Doña Bárbara”: “Una nueva dimensión de lo regional” Relectura de Rómulo Gallegos, p392. Citado por ARANCIBIA, J. (1989:41).

En cuanto al concepto de literatura regional, Edelweis Serra expresa que “por rutina o pereza todavía se alude a una literatura regional como especie pintoresca, capítulo aparte o apéndice de la literatura nacional. Proponemos que se examine más bien a la literatura argentina como polaridad y unidad, vale decir, como un haz de aportaciones individuales y sociales en la configuración de textos dentro de un discurso general de la literatura nacional”⁴³. La autora concibe así una literatura regional desde una perspectiva funcionalista, es decir, como perspectiva creadora y con un enfoque sobre el territorio literario argentino, en cuyo corpus se presentan las variantes singulares de un acontecimiento literario contemplado en su unidad. Sin restringir el concepto a una focalización localista, la región aparece como una vertiente cultural que nutre y concurre a plasmar la cultura nacional. Frente a la acción absorbente de Buenos Aires en materia cultural y literaria, son las vertientes regionales de cultura las que pueden jugar un rol específico en la imagen acabada de la expresión argentina (Cfr. Arancibia,1989:47,48).

La realidad literaria argentina se considera, desde esta perspectiva, no escindida sino como una pluralidad de acentos regionales procedentes de experiencias sociales y de tradiciones locales donde se expresan los problemas universales del hombre y del mundo. En la dimensión regional late un espíritu de comunidad nacional, un dinamismo creador, una imagen vívida y válida inserta en la imagen más vasta del país y del continente. En tanto espacio creador, arquetípico, lo regional literario trasciende la fijeza física del lugar para devenir en sus figuraciones, imagen del país y del continente.

Los escritores que buscan alcanzar un acento argentino tratan de incorporar lo circundante en sus obras. En la medida que se van apropiando estéticamente de la realidad circundante, la originalidad es una consecuencia lógica y no la imposición de una escuela. Entienden que la realidad que viven tiene un pasado diferente que no debe quedar en el olvido para no dejar a oscuras un tramo de la influencia histórica y para rescatar valores. Algunos utilizan en sus textos deformaciones fonéticas o morfológicas de uso local para conferirle carácter regional, pero esto es malgastar un instrumento insustituible como es el lenguaje. El escritor regionalista debe afinar este instrumento para que no se caracterice sólo por su variante fonética sino que escoja por la carga afectiva, activa o imaginativa que se suma a la caracterización lógica. “El idioma –dice Arancibia– será así vía de acceso a modos de pensar, de sentir, de ver la realidad, a focos de interés, a inclinaciones o apetitos, a condicionamientos históricos” (Arancibia,1989:51). El

⁴³ SERRA, Edelweis. Ponencia citada.

lenguaje, por tanto, posibilita un regionalismo esencial, de adentro hacia fuera, no sólo sonido o forma sino peculiaridad viva.

Dado que cada región presenta un tono, un matiz, el artista posee los oídos y los ojos para sentir la intensidad de lo peculiar que ese micromundo le ofrece. Y en su elección juegan sus preferencias y motivaciones, momentos en el que alcanzan máxima tensión las cualidades de la innata individualidad del artista y acopio cultural que lo ha conformado espiritualmente. El escritor se entrega a una actitud pictórica o de máxima aproximación al hombre de la región para pulsar la vida individual o colectiva, o bien se retrae al pasado para exaltar sus glorias o para rescatar figuras, circunstancias, costumbres, creencias o tradiciones, que entretejen una historia seguramente marginada por las visiones totalizadoras. (Cfr. Arancibia,1989:52). Esta actitud es propia de algunos escritores regionales que han resistido la atracción de la gran Capital gracias a una fuerte voluntad de diferenciación.

Volviendo a la distinción realizada por Edelweis Serra entre la regionalidad exterior y la regionalidad interior, se afirma que el “regionalismo exterior es aquel que aparece en forma inmediatamente visible en las obras, por ser trabajado en sus niveles más superficiales, y regionalismo interior, el que más que mostrar, interpreta la realidad, ocultándola y develándola en la imagen poética” (Arancibia,1989:54). La dimensión exterior adhiere al compromiso previo, al planteo exteriorista de los problemas típicos con color local; también a sus variantes costumbristas, nativistas o criollistas con relativos o escasos valores artísticos. Frente a esto, y en proceso de cambio de sistema, muchos escritores argentinos (y entre ellos escritores de NOA⁴⁴) han venido alcanzando la dimensión interior al trascender las circunstancias y los entornos de sus experiencias literarias, en un proceso de transmutación de lo exterior en imágenes que contemplan lo particular y lo universal, interiorismo que tiende a subsumir los asuntos y temas regionales mediante eficaces técnicas constructivas, procedimientos simbólicos y de mitificación.

Juana Arancibia afirma que la conducta regional en la producción literaria del NOA se manifiesta por primera vez con el grupo de poetas y escritores reunidos bajo la denominación de

⁴⁴ El regionalismo exterior de Manuel J. Castilla, por ejemplo, se reconoce en libros como *Copajira* (1949), *Cantos del gozante* (1970) y *Ángeles de visillo* (1976), y el regionalismo interior se prefigura en *Bajo las lentas nubes* (1963). También, Raúl Araoz Anzoátegui es reconocido como un creador y lúcido expositor de la poética de un regionalismo profundo y universalizador. Otro exponente de la regionalidad interior es Martín Raúl Galán, quien muestra en su poesía una profunda y amorosa adhesión al ámbito circundante, lo que le permite fragmentarse en cada ser y en cada cosa (Cfr. Arancibia,1989:55–58).

La Carpa, que floreció en Tucumán en 1944. Por aquella época, se manifestaban en el NOA dos conductas poéticas distintas, dos maneras opuestas de asumir literariamente la región. La primera, un regionalismo *pintorequista o costumbrista* que “describe la región como un lugar cuyo fin se clausura en sí mismo, permanece en lo extremo del paisaje y del hombre que lo habita y se estatiza en el informe enumerativo de particularidades físicas y pintorescas, en lo meramente pintoresco y anecdótico”; y un regionalismo *esencial que* procura, por el contrario, “transferir el paisaje y el hombre al orden de las virtualidades sustanciales, a trascenderlos a un plano metafísico, ético y estético a la vez. En este aspecto, el regionalismo supera el propio marco situacional elevando la región a jerarquía de universo, sin mengua de su particular configuración biogeográfica y socio histórica” (Arancibia, 1989:60).

NATURALEZA DE LA REVISTA.

2.1. La revista como expresión de la tradición política.

Desde los comienzos del siglo XX la lectura y la circulación de revistas inicia un proceso de paulatino crecimiento, tanto a nivel del volumen de la producción como de variedad de

publicaciones dirigidas a un público que se presentaba heterogéneo. No obstante, las reiteradas rupturas del orden político institucional que van a prolongarse hasta los años sesenta, dieron cuenta de la fragilidad y precariedad del sistema político argentino. La pregunta frente este panorama es entonces, si las empresas culturales lograron o no aceptables márgenes de autonomía y mantuvieron su estabilidad editorial en un ámbito y en un tiempo histórico donde el discurso cultural en las revistas revestía suma importancia (Cfr. Girbal-Blacha y Quatrocchi-Woisson, 1999:23).

El desarrollo de la empresa cultural derivó de las transformaciones que sufrió el país desde fines del siglo XIX, cuyas consecuencias se manifestaron en la expansión y complejización de las estructuras urbanas, particularmente en Buenos Aires y otras ciudades del litoral, así como también en la conformación de la estructura social, la cual evidenció una paulatina consolidación de la clase media y la aparición de una clase proletaria de origen migratorio (Cfr. Eujanian, 1999:17). La posibilidad ampliada de acceso al sistema escolar, permitió un crecimiento constante en los niveles de alfabetización, lo cual abrió la posibilidad para la conformación de un público consumidor de revistas⁴⁵.

Otras condiciones que permitieron la ampliación de esta empresa cultural fueron, entre otros, el auge de los folletines por episodios, ya presentes en el siglo XIX, así como el consumo de otros bienes culturales a partir de los años '20, como el teatro, el cine mudo o la radio. También resultó fundamental para el auge de la revista, el desarrollo técnico, acompañado del aumento de la tirada, que permitió ofrecer un producto a bajo costo y con la calidad gráfica necesaria como para poder alternar al registro de la escritura con la imagen, a través de la inclusión de fotografías e ilustraciones (Cfr. Eujanian, 1999:22,23).

Las revistas, así como los periódicos, contribuyeron, desde principio de siglo XX al surgimiento de un escritor profesional. Aquellos literatos que publicaban en tiradas que por lo general no superaban los quinientos ejemplares, encontraron en la prensa escrita un alternativa para vivir como escritores. El período que comprende los últimos años del siglo XIX hasta los años del centenario, gracias a las transformaciones mencionadas da cuenta de una nueva función de la escritura y de los medios de prensa. Éstos ya no sólo intervienen en la lucha política, sino que tienen ahora un fin específico que trasciende los intereses y la lógica del funcionamiento de

⁴⁵ Entre comienzos del siglo y fines de la década que se inicia en 1910, se logró la escolarización de la mayor parte de la población escolar, como lo pone de manifiesto el descenso en los índices de analfabetismo que se verifica entre el Censo Nacional de 1869 y el Censo de 1914 (Eujanian, 1999:21).

poder político, revelando una relativa autonomía del escritor. Es así como comienza a conformarse en la Argentina *un campo intelectual*⁴⁶, con sus espacios de sociabilidad y mecanismos de consagración y legitimación autónomos del poder político, campo que convierte al ejercicio de la escritura en una práctica profesionalizada (Cfr. Eujanian, 1999:42,43).

Paralelamente, las revistas fueron uno de los vehículos a través de los cuales el escritor estrechó su relación con el mercado, iniciando con esto su proceso de profesionalización, resultado de la retribución económica, y de la necesidad de dar continuidad a un espacio social autonomizado del poder político y de los espacios académicos, los cuales habían definido sus propias reglas, prácticas, códigos y mecanismos de legitimación y consagración (Cfr. Altamirano–Sarlo, 1983:91,92). Otra definición de la revista nos ubica en la reflexión llevada adelante por el IMEC (Institut Mémoires de l' Edition Contemporaine) creado en Francia en 1988, el cual distingue a las revistas de otras expresiones del mundo editorial y de la prensa: “La prensa –dice el IMEC– intenta informar y la revista debatir, la prensa se escribe de modo afirmativo y la revista de modo reflexivo”. La revista aparece entonces como la expresión de “una pasión” individual o colectiva, y toda nueva revista “busca abrir un espacio de sociabilidad literaria e intelectual desde donde se organizan intercambios y confrontaciones”⁴⁷. A esto se puede agregar que la revista es un lugar de reencuentro de trayectorias intelectuales, en donde cada producción es “portavoz de los ideales y las ilusiones de una generación”⁴⁸.

Las revistas desempeñan una función irremplazable en el mundo intelectual y en la sociedad a la que se dirigen, tanto por sus objetivos, por el tipo de información que analizan o por sus propuestas y la recepción que éstas tienen. Para intentar una definición genérica de este tipo de producción, puede decirse que las revistas se encuentran “a mitad de camino entre el carácter de actualidad de los diarios y la discusión grave de los libros”⁴⁹. Constituyen un medio gráfico legítimo y particularmente importante para explorar la intersección entre política y cultura. También se ha intentado ver en ellas una empresa cultural⁵⁰. En el caso de las revistas

⁴⁶ La noción de Campo Intelectual se describe en el punto 2.1.2.

⁴⁷ SIRINELLI, Jean-Francois (Dir.) (1992): *Histoire des droites en France*. “Cultures .2”. París, Gallimard, p.161. Citado por GIRBAL–BLACHA Y QUATROCCHI–WOISSON (1999:26).

⁴⁸ CORPET, Oliver (1990): “Revues littéraires”, *Encyclopoedia Universalis*, París, p.1035,1036. Citado por GIRBAL–BLACHA Y QUATROCCHI–WOISSON (1999:26).

⁴⁹ Expresión que puede encontrarse en JEUNE, Simon: “Les Revues littéraires”. *Historire de la l'éditoin francaise*, t.3. p.455, y en CHARTIER, Roger, et MARTIN, Heny–Jean: *Histoire de l'éditoin francaise. Le livre concurrence 1900-1950*. París, Fayard, 1991, pp.352-360. Citados por GIRBAL–BLACHA Y QUATROCCHI–WOISSON (1999:23).

⁵⁰ Se trata de una empresa destinada a captar un sector de la sociedad, en tanto público consumidor de ese bien puesto en circulación. Las revistas recorren itinerarios, se convierten en estructuras de sociabilidad y hasta se proponen modelar su propio tiempo (Girbal–Blacha y Quatrocchi–Woison, 1999:25).

literarias, como expresa Alejandro Eujanian⁵¹, “desean ser leídas y conocidas. Pretenden circular y trascender. Pero, al mismo tiempo, rehuyen la masividad, aunque no dudan en invocar, en más de una ocasión, al público como responsable de su efímera vida”(Eujanian,1999:57). Una de sus particularidades, dice el autor, es que sus lectores son esencialmente los miembros de una corporación a la que pertenecen los escritores, intelectuales y artistas que en ellas escriben. Los lectores suelen ser también competidores en la búsqueda del reconocimiento público y en la lucha por el posicionamiento dentro de un campo intelectual (Cfr. Eujanian,1999:57; Altamirano–Sarlo,1983: 97; Bourdieu,1996:146,147).

Cada revista literaria es tanto un espacio para la difusión y constitución de un grupo por medio de la promoción de sus obras e ideas, como un lugar de batalla desde el cual se lucha en pos de conquistar un sitio de poder en ese ámbito. Aquellos escritores que colaboran, si bien no esperan obtener por sus trabajos una retribución económica, procuran un beneficio que se mide en valores simbólicos, de acuerdo a lo que su participación les puede traer aparejado en términos de *prestigio*⁵². Para muchos, recordemos, la revista fue la antesala de una obra, como un “noviciado” o “un tablado” para mostrar la producción particular (Cfr. Rivera, 1995:91). Las revistas literarias se presentan así como un espacio social, en el cual se expresa la necesidad que los participantes tienen de posicionarse en el campo cultural y de pertenecer a un grupo, aunque éste puede no hallar coincidencias en su concepción de la literatura ni mantener acuerdos estéticos o ideológicos. En otras palabras, puede no haber homogeneidad entre los miembros que conforman el grupo productor de una revista literaria (Cfr. Eujanian,1999:58).

Para Jorge Rivera, las revistas literarias plantean algunas interesantes cuestiones teóricas y técnicas en relación con el fenómeno global del “periodismo cultural”. Siguiendo los trabajos históricos, críticos, antológicos y bibliográficos tomados para su estudio, Rivera acuerda una definición para la revista literaria, siendo ésta, toda publicación “ ’de un grupo, conjunto o cenáculo de intelectuales que buscan a través de ella la difusión de su mensaje, libres de

⁵¹ El autor hace la distinción entre la *revista literaria* –entendiendo que ésta, a pesar de abordar otras áreas de la cultura, tiene a la literatura como centro de sus intereses y en la práctica de la mayor parte de sus miembros– y la *revista cultural* –como aquella cuyo objetivo central está puesto en conquistar un mercado (cursillas mías) (Cfr. Eujanian,1999:89).

⁵² El prestigio como valor simbólico, no es sino el capital inscripto en la propia estructura del espacio social (el cual se definirá más adelante) cuando se le percibe conforme a categorías acordadas a esta estructura. Dice Pierre Bourdieu que este capital simbólico –otro nombre de la distinción– es percibido por un agente dotado de categorías de percepción que provienen de la incorporación de la estructura de su distribución, es decir, cuando el capital es conocido y reconocido como natural. Las distinciones, en su calidad de transfiguraciones simbólicas de las diferencias de hecho, y, los rangos, órdenes, grados o todas las otras jerarquías simbólicas, son el producto de la aplicación de esquemas de construcción producto de la incorporación de las estructuras a las que se aplican (Cfr Bourdieu 1990, 293).

objetivos comerciales y al margen del presupuesto oficial', lo que supone la exclusión de las secciones 'literarias' de los diarios y revistas de interés general, y de las publicaciones de carácter universitario o institucional" (Rivera,1995:56).

Si bien la revista cumple una función "difusora" de estéticas, ideologías y doctrinas de un grupo, no debe ignorarse que muchos suplementos de diarios y revistas de interés general cumplen esa función de manera análoga, respondiendo a consignas de promoción propias (Cfr. Rivera,1995:57). Aunque no siempre se mantiene la coherencia en la relación entre la formulación teórica y la realización literaria que predicán, algunas revistas se presentan como un modo de pensar, mediante una apuesta crítica, y otras, como una forma de extender y proyectar la producción literaria a partir de la difusión de textos breves.

Como un lugar "a mitad de camino entre el carácter de la actualidad de los diarios y la discusión grave de los libros", Girbal-Blacha y Quatrocchi-Woisson consideran a la revista como una fuente legítima para el análisis histórico: "Tal vez ellas suelen aparecer como generadoras o transmisoras de cambios significativos en la esfera pública. Las revistas –no sólo las literarias–, cobran importancia 'como historia y como texto'⁵³. Registran continuidades poco perceptibles y suelen tener mayor permanencia que los cambios derivados del ámbito político institucional" (Girbal-Blacha y Quatrocchi-Woisson, 1999:23,24). Alicia Poderti, por su parte, considera de las revistas – y en particular de las literarias– los documentos que éstas reúnen, como "integrados en coyunturas culturales que orientan el curso de la historiografía literaria". Cuando en una región el porcentaje de producción escrita es importante y no penetra jamás en las historias literarias tradicionales, se hace necesario recuperar e integrar la literatura "refractada" que presentan las revistas, en una historia abierta en virtud de su capacidad de interpretación y de su función de complementaridad en el sistema global (Cfr. Poderti,2000: 237).

Las revistas literarias se caracterizan, en palabras de Alicia Poderti, por su brevedad de vida, ya que sólo sobreviven "en función de razones muy especiales: cuando han estado vinculadas de manera directa a un movimiento literario o significaron, en su momento, un valioso testimonio a la situación socio-histórica de una región o de un país" (Poderti, 2000:238). No todas las revistas carecieron de propósitos y ambiciones comerciales (como lo prueban, entre otras, *Nosotros* y *Sur*), y no todas se limitaron al campo específico de la literatura, sino que

⁵³ Tomado de: KING, John: *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931.1970*. Méx., FCE,1989, p.12.

prestaron pareja atención a otros tópicos del vasto universo de las bellas artes, la filosofía, la historia, la arquitectura, la música, la política, etc., lo cual puede situarlas en la designación más abarcativa de “revista cultural” (Cfr. Rivera,1995:56). En sus páginas puede destacarse una amplia variedad de fenómenos culturales, y acceder a la producción de los autores que la revista considera dignos de atención. En algunos casos sirven como vehículo de difusión para propuestas de carácter estético, teórico o ideológico, o como voceras de corrientes críticas (Cfr. Rivera,1995:91).

En su relación con los lectores, las revistas literarias ofrecen, siguiendo sus propios criterios estéticos, políticos o ideológicos, una biblioteca recortada y seleccionada, que sirve de guía para las lecturas y escritos de las personas que participan en ellas, y, por otra parte, actualiza sobre el estado de la literatura en un momento dado, a la vez que propone una relectura de la literatura del pasado. También, la revista, como antesala de una obra, se convierte en un archivo de las experiencias de escritura a las que sus miembros adscriben más o menos orgánicamente⁵⁴.(Cfr. Eujanian,1999:59).

Continuando con la caracterización de la revista cultural o literaria, resulta importante para su tratamiento en casos particulares, la inserción de su producción en un proceso de constitución de un campo intelectual, en cuyo interior se dirimen las posiciones que sus miembros pretenden para sí. Así concebidas, las revistas representan instancias de una acción política, aun en el caso de aquellas que pretenden diferenciar la literatura de la práctica política propiamente dichas. Este tema se describe en el siguiente punto.

2.2.Las revistas literarias dentro del campo de producción cultural.

Las revistas ofrecen pistas para reflexionar sobre el papel desempeñado por los intelectuales en la historia argentina. La decisión de crear una revista responde a necesidades individuales y colectivas, que permiten a sus directores y colaboradores crear una esfera de influencia en el terreno de las actividades intelectuales. Como expresan Girbal–Blacha y Quatrochi–Woisson, la revista, se presenta como “un instrumento adecuado en toda estrategia de poder intelectual”. Para estas autoras, no hay actividad profesional ligada al pensamiento que no

⁵⁴ Esta idea se toma del debate sobre revistas culturales publicado en la revista *Espacios de producción y crítica*, N°12, Junio–Julio de 1993. Allí, Nicolás Rosa propone ver las revistas culturales como una autobiografía de la historia de la literatura, pág. VII. Por su parte, Beatriz Sarlo, señala que, a partir de ellas se puede hacer una historia de la lectura de la literatura argentina y extranjera, pág. XIII. Citado en Eujanian (1999:89).

necesite poseer su propio canal de expresión, y es posible, gracias a la publicación especializada, detectar el reflejo corporativo que sustenta toda publicación especializada (Cfr. Girbal–Blacha y Quatrocchi–Woisson,1999:46).

Posicionarse en un mercado comercial y construir una red de influencia en el campo intelectual implica para la revista una lucha de poder. La esfera de influencia de una revista no siempre es posible cuantificar ni predecir: se puede decir que existe una desproporción evidente entre la vida material de esta empresa cultural y su impacto posterior, ejemplo de esto es la revista *Contorno*, la cual inaugura un linaje en la franja contestataria de la intelectualidad argentina, aquella que privilegió la acción militante en los años sesenta y setenta. Cada tiempo político ha producido modificaciones en la visión de la tarea intelectual. El campo intelectual argentino ha manifestado la tensión entre el compromiso y el desapego especulativo. Un eclecticismo dinámico y creativo, capaz e adaptar los discursos más variados pero adecuándolos a la propia circunstancia, reveló también la dificultad de ser intelectual en la Argentina. Aquellos esfuerzos por hacer intelegibles a la sociedad algunos problemas fundamentales de la encrucijada nacional y mundial no estuvieron siempre resueltos: recuérdense las críticas contra la dependencia cultural que se hicieron con argumentos elaborados en las mismas metrópolis culturales puestas en cuestión (Cfr. Girbal–Blacha y Quatrocchi–Woisson,1999:55). El campo cultural argentino, a pesar de contar con una élite intelectual fuertemente desarrollada, sigue buscando su lugar social y su público ideal.

Asimismo, como manifiestan Altamirano y Sarlo, la revista es una de las principales formas de organización del territorio cultural y vehículo en el que se confrontan las distintas estrategias de poder. “Habría que hablar más genéricamente de revistas ‘intelectuales’ o ‘culturales’, es decir de publicaciones periódicas deliberadamente producidas para generar opiniones (ideológicas, estéticas, literarias, etc.) dentro del campo intelectual y cuya área de resonancia sólo cubre sectores más o menos restringidos de los consumidores de obras literarias” (Altamirano–Sarlo,1983:96). Para estos autores, la revista como espacio articulador de discursos de y sobre la literatura, tiende a organizar a su público, es decir, el área de lectores que la reconoce como instancia de opinión intelectual autorizada. Caracterizan la revista por incluir “cierta clase de escritos (declaraciones, manifiestos, etc.) en torno a cuyas ideas buscan crear vínculos u solidaridades estables, definiendo en el interior del campo intelectual un ‘nosotros’ y un ‘ellos’, como quiera que esto se enuncie” (Altamirano–Sarlo,1983:97).

El posicionamiento de la revista dentro del campo intelectual implica una toma de distancia, más o menos polémica, respecto de otras posiciones incluidas en el territorio literario, y respecto de los poderes económicos, políticos y religiosos⁵⁵. Otro rasgo que distingue a la revista es que ésta habitualmente –no siempre– traduce una estrategia de grupo⁵⁶. El carácter de instancia colectiva, por reducido que sea el grupo inserto dentro de la revista, se revela en las rupturas, las deserciones o los nuevos reclutamientos que se producen en ella.

La organización de las fracciones intelectuales en torno a los movimiento artísticos e intelectuales, ha sido objeto de los análisis de base sociológica llevados adelante por Raymond Williams, quien distingue dentro del campo intelectual las instituciones propiamente dichas y las “formaciones”, denominación que reserva para los movimientos, los círculos, las escuelas, es decir esa variada gama de formas de agrupamiento intelectual a través de cuya existencia y actividad se manifiestan algunas de las tendencias de la producción artística y literaria. A diferencia de las instituciones, las formaciones se distinguen por el número reducido de sus miembros y por la rapidez con que se constituyen y se disuelven. Además, el carácter relativamente laxo que a menudo presenta la estructura de estos grupos, y la ausencia de reglas definidas en las relaciones entre sus miembros, que suele dotarlos de una aire informal de un grupo de amigos y los distingue de cuerpos regulados, como la universidad o las asociaciones profesionales⁵⁷.

Para Williams, la unidad intelectual y estética de un movimiento, aquello por lo cual sus miembros se reconocen, reconocen a sus “próximos” y toman distancia respecto de los “otros”, no tiene necesariamente la forma de unidad de una doctrina artística o ideológica. El autor destaca la presencia de una estructura (*structure of feeling*) que remite, por un lado, a un linaje común social, familiar o intelectual, matriz de los hábitos compartidos, y por otro lado, a un ideal de civilización: la del individuo cultivado y tolerante, opuesto a la estupidez y al egoísmo que domina al espíritu de las fracciones dirigentes, y contrario a toda restricción. La *structure of feeling* como categoría, le permite a Williams, aferrar estructuras más o menos difusas, pero

⁵⁵ La “distancia” respecto de los poderes económicos, políticos y religiosos que Bourdieu define como la fórmula ya canónica de autonomía relativa, aparece como criterio pertinente cuando se trata de examinar el funcionamiento de las organizaciones culturales en sociedades altamente secularizadas y donde se ha consolidado las instituciones de la democracia liberal sobre la base de una economía capitalista (Altamirano–Sarlo, 1983:85).

⁵⁶ Se propone también la presencia de una personalidad fuerte y decidida como condición *sine qua non* de toda empresa de lanzamiento de una revista (Girbal–Blacha y Quatrocchi–Woisson, 1999:47). Es claro que, a pesar de este individualismo, algunas revistas logran convertirse en canal de una expresión colectiva.

⁵⁷ Cfr. WILLIAMS, R. (1980): *Problemas en Materialismo y Cultura*, Londres, Verso. Citado por ALTAMIRANO C. y SARLO B. (1983:97).

siempre colectivas, de conciencia y sensibilidad, y abordar con esto la emergencia de nuevas formas de conciencia social en el proceso mismo de su constitución, ya sea dentro o al margen de instituciones, tradiciones o movimientos preexistentes; estas nuevas formas de conciencia producen el “cambio” en el proceso sociocultural, con marcas que ofrecen el “tono” de una nueva promoción intelectual o de un nuevo período histórico, pero antes de que cristalice bajo la forma de ideologías, doctrinas, etc. (Cfr. Altamirano–Sarlo, 1983:99).

Altamirano y Sarlo explican que las posiciones y las problemáticas de un campo intelectual tienden a instituirse ocupando “foros” e instancias de opinión literaria ya existentes, o bien generando formaciones nuevas, más o menos estables y de variable estatuto formal, como es el caso de los llamados movimientos. Este conjunto diversificado de conglomerado, recibe la denominación genérica de *instituciones literarias*. Estas se presentan como articuladores del campo intelectual en las sociedades occidentales modernas, y pueden ser objeto de una consideración autónoma en tanto que analizan las características específicas de su funcionamiento. Distinta es la cuestión de la autonomía práctica de esas instituciones respecto de las presiones de los poderes del sistema político y económico. Para Bourdieu, sólo puede hablarse de propiedad del campo intelectual allí donde se ha instituido un espacio social de productores y de producción cultural, relativamente autónomo respecto de las “autoridades” instituidas fuera del campo. Producto de una historia particular e inherente sólo a cierto tipo de sociedades, esta autonomía relativa se traduce en la reivindicación de una legitimidad cultural para las instituciones, las actividades y los productos del campo cultural (Cfr. Altamirano–Sarlo, 1983:85; Bourdieu, 1996:148).

Para los autores, la problemática de la dependencia cultural⁵⁸, introduce en el campo intelectual un principio de *refracción ideológica* que afecta, según grados y formas que no pueden definirse a priori, programas y actitudes que tienen la apariencia inmediata de no ser más que el eco de sugestión metropolitanas. Por ejemplo, la temática del criollismo, inscripta en el espacio cultural argentino donde poseía ya una historia, pone de relieve que las élites intelectuales locales también “traducían” otros estímulos y exigencias: aquellas que provenían de

⁵⁸ También llamado “européismo” o “cosmopolitismo”, este fenómeno revela una toma de posición frente a otras dentro del campo intelectual. Esta posición se inscribe en el debate por definir las categorías ideológicas y estéticas “legítimas” de la producción cultural, y como patrón explicativo de la modalidad general o dominante del campo mismo (...) La problemática de la dependencia cultural ha proporcionado un modelo unilateral y mecánico de las relaciones entre las metrópolis y el campo intelectual interno de los países latinoamericanos. Fascinados por las metrópolis, estas élites interiorizan esquemas y paradigmas culturales proporcionados en contextos diferentes, los que incorporados y puestos en circulación dentro de la comunidad intelectual dependiente asumen un papel desnacionalizador (Altamirano–Sarlo, 1983: 88)

una sociedad en proceso de transformación y que tenían en la incorporación de los inmigrantes europeos uno de sus agentes. Vemos operar un juego de mediaciones que la lógica esquemática de la dependencia cultural como paradigma explicativo no puede captar (Cfr. Altamirano–Sarlo,1983:89).

Pierre Bourdieu, circunscribe el concepto de campo cultural a la comunidad de artistas y escritores, a la cual integra también a los editores, empresarios teatrales, es decir a todos aquellos en cuyas manos esta la producción cultural reconocida como “legítima” o “verdadera”. Se trata de un *espacio social*⁵⁹ dotado de una estructura y de una lógica específica, cuya autonomización relativa en el interior de la sociedad es un fenómeno histórico ligado a la división de trabajo en cierto tipo de formaciones, como las occidentales modernas (Cfr. Altamirano–Sarlo,1983:78). El campo cultural puede presentar homologías estructurales y funcionales con el campo político, ya que tiene sus dominantes y sus dominados, sus conservadores y su vanguardia, sus luchas subversivas y sus mecanismos de reproducción, y en todo caso, cada uno de esos fenómenos reviste en su seno una forma completamente específica. La homología entre campos puede ser descripta como un parecido en la diferencia (Cfr. Bourdieu,1996:143).

El campo cultural es también el lugar para las relaciones de fuerza, que se imponen a todos los agentes que entran en el campo: tienen por principio una especie muy particular de capital, que es a la vez el instrumento y la puesta de las luchas de competencia en el seno del campo, a saber el capital simbólico como capital de reconocimiento o de consagración social. El campo literario, como cualquier otro, es un lugar de luchas, pero estas luchas tienen apuestas específicas, y el poder y prestigio que persiguen son de un tipo absolutamente particular (Cfr. Bourdieu,1996:145). Una de las apuestas mayores de las luchas que se desarrollan en el campo literario o artístico es la definición de los límites del campo, es decir, cómo debe realizarse una participación legítima en las luchas. Aquí opera una exclusión simbólica a lo que se rehusa como legítimo, operación que intenta, por tanto constituir una legítima definición histórica de un arte o de un género que corresponde a los intereses específicos de los poseedores de un cierto capital específico (Cfr. Bourdieu,1996:146).

⁵⁹ En palabras de Bourdieu, “Se puede comparar el espacio social con un espacio geográfico en el interior del cual se recortan las regiones. Pero este espacio está construido de tal manera que los agentes, los grupos o las instituciones que en él se encuentran colocados tienen tantas más propiedades en común cuanto más próximos estén en ese espacio; tantas menos cuanto más alejados. Las distancias espaciales coinciden con las distancias sociales. No sucede lo mismo en el espacio real” (Bourdieu,1996:130) La percepción del mundo social es el producto de una estructuración *objetiva*, que contempla las propiedades atribuidas a los agentes o a las instituciones (diferentes formas de capital reconocido), y *subjetiva*, que refiere a los esquemas de percepción y de apreciación, inscriptos en el lenguaje, que expresan el estado de las relaciones de poder simbólico (Cfr. Bourdieu,1996: 136).

Otro aspecto fundamental que Bourdieu atribuye a los campos de producción cultural, es que estos ocupan una posición dominada en el campo de poder. Los artistas y los escritores, y con mayor generalidad los intelectuales, constituyen un sector dominado de la clase dominante⁶⁰. Esta dominación ya no se ejerce de modo personal a través de mecanismos muy generales, como los del mercado. Los productores culturales tienen un poder específico, que según Bourdieu es “el poder propiamente simbólico de hacer ver y hacer creer, de llevar a la luz, al estado explícito, objetivado, experiencias más o menos confusas, impresas, no formuladas, hasta informulables, del mundo natural y del mundo social, y de ese modo, hacerlas existir” (Bourdieu,1996:148). Este poder puede ponerse al servicio de los dominantes, o bien, al servicio de los dominados, a favor del pensador libre y crítico.

2.3.Las revistas literarias del NOA.

Las revistas del Noroeste argentino manifestaron (y manifiestan) la proyección de una cultura regional, y con ello constituyeron un campo literario que comenzó a ser reconocido por la cultura nacional. La constitución de un campo literario regional surgió de la necesidad de contar con “la voz del interior”, ya proclamada desde la revista *Nosotros*⁶¹. Recordemos que hacia las primeras décadas del siglo XX, la región del NOA reconoce una identidad cultural a partir de un conjunto de rasgos heterogéneos, independiente de la promovida identidad nacional diseñada desde la metrópoli. Esta conciencia regional determina el surgimiento de una literatura que integra la diversidad y la heterogeneidad en expresiones que han venido elaborando las pautas culturales del tronco andino (Cfr. Poderti,2000:238;388). No obstante, las consecuencias de estos juegos disgregatorios originan un espacio de tensión en los modelos estéticos de la metrópoli y la

⁶⁰ [Aunque] dominantes, en tanto que poseedores del poder y de los privilegios que confiere la posesión del capital cultural y asimismo, por lo menos para algunos entre ellos, la posesión de un volumen de capital cultural suficiente para ejercer un poder sobre el capital cultural, los escritores y los artistas son dominados en sus relaciones con los que tienen poder político y económico (Bourdieu, 1996:147).

⁶¹ La revista *Nosotros* buscó instalarse por encima de los conflictos que enfrentaban a los jóvenes y los consagrados. Intentó mantenerse en este lugar inexpugnable, que le permitía integrar todas las voces en sus páginas. Desde la publicación en 1921 del manifiesto “ultraísta” de Jorge Luis Borges a los homenajes y banquetes que brindó Roberto Payró, Rubén Darío y Manuel Gleizer, y las necrológicas a Carriego, Mansilla, Roque Saenz Peña y al mismo Payró, *Nosotros* realizó un notable esfuerzo para convertirse en el lugar de recepción de todas las voces (Eujanian,1999:64). Profesar el plural: esta fue, en definitiva, la divisa de *Nosotros*. El plural no era solamente la condición que abarcaba a sus directores sino al conjunto de los que participaron en aquella empresa cultural, aun cuando tantas veces no coincidieran en sus opiniones, ni en sus enfoques, ni en sus gustos literarios, criterios estéticos o actitudes frente a la vida, el país o el mundo (Cfr. Girbal–Blacha y Quatrocchi–Woisson,1999:66).

región del NOA., y son signos de la “pluralidad” y las “contradicciones” –en cuanto a la producción literaria– que ya mencionaba Antonio Cornejo Polar. Promediando el siglo XX, la identidad regional continúa proyectándose en un proceso de configuración ideológica similar al que, en el siglo pasado, se operó en torno al concepto “nación” (Cfr. Poderti,2000:239; Flawiá de Fernández, 1999:10,11; AAVV,1980:17).

En Tucumán, luego de la impronta que dejó la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, otras publicaciones continuarán la línea trazada por aquellos intelectuales pioneros de la vida del NOA. Billone y Marrochi⁶² revelan en sus estudio las siguientes producciones editoriales:

- *Luz de Plata*, revista quincenal que surge hacia 1916, la cual incluye material e Jaimes Freire y Lizondo Borda.

- *La idea*, órgano del Centro de Estudiantes del Colegio Nacional creada también en 1916, la cual también cuenta entre sus colaboradores a Jaimes Freire, Lizondo Borda y Raúl Paverino.

- *La Revista*, semanario ilustrado de artes y letras, con abundantes caricaturas políticas, notas sociales y de información general, aparece también en el año clave de 1916 y continúa hasta 1920.

- *La semana*, periódico político y de cultura general, que también incluyó páginas literarias entre los meses de abril y junio de 1917, contando con colaboraciones especiales de Ricardo Rojas, Arturo Capdevilla, Enrique Branch, entre otros nombres.

- Algunos periódicos tucumanos también cubrieron la vida literaria de este período, como *El orden* (1882-1940), *La Gaceta* (creado en 1912), *La Argentina* (1917), *Social* (1918), *La Raza* (1918), *La Victoria* (1918), estos cuatro últimos de vida más efímera.

- *El Tiempo* (1920), diario en que se registran innumerables contribuciones literarias, así como también en *El Norte Argentino* (1921) o en otras revistas fugaces como *Aurora* (1920), *Mundo Tucumano* (1919), y *Tucumán*, periódico quincenal “de arte, de lógica y de acción ética”, cuyo primer número circuló en julio de 1921, bajo la dirección de Manuel Lizondo Borda.

- *La novela Tucumana*, dirigida por el cordobés Abelardo Bazzino Barros, publicación que aparece en 1920 y que recibió colaboraciones en prosa de escritores del noroeste.

⁶² BILLONE, Vicente y MARROCHI, Héctor (1985) *La actividad poética en Tucumán (1880-1970). Esquema y muestrario*. Tucumán. Grupo literario “Imagen”. Grupo Editor “Voces”. Citado por PODERTI, Alicia (2000:239).

- *La Novela del Norte*, que surge en 1921 y en la cual dejan testimonio narrativo escritores como Juan B. Terán, Fausto Burgos, Enrique Kreibohm y José Luis Torres, entre otros. En 1921 se inicia la vida de *La Revista del Norte*, dirigida por Ricardo Casterán.

- *Sol y Nieve* (1922), revista editada por *La Gaceta*, y dirigida por el artista peruano Teófilo Castillo. Esta publicación adquiere un tono especialmente regional y sus números mensuales incluyen aportes literarios provenientes de distintas revistas del NOA. Allí publican los salteños Juan Carlos Dávalos, Emma Solá de Solá, Arturo Peñalva y Ernesto Juárez; los santiagueños Carlos Abregú Virreira, Oscar R. Juárez y Emilio Christensen. Posteriormente surgen *Tucumán ilustrado* (1923) y *Nuevos rumbos* (1923).

Ramón Leoni Pinto, en su estudio sobre historia, sociedad e ideología en Tucumán⁶³, registra la vida de revistas con orientación cultural y literaria muchas de ellas vinculadas estrechamente a la Sociedad Sarmiento, como *Ensayos* (1929-1930), *Boletín Revista Sarmiento* (1931-1932), *Anales Sociedad Sarmiento* (1939), *Sustancia* (1939-1943) y *Boletín Sarmiento* (1949-1957).

Entre las producciones salteñas se registra:

- *Quo Vadis*, en 1904, dirigida por Nicolás López Isasmendi.

- *Güemes*, publicada desde 1907 y dirigida por Benita Campos, con una importante tarea en el quehacer literario y social de la provincia. Esta publicación recibe las colaboraciones de conocidos escritores del país y del extranjero, como Pastor Obligado, Joaquín Castellanos, Carlota Garrido de la Peña, Clorinda Matto de Turner y Leandro Ríos Jordán.

- El desarrollo editorial continuó desarrollándose con intensidad hacia comienzos de siglo con las revistas *Ciencias y Letras* (1906), dirigida por Florentino Serrey y los diarios *La voz del Norte*, *La Montaña*, *La Provincia* y *La idea*.

Antes de promediar el siglo y contemporáneas a la irrupción de *La Carpa* se generan, en el escenario de la cultura regional, las revistas *Vertical* (1937-1940) en Santiago del Estero, bajo la dirección de Horacio Rava; *Ángulo* (1945) –en Salta, dirigida por Manuel J. Castilla, con Luis García Bes y Raúl Brie–, y *Zizayán* (1944) en Santiago del Estero, bajo la dirección de María Delia Agudo. Las dos publicaciones recogieron la producción de algunos de los integrantes de aquellas agrupación. En sus páginas colaboraron Carola Briones, Antonio Nella Castro, Omar Estrella y Fernando Nadra.

⁶³ LEONI PINTO, Ramón (1995): “Peronismo y antiperonismo en Tucumán (1948-1955-1976). La Sociedad Sarmiento. Historia, Sociedad e Ideología”. En revista de la *Junta de Estudios Históricos de Tucumán*. Tucumán, n°7. Citado por PODERTI, A. (2000:241).

También se destaca en esta etapa la revista *Cántico* (1940), de Tucumán, fugaz en su aparición y dirigida por Marcos Morínigo y, más tarde, la circulación de *Don Joaquín*, dirigida hacia 1939 por Ángel María Vargas en La Rioja.

La mitad de la centuria es testigo del despliegue de las páginas de *Círculo* (1953) en Salta; *Meridiano 66* (1954), en Catamarca; *Dimensión* (1955-1961), en Santiago del Estero; *Norte* (1951), *Humanitas* (1953-1970), *Trazos* (1954), *Ultravitalismo* (1954) y *Signo* (1958), en Tucumán.

En Jujuy, el registro realizado por Herminia Terrón de Bellomo y Florencia Angulo (2003) considera las siguientes producciones (por orden alfabético):

- *Acción económica* (1968-1985), dirigida por Rodolfo Ceballos, estaba dedicada a temas políticos, económicos y sociales de la provincia, con secciones literarias y colaboraciones de autores locales.
- *Apuntes de poetas* (1979-1981) Dirigida por Mario Marcel y editada por Teatro “La Esperanza”.
- *Artes y Letras*, publicada desde 1984 y dirigida por Oscar Lopez Zenarruza, contenía información, crítica y opinión.
- *Aurora* (1975) Hoja plegable auspiciada por la Dirección Provincial de Cultura.
- *Brote* (1983-1987), dirigida por Carlos Ferraro y Susana del Huerto Lorite. Constituía un pliego literario del grupo homónimo formado en 1983, integrado, entre otros por María S. Alonso, Rafael V. Calderón, Enrique Rosso y José Arriéguez.
- *Capricornio* (1986-1997), dirigida por Jorge Albarracín.
Cuaderno Planetario de SADE Jujuy n°1 (1984) y n°2 (1985), dirigida por Jorge Albarracín.
- *Demos* (1989-1991), dirigida por Inocencio Llanos y Guillermo Cabrera. Dedicada a temas políticos, económicos y sociales, incluye en todos sus números a partir del segundo número, colaboraciones de autores locales referidas a la literatura.
- *El Chañi* (1928), cuyos jefes de redacción fueron Carlos Soliveréz y Mario Romano.
- *El Duende*, publicada desde 1993 hasta la actualidad y dirigida por Alejandro Carrizo.
- *El Foro*, dirigida por Sair Jorge Llapur, incluye una sección de cultura con la colaboración de escritores del medio.
- *El Mono Gramático* (1987), dirigida por Ernesto Aguirre.

- *Gestante* (1984-1986) dirigida por Reynaldo Castro, fue editada por el Centro de Estudiantes de la Facultad de Ingeniería de la UNJu.
- *Helicón* (1968/1970), revista de comunicación espontánea.
- *Hojas de Jujuy*, publicada desde el 2001 hasta la actualidad, y dirigida por Juan Martín Otero.
- *Jujuy* (1936-1940), dirigida por Arturo Silva Martínez, Mario Pellegrini, y Carlos Soliverez.
- *Jujuy Cultural* (1974-1976). Órgano informativo de la Dirección Provincial de Cultura.
- *La Probeta* (1978) Órgano de difusión del “Grupo Tiempo”.
- *Letras* (1905), dirigida por Arturo Mendoza. Revista de la Biblioteca Popular de Jujuy.
- *Piedra*, publicada desde 1966 y dirigida por Alberto Espejo, Raúl Noro, Salma Haidar y Luis A. Wayar. Se agregan luego Julio Aquino, Juan Entrocasi, Gustavo Lara.
- *Pliegos del noroeste* (1967) con materiales seleccionados por Néstor Groppa, Raúl Aráoz Anzoátegui, Julio Ardiles Gray, Clementina Quenel, Armando Bazán y José M. Paredes.
- *Pupo* (1979-1981) dirigida por Manuel Caballero y luego por Zalma Haidar, se dedicaba al humor gráfico.
- *Revista Argentina*, publicada hasta 1985, fue dirigida por Angelia Guzmán Tettrel.
- *Teatro Mitre* (1997-2001) con la dirección general de Raúl Fabián Costaguta y administración de Oscar López Zenarruza.
- *Vértice* (1957), dirigida por Francisco Gómez.
- *Voces* (1990-1991), publicada por Susana del Huerto Lorite y Guiguí Calderón.

2.4. La revista literaria *Tarja*.

2.4.1. El origen de la revista.

El origen de la revista *Tarja* deviene de la amistad y el vínculo laboral que establecían algunos de sus directores hacia el año 1955. Andrés Fidalgo explica que “fue Mario de Lellis, director de *Ventana de Buenos Aires* (donde yo había publicado algún poema) quien escribió a Groppa haciéndole saber mi venida a Jujuy; y él con Calvetti se llegaron desde Tilcara para

transmitirme el proyecto de *Tarja*. Ya lo habían hecho con Pantoja, pues los tres se veían con frecuencia por trabajar allí; ignoro cuando lo hicieron con Busignani, pero rápidamente hubo acuerdo para que cada uno de nosotros interesara a otras personas” (Fidalgo,1989). Entre los artistas y escritores que participaron del proyecto desde un principio pueden citarse, en palabras de Fidalgo, a Héctor Tizón, Baldomero Sánchez Casado, Francisco Ramón Díaz, Luis Pellegrini, Vicente Consentini, José Francisco Ortíz y otros. A este grupo, dice Fidalgo, “se sumaban las esposas de todos que, atendiendo la librería, la correspondencia, el teatrillo de títeres, los visitantes o las frecuentes reuniones, fueron irremplazables” (Fidalgo,1989). Por su parte Héctor Tizón, quien fue colaborador permanente de la revista en casi todas sus ediciones, recuerda como empezaron los encuentros del aquel grupo de trabajo: “Mi primera imagen –dice– del hombre llamado Calvetti está relacionada con un viaje en un asendereado ómnibus que se esforzaba desde la Quebrada hacia la ciudad, él gauchamente de pie colgado del pasamanos y yo de urbano y hablábamos del golpe militar del ’55 que se estaba produciendo. Éramos los dos antiperonistas, según creo. De Busignani y Fidalgo tenía sólo una visión curialesca del patio de los tribunales viejos; a Groppa lo vi después, maestro de escuela y poeta secreto de Tilcara y relacionado o asociado con el sur. Y a Pantoja, nombre de toda la vida y, para mí, de edad provecta, aunque ahora menor que yo” (Tizón,1989). Sin ser partero ni padre de aquella “criatura prestigiosa” que se llamaría *Tarja*, Tizón se considera solamente su entusiasta tío.

La amistad también enriquecía la relación de Jorge Calvetti y Néstor Groppa en el pueblo de Tilcara en el cual Groppa ejercía como maestro; explica Calvetti que “recelosos, convivimos tal vez un año o dos en el pueblo, sin conocernos, lo que es lamentable porque, lo digo con palabras de Guillaume Apollinaire, ’la amistad fue el río que nos fertilizó’ ” (Calvetti,1989). Groppa recuerda a Calvetti como “gaucho, campesino, pueblerino y culto” y a su amistad entre el paisanaje y el lidiar de las tropillas, donde el poeta jujeño “es, por lejos, otro libro” (Groppa,2003). Esta relación que unía lo estusiasta y apasionado de Calvetti y lo sereno y equilibrado de Groppa generó extrañamente un cariño fraterno entre ambos, lo que dio origen a una serie de ocurrencias en cuanto a sus elaboraciones literarias, siendo una de ellas, la revista *Tarja*. Calvetti asegura que fue Néstor Groppa quien tuvo la idea de realizar la revista, por lo que “luego de muchas conversaciones decidimos bajar a Jujuy para comunicarnos con otros escritores y concretar nuestro proyecto, que contaba con el apoyo incondicional del inolvidable y querido Medardo Pantoja” (Calvetti,1989). En cuanto al nombre elegido para la futura revista Calvetti recuerda que al pasear con Groppa por la Avenida Fascio, decidieron visitar a Mario Busignani y a Andrés Fidalgo, poetas desconocidos hasta entonces por Calvetti, para exponerles

sus ilusiones. “Hasta ahora quiero saber –dice–, conocer las causas profundas y ciegas o, tal vez, clarísimas e inconscientes, que me hicieron pronunciar en aquel momento, durante ese paseo crepuscular, la palabra *Tarja* que había de convocarnos y unirnos en ese hermoso y enaltecido recuerdo que es hoy, la revista” (Calvetti,1989). Néstor Groppa dice que el nombre “salió de unos vinos que tomábamos... Empezamos a barajar nombres entre empanadas. Salió *Tarja*:el capataz marcaba en la libreta de tarja, el día de trabajo completo”(Groppa,2004).

Néstor Groppa aprovechó, para la realización de la revista *Tarja*, su formación en artes plásticas, la cual lo había llevado a contactarse con los artistas plásticos más importantes del país como Víctor Rebuffo y Pompeyo Audivert en grabado, Juan Castagnino, Lino Sipilimbergo, Castagna, Basaldua y Raúl Soldi entre otros. Poseía (y aun posee) una pinacoteca con los regalos que recibía de sus amigos artistas y lo que a sus realizaciones se refiere, cuidó siempre el planteo estético y trató de incluir a los artistas plásticos, utilizando sus obras con sentido integrador, pero respetándolas en su valor individual. Los artistas fueron beneficiados con la Antología presente en cada edición de *Tarja*, la cual componía una unidad de poesía y plástica, con personalidades comprometidas con el arte. Sergio Zago explica que “*Tarja* era parcialmente financiada, además del ‘aguante’ de don Gutemberg⁶⁴, con la venta de obras de los artistas plásticos reconocidos, como Spilimbergo, Soldi, etc.” (Zago, 2003), financiación que hubiera sido difícil de conseguir sin el contacto amistoso de Néstor Groppa. Posteriormente, los artistas fueron beneficiados nuevamente con las reediciones de *Tarja* que hizo la Universidad, donde Néstor Groppa creó la Editorial Universitaria.

Las primeras reuniones se realizaron en la casa ubicada en la calle Senador Pérez n°235, reuniones que fueron informales y en donde el clima de trabajo alternaba, en palabras de Tizón, “comidas, beberajes y otros esparcimientos *ad usum* pero en mangas de camisa y alpargatas” (Tizón,1989). Más adelante las reuniones se realizaron en la calle Ramirez de Velazco 212, y otras, ocasionalmente, en las casas de Busignani o Fidalgo. Por aquellos años Néstor Groppa vivía en un departamento ubicado en Senador Pérez 125. En aquellas reuniones los directores comentaban y seleccionaban el material que recibían constantemente; a diferencia de los grupos en otras provincias, no acostumbraban reunirse en confiterías ya que por aquellos años existían

⁶⁴ Don Gutemberg era el sobrenombre que recibió el empresario gráfico Francisco Ortiz, conocido y apreciado como “Pepe Pancho” por sus amigos. El señor Gutemberg (Francisco Ortiz) era el propietario de la librería e imprenta del mismo nombre, donde Néstor Groppa hizo la mayoría de sus primeras publicaciones, y en donde se imprimió la revista *Tarja*. El nombre Gutemberg en alemán significa *Buenamontaña*. Néstor Groppa dio ese nombre a su editorial: esta fue una forma de traducción y reconocida gratitud hacia quien había apoyado tantos esfuerzos. Sobre más aspectos de su biografía ver el Apéndice de este trabajo.

muy pocas. Néstor Groppa explica que “lo que pasaba es que acá eran todos escritores ocasionales: escribían para el día de la bandera, para las fiestas... Nosotros planteábamos otro tipo de literatura. Hablábamos de cosas que acá no se nombraban: la posesión de las tierras, la libertad... Acá se hablaba de la bandera y del Éxodo Jujeño. Eso sí eran composiciones” (Groppa,2004). El poeta califica a la sociedad jujeña de los años cincuenta como una sociedad cerrada, desinteresada por las renovaciones estéticas. La revista *Tarja* empieza a producirse en un ámbito en que las sospechas y los comentarios sobre este tipo de actividades no faltaban, de ahí el deseo de “espiar” que tenían algunos de los que compraban los ejemplares. Continuó hasta que el ambiente se puso difícil, “las ligas de madres –dice Groppa–, esas asociaciones miraban las ilustraciones y decían ‘esto cuesta’ y pensaban que se pagaba con el oro de Moscú. Después subió Frondizi, que lo primero que hizo fue quemar su libro *Petróleo y Política*, sus ideas antiimperialistas. Cerramos”. La intención era producir y difundir una producción artística que saliera de lo acostumbrado, de lo folclórico, visto ya como inconsistente, y acercarse a la realidad concreta de los hombres y de los objetos, sin embarcarse en ninguna línea política. “Los temas no cambiaron, son los mismos, son todos: la realidad” (Groppa,2004).

La revista tuvo su registro de propiedad intelectual (N° 548-643). Se puede decir que para la redacción de ciertas secciones hubo acuerdo inmediato, como, por ejemplo, un editorial sin firma redactado por alguno de los cuatro escritores. Entre éstos, el editorial del número 9-10 pertenece a Andrés Fidalgo, el cual aborda los temas que más preocupaban al grupo: “el de las relaciones de los artistas con el poder, políticas culturales de unos y de otros; libertad de expresión, solidaridad, decisión de transformaciones económicas y justa distribución de beneficios, respeto por las decisiones populares, relaciones internacionales pacíficas e intercambio comercial con todos los pueblos del mundo” (Fidalgo,1989).

El apoyo a la revista fue inmediato y variado. En ella participarían dibujantes, pintores y grabadores de Jujuy y del resto del país. El aporte de los artistas plásticos no sólo fue hacia la revista concreta, sino también hacia la librería, la cual vendía aquellas obras donadas. Las principales características y los propósitos de *Tarja* se difundieron también en distintos medios gráficos del resto del país (revistas y periódicos), donde los escritores que colaboraban en *Tarja*, expresaban sus consideraciones, aliento y estímulo hacia la tarea de los poetas, intelectuales y artistas de la región. No obstante, la empresa sólo fue viable para quienes podían sobrevivir con otras tareas laborales, y sólo a partir de un trabajo en equipo; así, como dice Fidalgo: “cuando alguno desfallecía, los otros tenían ánimo” (Fidalgo,1989). Además, el aliento desinteresado y

abundante, resultó fundamental para emprender cada número, aspecto que se unió al fuerte interés de unir a los dispersos y enfrentar el escepticismo por tantas empresas perdidas o fracasadas. El vínculo y la mutua solidaridad con otros medios gráficos, fortalecieron el reconocimiento de las voces silenciadas de las provincias que anhelaba la revista, la cual en palabras de Mario Busignani, desde fines de 1955, “asumía la esforzada tarea de promover y reflejar, en páginas sucesivas, la savia de la recatada cultura provinciana, habitualmente ausente de estímulos y de vías de encarnación social” (Busignani,1989).

2.4.2. La organización de la revista.

2.4.2.1. Los directores.

Los directores de la revista *Tarja* fueron cinco.

a) *Mario Busignani.*

Jujeño, nació en 1908. Abogado, fue diputado provincial en 1936-1938 y nacional por dos períodos:1938–1942 y 1942–1943. Ejerció el profesorado. Dirigió el teatro experimental *Renacimiento* e integró la Comisión Provincial de Cultura entre 1956-1958. Colaboró en revistas independientes y (más en especial) en la pagina literaria de *La Gaceta*. Publicó además tres libros: *Tiempo ensimismado* (Ed. del autor,1947), *Memoria del asombro* (Renacimiento,1950), *Imágenes para un río* (Tarja, 1960), y una *Plaquette*. Otras publicaciones suyas son *Cifras de la apariencia* (Juárez,1970), *Cantos para Jujuy* (UNJu, 1980) y *Días convocados* (Buenamontaña,1982) (Fidalgo–Bellomo,1990). En sus poemas no hay acontecimientos ni relatos, sino síntesis. La misma brevedad de su obra es consecuencia de esa actitud y del rigor con que sume la tarea. En cuanto a la forma, exteriormente variada, su expresión es de una austera dignidad que da la idea de haber procedido por eliminación de todo lo accesorio o altisonante. Tras una visión conjunta de su obra, puede afirmarse que de una actitud inicial centrada el examen del mundo interior, ha pasado a una mayor gravitación de lo circundante, a la densa carga que contienen lugares y hombres próximos. Sentido que es necesario desentrañar, pues parece velado por símbolos o alusiones. Tales características se destacan más en *Imágenes para un río*. (Fidalgo,1975:114-116). Busignani murió en el año 1990.

Tanto para Busignani como para Calvetti y Groppa se registra un estado de equilibrio inestable entre la contención del sentimiento y procesos meramente discursivos, con leve primacía de lo emotivo sobre lo racional. Esta pugna entre valores de sensibilidad y de inteligencia entre valores emotivos y racionales, crea y mantiene un estado de tensión que se resuelve (no necesariamente con éxito), en cada poema; los que a su vez registran eventuales pero casi siempre disonancias (Fidalgo,1975:113,114).

b) *Jorge Calvetti.*

Jujeño, nació en 1916 y murió en el año 2002. Es autor de libros de poesía, cuentos y ensayos; casi todos premiados. Hizo estudios secundarios en Buenos Aires, donde inició su tarea de escritor; y donde tuvo ocasión asimismo de recoger el ejemplo y la orientación personal de Leopoldo Lugones, Fernández Moreno, Amorín, Borges y Mastronardi, entre otros. Volvió después a su provincia, donde permaneció hasta 1958 tras haber integrado la dirección de *Tarja*. Desde entonces se radicó en La Plata primero, y después en Buenos Aires. Allí ejerció el periodismo en el diario *La prensa*. Colaboró repetidamente en *Sur* y en *La Nación*. Él mismo se consideró integrante de la “generación del 40”, con la que coincidió temporal y estéticamente. Como provinciano, aportó a ella un sentimiento pánico de la naturaleza y su amor al paisaje (Fidalgo,1975:137).

Entre sus publicaciones más importante se pueden mencionar: *Genio y figura de José Hernandez* (Eudeba,1972) y *Juan Carlos Dávalos* (1962) como ensayos, y como libros de poemas una basta producción que incluye *Fundación en el cielo* (Peuser,1944), por el que recibió el premio Iniciación de la Comisión Nacional de Cultura, *Memoria terrestre: antología general* (Ser, 1948) que le otorgó la Faja de honor de la SADE, *Imágenes y conversaciones* (Sudamericana,1965) por el que obtuvo el premio a la Producción Regional (Zona Norte), de la Secretaría de Cultura y Educación, y en narrativa, *El miedo inmortal y otros cuentos* (Sudamericana, 1968) que obtuvo el primer premio del concurso organizado por la SADE con motivo del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo en 1968, y *Alabanza del norte* (1960) por el que recibió el premio de la Comisión Nacional de Cultura, Región Norte. Otras publicaciones fueron: *Libro de homenaje* (Tarja, 1957), *Sólo de muerte* (Schapire, 1976) y *La Juana Figueroa* (Plaquette, 1967). También, *Escrito en la tierra* (Grupo Editor

Latinoamericano,1993) en narrativa, *Poemas conjeturales 1948-1991* (G.E.L.,1992) en poesía. (Bellomo, Angulo,2003).

Andrés Fidalgo lo describe como un poeta consciente, reflexivo, que no se evade del medio que expresa con pasión. Como él lo ha querido, su obra constituye testimonio de una vida y de un destino; ha contribuido y contribuye para dar la versión fiel de la realidad y de los hombres de Jujuy, y de su propia intimidad. Su lírica, “(...)de cierta raíz clásica por nobleza y el equilibrio de la expresión, aunque moderna por los hallazgos con que se inquieta su verso, no se decora con ninguno de los abalorios que suelen acostumar los cultores de la baratija turística. Altura y profundidad son sus miras. Su tono la dignidad de la propia tierra, a la que cabalmente representa”⁶⁵. Lo que coincide con la obra de Busignani, para quien la obra poética de este autor está llena de la presencia de la tierra natal, sin que se trate de presencia dionisiaca puramente plástica. “Es más bien, comunión espiritual en la que los elementos del pasado y del presente aparecen transfigurados y entremezclados en una mitología lírica...Dice más allá del asombro, cuando lo que ofrece no es ya la experiencia misma, sino su depuración en la sensibilidad y en la contemplación”⁶⁶ (Fidalgo, 1975,138).

c) *Andrés Fidalgo*.

Nació en Buenos Aires en 1919, pero vivió casi siempre en provincias. Abogado. Radicado en Jujuy desde 1950. Obtuvo diversas distinciones por su labor literaria a partir de 1947. Colaboró y continúa haciéndolo en revistas literarias independientes y en los diarios *La Gaceta* (Tucumán), *El tribuno* (Salta) y *Pregón* (Jujuy) con notas, cuentos y poemas, o bien; traducciones.

Entre sus publicaciones se pueden mencionar: *La Copla* (Tarja,1958), ensayo con alrededor de cien coplas propias, seguidillas y un poema final, *Breve Toponimia y vocabulario jujeños* (La Rosa Blindada, 1965), *Panorama de la literatura jujeña* (La Rosa Blindada,1975), la *Bibliografía de literatura jujeña* (UNJu,1990) junto a Herminia T. de Bellomo, *¿De quién es la Puna?* (Taller el diario,1988), y *El teatro en Jujuy* (Libros de Tierra Firme,1995) entre sus estudios y ensayos. Luego *Elementos de poética* (Tarja,1961) por el que obtuvo el premio Consejo del escritor, *Toda la voz* (La Rosa Blindada,1971), *Aproximaciones a la poesía* (Tierra

⁶⁵ BENARÓS, León, en *El Nacional* del 17 de mayo de 1959.Citado por FIDALGO, A. (1975:140).

⁶⁶ Autor cit., en *Pregón* del 18 de febrero de 1968. Citado por FIDALGO, A. (1975:140).

Firme, 1986) y *Coplas y variaciones* (Ed. propia, 1989). Como trabajo de traducción se destaca su *Seis poemas gallegos*, de Federico García Lorca (1966).

Organizó con Jorge Calvetti la filial Jujuy de la Sociedad Argentina de Escritores, de la que fue secretario (1957-1959) y después, presidente (1959-1961). Participó en distintos congresos o reuniones de escritores en Mendoza, Tucumán, Córdoba y Buenos Aires. (Fidalgo,1975:182,183).

d) *Néstor Groppa*.

Nació en Laborde, provincia de Córdoba, en 1928. Vivió un corto lapso en Buenos Aires, de donde vino a Jujuy en 1952, para desempeñarse como maestro especial, en pueblos de la Quebrada de Humahuaca. Ese cambio de ambiente, impuso también una marcada diferencia en temas y formas poéticas, cambio fácil de apreciar si se confronta su primer libro *Taller de muestras* (1954) con *Indio de Carga* (Tarja,1958). *Taller de muestras* registra influencias ultraístas y del creacionismo. Desde el manejo de recursos tipográficos (blancos graduados, disposición escalonada del verso y en distintos lugares de la página, empleo de mayúsculas, puntuación), hasta el tipo de imágenes. El 12 de mayo de 2004 se cumplieron 50 años de aquella primera publicación, y de compromiso con la literatura que unió al poeta con las costumbres, paisajes, edificios, árboles, plantas y sabores de Jujuy.

Andrés Fidalgo dice que, como autodidacta, Néstor Groppa era poseedor de una cultura sólida y orgánica que en forma deliberada disimula en su obra como si obedeciera a la norma de que “el trabajo debe borrar las huellas del trabajo”. Si a ello se unen la vocación, el rigor y el método que pone en la tarea, su sensibilidad y experiencia vital, no puede sorprender el proceso que ha venido a culminar con su libro *En el tiempo labrador* (Edición del autor, 1966), faja de honor de la SADE (1967). Este último exterioriza –para Fidalgo– en conjunto una atención morosa y delicada hacia la naturaleza: la tierra, su vegetación, los ríos, la lluvia. Ya hacia el hombre, no intimidado por ella, sino compartiéndola, transformándola pacientemente. Sólo a veces, en forma indirecta, se alude a problemas que derivan de formas y medios de producción o a relaciones económicas injustas. Se excluye en forma deliberada toda aparatosa trascendencia, toda “metafísica” forzada; aun en poemas de verdadera profundidad conceptual. Quedan eliminadas la grandilocuencia, las voces ruidosas, todo tipo de estridencias. La sobriedad restituye a cada palabra su significado íntimo. Y las imágenes apuntan, más que a sorprender o a

deslumbrar, a comunicar con intensidad expresiva. Se habla de una poesía densa, pero no hermética. Poesía que es necesario releer, que incita la imaginación porque sugiere más de lo que dice, o porque admite interpretaciones diversas, especulando con la inteligencia y con la sensibilidad del lector. Poesía en suma, “de reverberaciones múltiples” (Fidalgo,1975:158, 161).

Néstor Groppa colaboró en diversas revistas literarias y diarios. Desde abril de 1960, dirigió la primera sección literaria permanente, semanal, en el diario *Pregón* de Jujuy. A partir de 1967 dirigió *Pliegos del Noroeste*.

Entre sus publicaciones se registran, además, *Abierto por balance: de la literatura en Jujuy y otras existencias* (Buenamontaña, 1987), como ensayo. Luego, *Romance del tipógrafo* (Ortiz,1959), *Los herederos* (Signo,1960), *Postales* (Papeles de Bs. As.,1975), *Almanaque de notas* (Buenamontaña, 1978), *Cantos para Jujuy* (Universidad Nacional, 1981), *Obrador* (Buenamontaña,1988), *Todo lo demás es cielo, los cielos que volaron y los cielos que espero* (Buenamontaña, 1974) y *El viento en la casa* (Miljevic,1976), *Carta terrestre y catálogo de estrellas fugaces* (Buenamontaña,1973), *Eucalar celeste, lapacho rosa –y otros nombres del tiempo–* (Buenamontaña,1983), *Libro de ondas* (Vinciguerra,2000) como publicaciones de poemas. Además *Abacería* (Obrador II) (Amaru,1991). Se destaca la serie *Anuarios en el tiempo*, que reúne los textos publicados en el diario *Pregón*, y que planifica ser una colección de diez tomos. Hasta el momento se publicaron el Tomo I(1998), II(1999), III(2001), IV(2002),V(2003) y VI(2004), todos realizados por Ediciones Buenamontaña. Esta serie, manifiesta al poeta-cronista que siente la necesidad de dejar testimonio de una época, del contexto vital que lo nutre, Jujuy, y lo hace de una manera ingenua, porfiada y siempre poética (Qurioga,2003).

e) Medardo Pantoja.

Nació en Tilcara en 1906. Su formación se realizó en Rosario, en la Mutualidad de artistas creada por Berni y luego con Lino Spilimbergo, en tiempos de su actuación en el Instituto Argentino de Artes Gráficas, secunda al Maestro durante su estadía en Tucumán y, de regreso a Jujuy se dedica a enseñar y a pintar. Como docente, conducirá la Escuela de Bellas artes de Jujuy hasta jubilarse (Bazán,2000:316). Como artista plástico, es recordado como maestro y director de ese establecimiento que remonta sus orígenes a 1949, año en que surgió como “Taller libre de

producción artesanal”⁶⁷. En 1956, con el plan de estudio del taller Libre de Dibujo, Pintura y Escultura, por él presentado, se aprueba su designación como director de la institución.

Su pintura posee un colorido intenso y un excelente manejo del volumen. En referencia a sus óleos fechados entre 1944 y 1954, Mario Busignani dice que “todos expresan tipos y motivos jujeños, compuestos con entrañable probidad y paciente madurez: nada hay en ellos ni pintoresco ni literario, en los cuadros de este pintor nuestra tierra y nuestras gentes recobran su verdadera fisonomía, vuelven a su recatada forma y color, en lenta vibración que más proviene de lo que queda deliberada o ciegamente recóndito, de lo que quema o espera bajo un engañoso rescoldo. En el pincel de Pantoja la luz misma se contiene, amortigua su aparente llamarada y descansa en sus armonías más tenues. Tierra y hombres son llevados así a un plano protagónico –que ni la luz ni el color estorban- y cobran su máximo valor expresivo, su mayor peso humano. La naturaleza y las figuras están como atadas a una presencia de tierra descarnada y maternal. Sombras gredosas, tintes quemados, tonos cenicientos y un leve parpadeo de color bastan y cobran para modelar y dar vida planos y figuras. Los paisajes casi no tienen cielo porque la tierra lo suplanta con su empinada, con su grave importancia. Por los óleos más recientes, se advierte una preocupación escultural, sobre todo en los paños, que se mueven vigorosamente; el color se vuelve cada vez más rico, aunque siempre dentro del predominio de sombras terrosas. En las figuras, la vida se concentra en los ojos, que no franquean sin embargo su secreto” (Tarja,1989,Nº1:8). Medardo Pantoja murió el 5 de febrero de 1976.

2.4.2.2. Los colaboradores.

Explica Andrés Fidalgo que “el apoyo de la revista fue inmediato y variado. Dibujantes, pintores y grabadores de aquí (Jujuy) y del resto del país no sólo colaboraban personalmente en la parte gráfica, sino que donaban obras para ser vendidas en librerías. Muchos escritores difundieron en distintos medios nuestra tarea y propósitos, además de enviarnos colaboraciones que siempre excedieron la posibilidad de incluirlos en la revista; conocidos y amigos nos apoyaron con palabras o cartas de estímulo. Entre quienes desde un principio participaron activamente (aunque como responsables continuáramos figurando siempre los cinco), estuvieron Héctor Tizón, Baldomero Sánchez Casado, Francisco Ramón Díaz, Luis Pellegrini, Vicente Consentini, José Francisco Ortiz y otros. Al grupo se sumaban las esposas de todos que,

⁶⁷ EL establecimiento contó, a lo largo de su historia con grandes nombres de la plástica como lo fue su primer director, Medardo Pantoja, Luis Pellegrini, Néstor Groppa, Jesús Alderete, Nicasio Fernández Mar, Félix Leño, Jorge Gnecco, Eolo Pons, Abalos Cussi y Oscar Herrera, entre otros.

atendiendo la librería, la correspondencia, teatrillo de títeres, los visitantes o las frecuentes reuniones, fueron irremplazables” (Fidalgo,1989). Los escritores y artistas plásticos⁶⁸ que colaboraron en la revista literaria *Tarja* son los siguientes:

a) Escritores que han colaborado con textos para el cuerpo de la revista.

(Por orden alfabético) Victor Abán (nº13).Juan E. Acuña (nº11-12). Rodolfo Alonso (nº16). Carlos Hugo Aparicio (nº 9-10). Raúl Araoz Anzóateui (nº 8). Justiniano T. Aparicio (nº4). D. Baca (nº 3 y 4). Alejandro Barletta (nº3). Horacio Becco (nº 9-10). León Benarós (nº 4, 5-6 y13). José A. Casas (nº1 y 8). Juan C. Castagnino (nº 9-10). Atilio Castelpoggi (nº 8). Manuel J.Castilla (nº3, 5-6 y 11-12). Andrés Cinqugrana (nº 7), Nicolás Cocaro (nº4). César Corte Carrillo (nº 2). Adolfo Cristaldo (nº13). Carlos Ruiz Daudet (nº4). Jaime Dávalos (nº 5-6 y 8). Mario De Lellis (nº 7). Cristóbal De Guevara (nº 3). Libertad Demitrópulos (nº 16). Héctor Di Mauro(nº 7 y 9-10). Francisco Diaz,(nº 5-6, 9-10, 11-12 y 14-15). Aristóbulo Echegaray (nº 8). Patricio Estevez (nº13). Francisco Fernández (nº 9-10). Carlos Figueroa (nº 9-10 y 14-15). Félix Flores (nº 7). Juan Floriani (nº 7). Raúl Galán (nº5-6, 11-12 y 14-15). Benito Garzón (nº 7, 9-10 y 11-12). Joaquín Giannuzzi (nº 7). Gastón Gori (nº 5-6). Luis Gudiño Krámer (nº 11-12 y14-15). Félix Infante (nº 11-12 y 16). Jorge Juarez (nº 9-10).Pedro Krapovickas (nº 3). Osvaldo Loudet (nº4). David Martinez (nº 9-10). Carlos Mastronardi, (nº 7, 13). Francisco Miranda (nº 11-12). Luis Pellegrini (nº 5-6). Laura O. de Pemberton (nº 9-10). Miguel A. Pereira (nº 7, 9-10, 11-12, 13 y 16). Nicandro Pereyra (nº14-15). Gerardo Pisarello (nº16). Carlos Pozzi y Luis Sanz (nº 5-6). Hugo Ramacciotti (nº 8). Victor Rebuffo (nº 14-15). Antonio Requeni (nº13). Romilio Rivero (nº 5-6). Teófilo Sánchez de Bustamante (nº 11-12). Raúl Soldi (nº 16). Héctor Tizón (nº2, 3, 4, 5-6, 7, 8, 9-10, 11-12 y 13-14. M. Angélica Villar (nº11-12). Miguel Á. Viola (nº11-12).Álvaro Yunque (nº16). Domingo Zerpa (nº13 y 16).

b) Niños que han colaborado con poesías inéditas.

Felisa Cabana de 10 años (nº3). Leónides Calpachay de 8 años (nº14-15). María Garros de 10 (nº5-6). Gabriela Michel de 9 años (nº4). Jorge Rodriguez de 7 años (nº13). Gabriel Torrejón de 13 años (nº 2 y 8).

⁶⁸ Además del siguiente listado de nombres, puede verse un resumen biográfico de los colaboradores más reconocidos en el Apéndice de este trabajo.

c) Préstamos y colaboraciones de Poesías para antologías

Jorge de Lima (nº1). Horacio, traducido por J. Calvetti (nº2). Paul Eluard traducido por Carlos Fantini (nº3). Jailli Agrícola (con poesía quechua de Jesús Lara) (nº4). Jacques Roumain trad. por Julio Gader (nº 5-6). Villena L. Trad. por Ortiz C. (nº7). Ventura Lynch (nº 8). Carl Sandburg trad. por Julio Gader (nº 11-12). Federico G. Lorca trad. por A. Fidalgo (nº13). Louis Aragon trad. por M. Busignani (nº14-15). Poemas infantiles (nº16).

d) Artistas plásticos que han colaborado para las tapa e ilustraciones de las antologías y revistas.

Carlos Alonso (nº11-12 antología y nº13 tapa). Pompeyo Audivert (nº 1, 2 antología, 5-6, 7, 8, 9-10 y14-15). Juan Castagnino (nº8 tapa). Gertrudis Chale (nº 9-10 tapa). Fernández Otero (nº4), Jorge Gnecco (nº3 tapa, 8,11-12, 13, 14-15 antología y 16). Nina Haeberle (nº8 antología). Escolástico Herrera (nº8). Cleto Lamas (nº5-6). Lara Torres (nº9-10). Leño, Félix (nº 5-6, 7, 8, 9-10, 11-12 y 13). Tito Maggi (nº7). Bernardo Mane (nº16 antología). María Mejías (nº2). Reproducción de Murales (nº9-10 antología). Norberto Onofrio (nº3). Juan C. Palacios (nº11-12). Medardo Pantoja (nº1 tapa y antología, 2 tapa, 5-6 antología y 14-15 tapa). Luis Pellegrini (nº5-6 tapa, 7 antología, 8, 9-10, 11-12,13, 14-15 y 16). Enrique Policastro (nº7 tapa). Victor Rebuffo (nº3 antología y 13 antología). Carlos Torrallardona (nº4 tapa). Eolo Pons (nº11-12,13,14-15 y16). Raúl Soldi (nº11-12 tapa). Lino Spilimbergo (nº16 tapa). Abraham Vigo (nº4 antología).

e) Niños que han colaborado con sus creaciones plásticas.

José Arias de 9 años (nº4). Ramona Cruz de 10 años (nº3). Ángel Lamas de 13 años (nº2). Jorge Soto de 10 años (nº14-15).

2.4.3. Los objetivos de *Tarja*.

Los objetivos de la revista *Tarja* representan las intenciones que el grupo manifestó públicamente en sus diferentes campos de producción cultural. También manifiestan una

dimensión política en cuanto a la atención que prestaron a los diferentes acontecimientos políticos y sociales que cobraban por aquellos años, notable relevancia. La revista es el soporte de expresión que actualiza los alcances y proyecta aquellos anhelos que desea concretar tanto en la conformación del campo autónomo para los escritores y artistas, en las políticas educacionales, y en el reconocimiento de las voces silenciadas de las provincias, teniendo en cuenta que estos logros son siempre a largo plazo y cuya tarea no quedará satisfecha si no se produce entre los productores de la cultura, una organización y una labor formativa en cuanto a los contenidos y conocimientos de la región. Néstor Groppa, en el año posterior a la desaparición de la revista expresa: “nosotros coincidimos en pensar que la tarea no iba a ser eterna y concluimos decidiendo que ya hemos cumplido con nuestro medio al haber trabajado seis años en un momento cultural, cuyos frutos están más allá de nuestra modestia y nuestro juicio (...) Plantamos el árbol que recomienda el proverbio y lo dejamos visible, al paso de este pueblo” (Groppa,1962).

Las intenciones y los temas que preocuparon a los directores se plasmaron en las *Tarjas* que abren cada número, las cuales pueden considerarse como los editoriales propios de la revista. Vicente Leñero y Carlos Marín explican que, como género periodístico, el Editorial se presenta como el análisis y el enjuiciamiento de los hechos más sobresalientes del día en el caso de los diarios, o de la semana, la quincena y el mes, en el de las revistas. La característica esencial de este género es que resume la posición doctrinaria o política de cada empresa informativa frente a los hechos de interés colectivo. Además, a diferencia de los otros géneros periodísticos, el Editorial no aparece firmado, y sus conceptos son responsabilidad de la empresa periodística, que de esta manera expresa sus convicciones ideológicas y su posición política. La elaboración del Editorial y [también la] del Artículo requiere de periodistas especializados. Articulistas y editorialistas deben tener, además de una vasta cultura, un amplio dominio del idioma, a fin de que la argumentación de cada uno de sus juicios ser tan sólida como las conclusiones que pretenden imponer (Cfr. Leñero–Marín, 1986:45). Por otra parte, para Teun Van Dijk, el Editorial es el LUGAR donde se formula la ideología de un periódico (Van Dijk,1997:201) Este aspecto de profundizará más adelante.

También la sección denominada *Plática* propone una visión del grupo sobre los temas, objetivos cumplidos y por cumplir, así como su posicionamiento respecto de las transformaciones políticas, sociales y culturales del medio. Ambas secciones fueron fijas y de elaboración rotativa, pero sólo *Plática* presentó la firma de alguno de los directores. Siguiendo la

elaboración textual de las *Tarjas* editoriales y de las *Pláticas*, podemos señalar cuáles fueron los objetivos de la revista como expresión de la ideología de un grupo⁶⁹. Téngase en cuenta que en los primeros números de la revista es donde más está enfatizada la intención de la misma, en cuanto a su tarea cultural. Los números siguientes expresan la reflexión y el abordaje sobre los fenómenos de la cultura, ya sobre criterios y fundamentos de apreciación y comprensión presentados y asumidos por el lector.

Así, los objetivos de *Tarja* pueden resumirse en cuatro ejes:

a) La expresión de “las formas concretas de testimonio”.

Desde su primer número, la revista desea manifestar la necesidad de que el trabajo intelectual de la gente del norte, “abandone el silencio y adquiera las formas concretas del testimonio” (Tarja,1989, N°1:3). Para *Tarja* cobra vital importancia la realidad del mundo y la realidad del hombre en el mundo, lo que abre la preocupación sobre el destino y las perspectivas del arte de nuestro medio, “sobre todo –expresa Jorge Calvetti– porque pensamos que a ese ‘medio’ no se lo ha expresado artísticamente en su verdadera dimensión. Testigos de su paisaje terrestre y celeste, testigos del tránsito del Hombre por esos paisajes, aún no hemos dado una versión digna y fiel de nuestra tierra y sus criaturas” (Tarja,1989,N°1:11). Son justamente los artistas e intelectuales los que conocen las pobreza, las riquezas, y los problemas del hombre de la región y es su deber expresarlos. La plenitud de sus energías creadoras, su seguridad, su formación como artista autónomo tiene entera vinculación con esta premisa. En palabras de Jorge Calvetti, “el deber de enriquecer los medios expresivos de nuestro pueblo” se une a “el deber de hacerles tomar conciencia de sus posibilidades como hombres” (Tarja,1989,N°1:12).

Mario Busignani, fundamenta su anhelo en la búsqueda de “una versión digna y fiel de nuestra tierra y de sus criaturas”, en la renuncia al “estrecho localismo” y al “folklorismo deliberado”. El sentimiento del grupo está ligado “al hombre que aquí vive, padece y sueña, con su entera circunstancia, en cuanto suma de tradición, de acción y de futuro, modelado –eso sí– por la tierra como querencia y paisaje y también como historia e instrumento” (Tarja,1989,N°5-6:109). Aquello que integra la circunstancia vital y la realidad social del suelo regional es la raíz y el destino de todo arte verdadero. Lo popular, en este sentido no es sólo lo tradicional y

⁶⁹ Para Van Dijk, una ideología es un esquema que sirve a sus propios intereses para la representación del Nosotros y Ellos como grupos sociales. Este esquema de grupo contempla a los objetivos como categoría del formato tentativo de la ideología (Cfr. Van dijk,1999:95,96).

folklórico, sino que incumbe a la total experiencia del hombre actual. El relegamiento histórico de las provincias, que produjo la soledad y la dependencia económica, así como los notorios males y vicios que afligen a la sociedad, “requieren su expresión, tienen que ser dichos por quienes los viven y comparten”. Esta férrea intención se mantiene hasta el último número de la revista, cuyo editorial resume los propósitos para una política educativa y cultural que tiende hacia las formas populares de educación, ya que “las masas rurales, aunque alfabetizadas, siguen privadas no sólo de la más elemental cultura sino también de bienes materiales imprescindibles, sin los cuales no hay educación ni libertad posibles. Poblar y educar siguen siendo objetivos primordiales de gobierno. Pero antes hay que crear fuentes de trabajo y de bienestar, porque[lo] primero es vivir con un mínimo de tranquilidad material”. Las provincias, como actores pasivos o bien “pacientes” de la historia nacional, deben erigir hacia el futuro su riqueza “de modo que su distribución sea democrática y justa, ya que únicamente así se conciliará el interés individual con el interés social y estarán fundadas las bases reales de una sociedad libre integrada por individuos libres, dueños de una personalidad y de un destino, lo que es el más hondo contenido del espíritu de Mayo” (Tarja,1989,Nº16:391).

b)Unir a lo disperso y enfrentar el escepticismo.

Puesto que los artistas e intelectuales son los que conocen las circunstancias del hombre de la región y deben expresarlas, éstos contarán con las páginas de las revistas que les sean necesarias. Los directores comprenden que el apoyo recibido por otras empresas semejantes no ha obtenido los resultados esperados; no obstante la intención “de llegar a todos” se solventa en la finalidad de que ayudados por todos los que así lo deseen, la revista pueda “unir a los dispersos y contribuir al futuro” mediante una humilde y pequeña tarea (Tarja,1989,Nº2:20). Con la pretensión de ser “una incitación a generosas mensajerías, para que en sus páginas –y también con su ejemplo– salgan y vengán estímulos y llamados que preparen la unión y concierto de lo que ahora permanece disperso y lejano” (Tarja,1989,Nº3:47), la revista manifiesta una postura antielitista, a favor de un federalismo sin expresiones nacionalistas hostiles que contemple, en palabras de Andrés Fidalgo, “el aporte recíproco, el intercambio de hombres y de obras, sin exclusiones que signifiquen desprecio por lo extranjero” (Tarja,1989,Nº3:62).

La oposición Capital/Interior, transportada al terreno de las fronteras culturales, devela una crítica situación que la revista denuncia en muchas de sus páginas (Cfr.Poderti,2000:251). El federalismo antes mencionado, pretende, como expresa Andrés Fidaldo, “la defensa de autonomías provinciales frente a la acción absorbente de algunos sectores porteños, que se arrojan la propiedad poco menos que exclusiva de la cultura nacional. (...) 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” (Tarja,1989,Nº3:62,63). Se desea, por tanto, abrir la posibilidad de que el artista u hombre de ciencia se determine libremente; tarea que “vendrá o construir matices diferenciales que servirán para vincular la creación con un lugar determinado, pero poniendo especial énfasis en receptor lo más evolucionado del pensamiento universal y en no caer en nacionalismos exacerbados que significan la anticultura por autonomasia” (Tarja,1989,Nº3:63).

c) Ubicar a las expresiones regionales en el contexto americano.

Siglos de conquista y colonización no impidieron que, como aguas subterráneas, la poesía, la narrativa, el teatro, los mitos quechuas, permanecieran ocultos en la memoria de la comunidad y hacia el siglo XIX empezaran a brotar trayendo su propia modernidad en sus aguas turbulentas, cauce que ha traído aparejada una lucha tenaz por imponer una identidad cultural que nunca había muerto (Cfr, Bendejú Aybar,1980:28). Esta supervivencia de la cultura nativa, la cual ha venido incorporando elementos musicales y temáticos en sus encuentros con otras formas expresivas, no sin padecer imposiciones y censuras, es fundamental para entender el proyecto de recuperación y difusión de los conocimientos del hombre de la región, así como la convocatoria a los intelectuales de América a sumarse a este ensayo con el propósito de “seguir el trabajo de un pueblo ya inmóvil en la tierra y terminar las frases de sus himnos suspendidos por siglos de silenciosa vergüenza” (Tarja,1989,Nº4:76).

América, en relación con el arte que en ella se genera, es para *Tarja* una manifestación superior. Esta premisa hace que la categoría “americano” contemple a cualquier producción artística posible sobre el suelo del continente. Expresa la revista que en materia artística “lo tenemos todo”, y la consigna para los que participen del proyecto es que se interprete “lo que nos han dejado [ambas culturas, la nativa y la invasora], sacando de ello una conclusión y una

enseñanza. Sea bienvenido el que cante esa verdad, o las verdades que se nos perdieron, o lo que es verdadero dentro de este hermoso catálogo natural de nuestra América. Verdades, tal vez haya muchas, pero nosotros nos referimos a la humana –diríamos únicas– que está espigada en cada hombre y que viene a ser la de todos los hombres” (Tarja,1989,Nº4:76). De esta manera, el anhelo de un nuevo humanismo que tienda hacia lo universal comienza por ser local para hacerse posteriormente americano. Se podría vincular esta última apreciación a la concepción existencialista del hombre expresada por Jean Paul Sartre. Para este filósofo el hombre es el único que no sólo es como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia. Esto quiere decir que el hombre no es otra cosa de lo que él se hace. Éste es el primer principio del existencialismo. El hombre empieza por existir, empieza por ser algo que lanza hacia el porvenir, y que es consciente de proyectarse hacia el porvenir. Es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente, y nada existe previamente a este proyecto. El hombre será así todo lo que ha proyectado ser , no lo que querrá ser. El primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia; al ser responsable de sí mismo, el hombre también es responsable de todos los hombres. Al elegir, se elige, pero también elige a todos los hombres. En efecto, no hay ninguno de nuestros actos que al crear al hombre que queremos ser, no cree al mismo tiempo una imagen del hombre tal como consideramos que debe ser (Sartre,1992:16,17).

d) Manifestar sus preocupaciones sobre temas pertinentes a la producción y difusión del conocimiento de la región.

En esta importante intención, la revista manifiesta su interés y posición respecto de varios temas que hacen a la incidencia de la política en el desarrollo cultural del país. Ya establecidos los primeros propósitos desde los números precedentes. En el número 9-10 (Feb/May 1958), publicado a pocos días del triunfo electoral de Arturo Frondizi, la revista expresa sus aspiraciones para las futuras políticas de Estado en materia educacional, a favor de las premisas democráticas ya expresadas en otros números. Mario Busignani manifiesta la urgencia de “promover, junto a la inaplazable evolución económica y social, un profundo desarrollo espiritual del pueblo”, y en este sentido, “la educación popular sigue siendo un presupuesto esencial de la democracia, aunque el método, contenido y filosofía de esa educación deben responder, ahora, al grado de madurez social, a la evolución técnica y económica y a la peripecia universal del hombre”. Se unen a esta intención reformista otros propósitos ya formulados por la

revista, como ser la proyección de la cultura local hacia el resto de América y el llamado a los intelectuales y artistas para fortificar el proyecto. Así “la integración nacional, puesta en cuestión frecuentemente, quedará consumada, sin lugar a dudas, el día en que una cultura social propia – que tendrá que ser, no obstante, de raíz americana– module, desde adentro, nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad. Ciertamente incumbe a los gobernantes proveer lo pertinente para que arraigue y crezca en las masas una verdadera educación popular. Pero es también responsabilidad irrenunciable de intelectuales y artistas“ (Tarja,1989,Nº11-12:230). A este nuevo propósito se une el detalle de aquellas manifestaciones culturales que se estima conveniente proteger o auspiciar por medio del Estado, explicitadas en el editorial de la misma edición. (Cfr. Tarja,1989,Nº9–10:210).

Otras preocupaciones que la revista aborda, llevando los temas al terreno del debate, son los pertinentes a las transformaciones de la industria cultural y el desafío de la subsistencia, la relación del escritor con su medio, el concepto de literatura regional y la formación de los lectores, entre los más importantes. En cuanto a las transformaciones de la industria cultural, la crítica es hacia los costos de impresión, los cuales conspiran directamente contra cualquier alarde artesanal, y contra la misma existencia del impreso (Tarja,1989,Nº13:309). Para *Tarja*, “el precio de una revista plantea cientos de vitales preguntas vinculadas a la cultura, sin olvidar el aspecto de la pequeñez que pueda aparentar una revista literaria en un proceso cultural” (Tarja,1989,Nº13:310).

La preocupación sobre el lector se sitúa sobre “la mayoría de nuestro pueblo [que] no lee”, “la parte de ella que pretende el título de lector y [que] lee mal”, y “una minoría [que] se encuentra conquistada por otras literaturas cuyas ventajas de publicación sobre la nacional son evidentes” (Tarja,1989,Nº14–15:343). Los costos ridículos y la escasa venta, hacen que se edite poco, lo que convierte a la actividad editorial en un círculo vicioso ya que se trata de una actividad comercial. También, el ensayo sobre la definición de la literatura contempla, desde la visión de la revista, la universalidad a la que tiende toda producción individual, la cual, en palabras de Andrés Bidalgo, “adquiere tonalidades particulares por gravitación de diversos factores; entre ellos, épocas, escuelas, estilos, opiniones de los autores, lugares o países. Esto último es lo que permite hablar de “literaturas nacionales”, como la resultante de “una serie de elementos de forma y de fondo que componen la obra, [y que] permiten por regla general vincularla con un medio geográfico determinado” (Tarja,1989,Nº14–15:371,373). La literatura

establece el vínculo entre el hombre y su mundo, unión que aporta al escritor su máxima calidad para trascender su medio inmediato se lo haya o no propuesto.

2.4.4. Otras publicaciones y actividades.

Explica Andrés Fidalgo (1975) que la importancia que tuvo la revista *Tarja* radica en el hecho de dar por primera vez difusión fuera de la provincia a varios escritores locales, además de difundir a escritores de otras provincias como Córdoba, Tucumán, Santa Fe, Bs. As. o Santiago del Estero. David Lagmanovich aduce que el grupo que la dirigía tuvo “clara ubicación de los campos del arte y de la vida; correlación con los motivos telúricos y afirmación de los deberes del artista dentro de su comunidad”⁷⁰. La revista, como se dijo, contó con 16 números con una tirada de 500 ejemplares, pero además publicó un suplemento de poesía inédita, cinco libros y una plaquette. Se imprimió también dos tomos encuadrados con los 16 números y el suplemento de poesía inédita, con tacos originales de los artistas plásticos que colaboraron en *Tarja*. Existe además una edición no publicada (nº17-18), todavía con las páginas en blanco calculadas para la edición. Para esta edición se cuenta con materiales inéditos, todavía en manuscritos, como una pequeña obra de teatro de José Pedroni, un cuento de Jorge Calvetti llamado “El fin”, una “crónica del Colón” de Laura O. de Pemberton, poemas de Félix Andrés Flores, Adolfo Cristal, Ramón Ayala (“Verde y rojo”) y una impresión del poema “Un hombre vino del sueño” del poeta José Portogallo. Todos estos materiales están en la actualidad bajo el cuidado de Néstor Groppa. El número 17–18 no llegó a salir porque en 1960, en palabras de Groppa, “el ambiente era difícil, nos mandaron cerrar las persianas”(Groppa,2004).La compra de los ejemplares, recuerda el poeta, obedecía al interés de los escasos lectores, y también a un deseo de “espíar” qué se estaba realizando en aquellos encuentros. No obstante, ayudaba a su venta un circuito de distribución en la ciudad de Buenos Aires con más de 100 subscriptores, y en el año 1956, la decisión de ayudar a la revista con la compra de 50 ejemplares por edición, por parte de Dirección de Cultura de la Provincia⁷¹.

⁷⁰ LAGMANOVICH, David (1966): “El norte argentino: una realidad literaria”. En *Universidad*, N°69, octubre–diciembre. U.N. del Litoral. Citado por FIDALGO, A. (1975:189).

⁷¹ La Comisión Provincial de Cultura, hacia 1956 tuvo en su presidencia al Dr. Solivez, como vicepresidente a la Sra. Pémberton y como vocales a Mario Busignani, López Naguil, Laureano Rodríguez y José Francisco Ortiz.

El grupo organizó también un teatrillo de títeres (que cumplió más de cincuenta funciones), cuatro conciertos, cinco conferencias y más de quince exposiciones de grabado, dibujo o pintura. Durante su primer año de vida el grupo habilitó una librería en donde el público podía consultar y adquirir novedades literarias, cuadros de autores locales y de otros provincias cuyos autores fueron prestigiosos artistas, también consultar y revistas y libros de canje y comprar piezas únicas de cerámica. El grupo *Tarja*, como una organización regional en torno a las actividades culturales, fue pionero en la tarea de rescatar expresiones de la cultura no académica y posibilitar su difusión en los ámbitos cultos, tal es el caso de los poemas y creaciones plásticas realizados por niños entre 7 y 13 años de la ciudad de Jujuy y del interior de la provincia, idea que se atribuye a Néstor Groppa producto de su experiencia como maestro de grado en Tilcara. También debe destacarse su tarea pedagógica al llevar las expresiones artísticas a nuevos espacios de formación para públicos no especializados, en especial la tarea del teatro de Títeres “El Quitupí” de *Tarja*. El teatro de Títeres como una forma del quehacer artístico, ha adquirido un desarrollo muy particular en nuestro país. Como una manifestación que necesita un grupo de artistas para su desarrollo, es imprescindible un equipo homogéneo con intereses comunes y con gran capacidad de trabajo para la realización de sus objetivos. En su proyección hacia los diferentes lugares del territorio provincial o nacional, dice Héctor Di Mauro, se requiere la “sed de artistas que aman su pueblo” y un deseo de “ir a su encuentro allí donde esté, a mostrarle el producto de nuestro trabajo y empaparnos de sus problemas, de sus luchas, de sus alegrías...” (Tarja,1989,nº9-10:240). La tarea de ofrecer funciones, conferencias y cursillos pretende ser correspondida con el conocimiento vívido del suelo visitado y de sus habitantes. Di Mauro comprende esta relación, como elemento fundamental para la formación de cualquier artista que no desee permanecer a espaldas de su tierra y sus problemas, y que pretenda por ello encausar la tarea con pleno conocimiento de su público, ya que el amor y el respeto por su pueblo es tan importante para el artista en su creación como el talento.

En síntesis, en lo que respecta a la actividades del teatro de títeres, conferencias y exposiciones se registra en la revista que, en octubre de 1956 (Tarja,nº4), el grupo *Tarja* presenta un concierto de piano de Nelly Alicia Ase, también una exposición de dibujos de Medardo Pantoja. Esta edición adhiere al duelo por el fallecimiento del escritor Vicente Barbieri sucedida el 10 de setiembre de 1956. La revista nº 7 (mar./jun.1957) rinde homenaje al grabador Abraham Vigo y al escritor Ricardo Rojas ambos fallecidos los días 27 y 29 de Julio de 1957 en Buenos Aires. Además presenta en su contratapa un relato de las actividades realizadas por el grupo en su primer año de vida: las conferencias de Mario Busignani y Jorge Calvetti, el 13 de junio de

1956 al celebrarse el día del escritor; los conciertos de Ariel Ramirez, Nelly Ase, Leda y María; las exposiciones de los grabadores de Buenos Aires, Medardo Pantoja, Luis Pellegrini, Antonio Fernández Otero y Gustavo Lara Torres; además, las actividades realizadas en Mina del Aguilar, San Pedro de Jujuy , Mina Pan de Azúcar, Humahuaca y Abra Pampa. Se destaca también la creación del teatro de títeres de *Tarja* EL QUITUPÍ y la apertura de la librería TARJA. La edición n° 8 (ago./nov.1957) anuncia las exposiciones de Mario Cecconi y Celia Adler, también, las conferencias de Nicandro Pereyra y el teatro de títeres de *Tarja* (adherido a A.T.A.) bajo la dirección de Celia Adler, Hilda A. de Consentini y Sara P. de Rathe, el cual realizará actuaciones en el Club A. Gorriti, el hospital San Roque, el Centro Forestal, el Club Mina Zapla, Gral. D. Savio u Perico San Antonio. La n° 9-10 (feb./may.1958), rinde homenaje a muralista mejicano Diego Rivera. La n° 13 (Jun.1959) anuncia el teatro de Títeres “El quitupi” de *Tarja* en la Alianza Francesa, Purmamarca, Palpalá (a beneficio), un recorrido de villas por la Semana de Jujuy, una aparición en la televisión de Buenos Aires, Tilcara, el Hogar Escuela, la Biblioteca Popular Jujuy (con exposición y funciones), en el Turismo Escolar Yavi, La Quiaca, en el Parque San Martín y en San Pedro. También anuncia exposiciones en cerámica de Krugli y Touron, dibujos de Irma Gimenez y xilografías de Victor L. Rebuffo.

El suplemento de poesía inédita terminó de imprimirse en el mes de enero de 1957, y contó con la colaboración poética recibida durante el primer año de trabajo que tuvo la revista. En su página 5 anuncia que se trata de un “suplemento de distribución gratuita para los subscriptores de TARJA”. La publicación de las poesías obedeció a que los directores la creyeron digna de una solidaridad intelectual, dejando de lado la diversidad de temas y calidades, y sin preocuparse por la unidad de contenido total (Cfr. *Tarja*,1957). Los escritores que participaron en el suplemento son P. J. Edmunds, Carlos Figueroa, Félix Flores, Adolfo Gallar, Gustavo Saravi, L. Gianello (h), Libertad Demitrópulos, Antonio J. González, Raquel Murillo de Justiniano, Martín Martínez, Ida Reboli, Antonio Requeni, Carmen Ricotti, Ríos, Mercedes Sandoval y Matilde Swann, quien anticipa un poema de su libro *Salmo al retorno* (1956) en este suplemento, enviado meses antes de su edición. Además la publicación cuenta con un dibujo del artista salteño Ramiro Dávalos.

Los cinco libros y la plaquette publicadas por la editorial de la revista fueron:

- CALVETTI, Jorge (1957): *Libro de homenaje* (poemas).

- GROPPA, Néstor (1958): *Indio de Carga* (poemas). El adelanto de los fragmentos 1 y 4 se publican en la revista Tarja n° 3 (Marzo de 1956) (Cfr.Tarja,1989:58).
- FIDALGO, Andrés (1958): *La Copla* (ensayo con alrededor de cien coplas propias, seguidillas y un poema final).
- (1961): *Elementos de poética*. (Premio Consejo del escritor).
- BUSIGNANI, Mario (1960): *Imágenes para un río*. Jujuy. Este libro adjunta una Plaquette.

3.1. Conceptos básicos.

3.1.1. Editoriales.

Se especificó anteriormente, siguiendo a Vicente Leñero y Carlos Marín, que el Editorial se presenta como el análisis y el enjuiciamiento de los hechos más sobresalientes del día en el caso de los diarios, o de la semana, la quincena y el mes, en el caso de las revistas (Cfr. Leñero–

Marín,1986:45) Colocado, como género periodístico, dentro de la llamada “nota con opinión” puede ser simplemente un artículo escrito por un periodista que expone determinados hechos, los interpreta, los relaciona con otros acontecimientos y expresa sus opiniones⁷². Existen, también, según las diversas tradiciones periodísticas y criterios de clasificación de los distintos autores, una serie de notas que pueden incluirse en la categoría de *notas con opinión*, por ejemplo, el comentario y el artículo, o directamente la opinión; tomados como géneros, son en definitiva trabajos que incluyen informaciones (ya que una nota de opinión pierde fuerza si carece de contenido informativo), valoraciones, interpretaciones y análisis. Otras variantes de la *nota con opinión* son el panorama y la columna, columna fija o bien, nota de opinión simplemente según el grado de extensión (Cfr. Levenberg–Lipcovich,1994:13; Camps–Pazos,1986:85,86).

No obstante las múltiples descripciones del género acuerdan en que el Editorial refleja la opinión institucional de la empresa periodística⁷³, por lo cual no lleva la firma de su autor, ya que se entiende que es la opinión de la empresa en su conjunto. Cuando el Editorial manifiesta la opinión personal del director o editor, éste suele firmarlo con nombre y apellido, o coloca como firma “La Dirección”. Por otra parte es en el periodismo de opinión, y en particular en el Editorial, donde los límites entre periodismo y literatura son mínimos, dada las grandes similitudes entre el mismo y el ensayo. En este caso el Editorial difiere del ensayo por su concisión y su índole contemporánea. Así pues, se puede definir al Editorial como un ensayo breve, impregnado de oportunismo, aunque autores como Leñero y Marín nieguen esta posibilidad⁷⁴.

La elaboración del Editorial, en palabras de Leñero y Marín, requiere de periodistas especializados. Articulistas y editorialistas deben tener, además de una vasta cultura, un amplio dominio del idioma, a fin de que la argumentación de cada uno de sus juicios sea tan sólida como

⁷² Se entiende por *opinión*, la formulación de un juicio de valor personal, acerca de un determinado acontecimiento o problema. Para una primera aproximación, se la puede distinguir de la *interpretación*, entendida ésta como una puesta en relación de diversos datos de un acontecer, de tal manera que el lector pueda deducir causas y consecuencias de esos hechos, sin que el periodista entre ello en el plano del juicio personal. También se la puede distinguir de la *crítica*, ya que ésta obedece a la formulación de juicios de valores por parte de un especialista en la materia, no desde un ángulo personal o subjetivo, sino como resultante de un análisis metódico y fundado de la problemática o del acontecer. El concepto de “discurso de opinión” se profundiza en el siguiente punto, siguiendo la postura de Teun Van Dijk.

⁷³ Lo *institucional* se define a partir de aquellos mecanismos operatorios de la sociedad que reproducen acciones y provocan relaciones y prácticas en el espacio social. Toda institución implica una relación entre lo *instituido*, conformado a partir de normas y valores, y lo *instituyente*, que se conforma en los laterales de lo instituido, como un espacio dinámico y movilizador que toma contacto con las estratificaciones que impone lo instituido; se constituye a partir de factores como la política, el imaginario social, los medios de comunicación la opinión pública, etc (Rondoletto,2001)

⁷⁴ Para estos autores el Editorial no es un ensayo ni un tratado filosófico o político y por lo mismo, más que razonar “sesudamente” o ponderar, “actúa”. El Editorial es acción (Leñero–Marín, 1986:291).

las conclusiones que pretenden imponer (Cfr. Leñero–Marín,1986:45). Se define en este especialista una función formativa, que cumple cuando ofrece al lector materiales que sirven a su educación o a la profundización de aspectos esenciales de algún conocimiento, a partir de la elaboración de notas con valor educativo, cultural o científico.

En cuanto a su ubicación, paginación y diagramación, el Editorial, por lo general aparece en la misma página de las sucesivas ediciones, con un cuerpo de letra y títulos diferentes a los utilizados en el resto del texto impreso, a veces debajo de la marca del medio gráfico y sus datos editoriales. La estructura del Editorial es sencilla, puesto que la mayoría de tipos de discurso rutinarios tienen estructuras esquemáticas más o menos convencionales. Consiste en su *encabezado*, o título, luego su *pie* o información de base, y por último, las *opiniones* estimuladas por ese pie y las explicaciones que apoyan esas opiniones. Esta estructura se asemeja a la propuesta por Leñero y Marín quienes mencionan a la *entrada*, el *desarrollo* y el *remate* como partes fundamentales (Cfr. Leñero–Marín,1986:292). Con frecuencia, el encabezado suele tener por sí mismo verdadero valor editorial y suele expresar una opinión o dar el tono a todo el texto, a veces con una palabra o frase que atrae la atención. Teun Van Dijk, propone un esquema que contempla el *resumen del suceso*, la *evaluación del suceso*, particularmente de acciones y de sus actores, y la *conclusión pragmática*, que consiste en una recomendación, consejo o advertencia. Al respecto, expresa el autor que “es de esperar que la primera parte (el resumen del suceso) sea más o menos *factual*⁷⁵ aunque la descripción se efectúe parcialmente en términos evaluativos. La segunda parte evaluativa se dedicará a la opinión del periódico y comprenderá valores e ideologías subyacentes. Una pragmática de la tercera parte sobre lo que se debería/podría o no hacer, debería dirigirse a la acción y, por tanto, tendría que basarse en una normativa” (Van Dijk,1997b:277, 278).

Para Van Dijk, el Editorial es el lugar donde se formula la ideología de un periódico (Van Dijk,1997b:201), puesto que las estructuras ideológicas aparecen en forma sistemática en los esquemas de argumentación, artificios retóricos, estilo léxico y en su organización global. Como género de discurso tiene varias funciones de interacción, cognitivas, culturales y políticas:

⁷⁵ Lo *factual* se define en oposición a lo *evaluativo*. Las creencias verdadera o falsas, también denominadas conocimiento, se definen como factuales, en tanto que las opiniones se definen como evaluativas. La diferencia radica en el tipo de criterios de evaluación social que se utilizan y en los usos sociales y funciones de las creencias factuales y opiniones evaluativas: de este modo, las opiniones parecen más bien relacionarse a las normas y a los valores de quienes evalúan, mientras que las creencias factuales se dirigen principalmente al “objetivo” de las propiedades de las cosas, personas y eventos intersubjetivamente aceptados (Cfr. Van Dijk,1997,257).

- a) Una función primaria de argumentación y persuasión dentro del marco de interacción comunicativa, que opera para influir en las cogniciones sociales de los lectores.
- b) La reproducción de sus propias actitudes e ideologías (de sus grupos) entre el público general.
- c) La intención de dirigirse directa o indirectamente a los actores de noticias influyentes (élites de prensa y élites de poder), ya sea por medio de una evaluación de las acciones de dichos actores o por medio de la recomendación de acciones alternativas.
- d) Una función política que consiste en implementar el poder mediante movimientos estratégicos para la legitimación del dominio de una formación de élite específica o para mantener el equilibrio de poderes entre distintos grupos de élite en la sociedad (Cfr. Van Dijk,1997b:205,206).

La opinión institucional del medio gráfico, representada por el Editorial, es una opinión compartida entre varios editoriales o entre éstos y la gerencia (si la tiene), o entre los editores y otros grupos sociales a los que pertenecen. Otro aspecto a considerar, siguiendo la postura de este autor, es que los fundamentos sociocognitivos de los editoriales se manifiestan también en las estructuras: “los editoriales fijan su atención en los eventos (noticias) públicos e ‘impersonales’, y apoyan opiniones generales (sociales, económicas, culturales y políticas) normalmente compartidas por otras élites”. Así las propiedades de contexto institucionales, públicas y más o menos formales son señaladas por sus elementos de estilo (Cfr. Van Dijk,1997b:276,277).

3.1.2. Discurso de opinión y conocimiento.

Las opiniones se presentan como un tipo de creencia al igual que el conocimiento, las actitudes, las ideologías y otras representaciones mentales. Se dice que las creencias, y entre ellas las opiniones versan sobre algo, es decir, algún aspecto real o imaginado de una situación que (pensamos o creemos) es la verdadera (Cfr. Van Dijk,1997b:255).

El conocimiento, a diferencia de las opiniones, se refiere a aquellas creencias justificadas y veraces, es decir, satisfacen criterios socioculturales variables pero que comparten la misma verdad. Según sea el tipo de conocimiento del que estemos hablando se denominará cotidiano, evidencia de sentido común o prueba científica. En el discurso cotidiano las creencias de alguien se denominan normalmente “conocimientos”, pero sólo cuando el orador piensa que dichas creencias son verdaderas; en otras palabras, el concepto de conocimiento es relativo al criterio de

veracidad científica o de sentido común socioculturalmente compartido, o a aquellos que evalúan las creencias. En este sentido, las opiniones definen aquellas creencias que no superan el test de criterios de conocimiento. Es decir, puede tratarse de las creencias de algunas personas, pero que son falsas o, de forma más general, creencias en las que se puede discrepar. Estas creencias tienen una dimensión evaluativa, sugieren que algo es bueno o malo, correcto o incorrecto, dimensión que también es relativa a la persona o grupo de personas que “encuentran” que algo es bueno o malo. En tanto los criterios utilizados para establecer las creencias verdaderas, es decir, el conocimiento, son epistémicos (Cfr. Van Dijk, 1997b:256,257). No obstante, de acuerdo al contexto, una misma creencia puede ser una opinión o bien un conocimiento. Así también, los criterios de verdad compartidos social y culturalmente que definen a un conocimiento, experimentan cambios históricos de orden social, científico, lo cual produce consecuencias en el conocimiento cotidiano.

El conocimiento contempla una cognición social, por consiguiente, su representación mental es también una forma de representación social (Cfr. Van Dijk, 1997b:260). En términos técnicos, este conocimiento se ubica normalmente en la memoria *semántica* a largo plazo, denominada simplemente memoria social o bien *conceptual* (Cfr. Van Dijk, 1997a:181). Por otra parte, el conocimiento personal, se contempla como una representación en la memoria *episódica*⁷⁶. No obstante estas experiencias personales pueden compartirse con otras personas, aunque no sean creencias a nivel de conocimiento, el cual normalmente recurre a una evidencia o prueba externa, independientemente de la persona o del evento. Este conocimiento es, con frecuencia, abstracto y general ya que es necesario que todos los integrantes de un grupo puedan aplicarlo a muchas situaciones sociales distintas y a los sucesos comunicativos, salvo, en el caso de los datos sobre sucesos históricos que son a la vez generales y pertenecen a sucesos específicos.

Las experiencias personales con inclusión de las opiniones personales que se representan en la memoria episódica, se reflejan en términos de *modelos mentales*. Dice Van Dijk que “Al contrario que las representaciones sociales compartidas, los modelos son personales y subjetivos y representan los modos individuales que despliega el ser humano para entender su entorno e interpretar los eventos y los discursos” (Van Dijk, 1997b:262). A partir de esta afirmación, puede

⁷⁶ La característica particular de la memoria *episódica*, que mayormente se considera como una parte de la memoria a largo plazo, estriba en el registro especial de una serie de rasgos del *input* informativo: dónde, cuándo, y cómo se percibió y comprendió una cosa. (...) Resulta pues que la “breve” información semántica que necesitamos para la comprensión de una oración o un texto, se almacena de manera característica en esta memoria episódica (Van Dijk, 1997a:183)

decirse que la comprensión del discurso no obedece sólo a la construcción de una representación textual en la memoria, sino también a la construcción de un modelo mental episódico, esto es, una representación subjetiva del “tema” del texto. En el proceso mental, los modelos desempeñan otro papel fundamental: representan la conexión entre la representación social de los grupos por una parte, y por la otra las experiencias individuales y las prácticas sociales y del discurso (Cfr. Van Dijk,1997b:264). Esta función permite que los individuos, o bien, los grupos sociales, activen e integren elementos del conocimiento compartido socialmente y *actitudes*⁷⁷, relación funcional que también puede funcionar a la inversa⁷⁸.

Los contextos también están representados subjetivamente por los usuarios del lenguaje. Influyen sobre la producción e interpretación del discurso. Estos modelos subjetivos reciben el nombre de *modelos de contexto*, los cuales, en términos de Van Dijk “representan el conocimiento y las opiniones que los oradores y los escritores (además de los receptores) tienen sobre sí mismos y sobre cada uno, en varios roles sociales y comunicativos, además del establecimiento, circunstancias, intenciones, objetivos, motivos y otras propiedades del contexto” (Van Dijk,1997b:265). Muchas de las propiedades del discurso de opinión, tienen base en aquellas limitaciones contextuales que tiene cada modo de formular tales opiniones, justamente, por los modelos de contexto que entran en juego.

Como se dijo anteriormente, el Editorial, como género periodístico, se coloca dentro de la llamada *nota con opinión*. Los lectores, en general, esperan que los Editoriales formulen opiniones acerca de los sucesos recientes que fueron noticia. Atendiendo a los modelos de contexto, los responsables de escribir los editoriales representan y expresan su identidad como periodistas, élites, clase media, etc., además de sus suposiciones sobre las expectativas, conocimientos y actitudes de los lectores (Cfr. Van Dijk,1997b:265). Es así que varios procesos de transformación textual (elisión, cambios, sustitución, etc.) justifican los motivos contextuales según se representan en los modelos de contexto mentales del público.

⁷⁷ Se entiende por *actitudes* a las creencias evaluativas generales (opiniones) que son socialmente compartidas por un grupo. Son conjuntos específicos y organizados de creencias socialmente compartidas, tales como las actitudes sobre energía nuclear, el aborto o la inmigración. (...) Las opiniones personales no son llamadas actitudes, sean o no particulares o generales. Los individuos pueden “participar de” o compartir una actitud social, como también pueden compartir el conocimiento social o conocer un lenguaje. Las opiniones sociales, actitudes, varían de grupo en grupo (Van Dijk,1999:65).

⁷⁸ Por ejemplo cuando se ha construido una serie de modelos sobre eventos iguales o parecidos, el público puede extraer a partir de ellos unas creencias más generales y más abstractas, ya sean factuales o evaluativas. En otras palabras la generalización de modelos ofrece un modo de aprender (Van Dijk,1997b:264).

En el siguiente punto se explicará más en detalle lo que conforma la característica más destacada de los discursos de opinión: su carácter argumentativo. La argumentación formula su explicación a partir de las limitaciones comunicativas que poseen las expresiones opinativas, consecuencia de las exigencias que los receptores tienen hacia las opiniones: que sean plausibles, defendidas o substanciadas. Además de los argumentos que las respaldan, las opiniones se sustentan en las representaciones mentales subyacentes, que pueden ser tan diversas como las propias opiniones: pueden incluir otros modelos (específicos) de opinión y de creencia factuales (Cfr. Van Dijk,1997b:273). Los modelos de contexto, como modelos mentales, permiten representar (planificar o recordar) el habla argumentativa; de este modo, las opiniones expresadas según los modelos que entran en juego, “tienden a formularse como parte del ‘contenido’ o del ‘significado’ del discurso, es decir, como propiedades de las representaciones semánticas⁷⁹” (Van Dijk,1997b:275) Esto quiere decir que tanto en la expresión de una proposición como en la de una frase, los elementos léxicos y sus combinaciones semánticas representan el primer nivel o dimensión del discurso al que se recurre para formular opiniones.

3.1.3. Argumentación.

A nivel de análisis textual, la argumentación puede caracterizarse en términos semánticos y esquemáticos (superestructurales), es decir, se define formalmente en términos de estructuras jerárquicas de categorías convencionales, como las clásicas de premisa y conclusión, o bien, en términos de propuestas contemporáneas o subcategorías adicionales de premisa, como las justificaciones o fundamentaciones. El orden global del discurso argumentativo, así como la semántica global de la argumentación son especificados mediante la argumentación de estas categorías en el esquema de argumentación, de esta manera las (macro)proposiciones que forman parte de la categoría de conclusión deben “emanar de” otras macroproposiciones (Cfr. Van Dijk,1997b:207)

⁷⁹ Van Dijk define una *representación semántica* a partir de “la operación combinada (en curso) de los módulos pragmático y semántico”. Para clarificar esta idea expresa que “los usuarios de la lengua pueden recurrir a estrategias efectivas que les permiten adaptar continuamente la selección de lo que saben y creen a las restricciones del modelo de contexto construido y actualizado sobre la marcha. Lo que los usuarios de la lengua normalmente sí conocen por adelantado son los tópicos o temas del discurso (o fragmentos) que están a punto de producir. Estos tópicos globales, o macroestructuras semánticas, cumplen un papel estratégico fundamental: permiten no sólo la planificación global (y la comprensión global) del discurso, sino también el manejo de una gran cantidad de información por un período más prolongado de habla o de escritura (o lectura)” (Van Dijk,1999:298).

Las limitaciones pragmáticas de la argumentación son bastante flexibles⁸⁰. A menudo los argumentos son de naturaleza asertiva y sus actos de habla locales son generalmente aseveraciones directas o indirectas. Se subraya que la argumentación no es un acto de habla en sí mismo, sino una estructura textual específica que a veces coincide con un discurso completo; en palabras de Van Dijk, “la argumentación es compleja por definición y necesita al menos de dos, y normalmente más proposiciones”, es decir que al contrario de los actos de habla, la argumentación no puede “efectuarse” por medio de la expresión de una proposición aislada (Cfr. Van Dijk,1997b:208).

La argumentación funciona como una estrategia discursiva que se dirige a generar cambios específicos en el sistema de creencias del oyente/lector. Ésta función se conoce como *persuasión*. Este objetivo comunicativo de la argumentación se realiza por medio de la expresión estratégica de las proposiciones que son supuestamente aceptadas o aceptables por el lector u oyente. El soporte formal que une a las categorías principales de un texto argumentativo corresponde a las relaciones cognitivas y a las estrategias que, por esa razón, incluyen estructuras de conocimientos y creencias (Van Dijk,1997b:208). Por otra parte, los discursos tienen influencia en el sistema de creencias del oyente/lector sólo cuando son, al menos, marginalmente comprendidos. La persuasión presupone la comprensión y ésta, explica Van Dijk, “no sólo implica el procesamiento de las estructuras del texto y la conversación, sino también, y de modo esencial, las del contexto tal como los receptores lo construyen subjetivamente en sus modelos de contexto” (Van Dijk,1999:305,306).

Los fundamentos de la argumentación son complejos. Una estructura argumentativa puede ser la expresión de una estructura de conocimiento preexistente *específica*, o bien, *general*. Lo específico corresponde justamente a un “suceso específico” que el orador ha experimentado personalmente, a partir de la escucha o la lectura. Dicha estructura de creencia (subjetiva) recibe el nombre de modelo y se almacena en la memoria episódica. Lo general, obedece a las representaciones socialmente compartidas (actitudes, valores, normas, incluso ideologías). Es importante destacar que, a menudo, una argumentación expresa tantos modelos específicos,

⁸⁰ Las restricciones son contextuales, y por lo tanto son provistas por el módulo pragmático y la información del modelo de contexto. En cuanto a lo que Van Dijk, puntualiza como el *módulo pragmático* de la producción del discurso, se dice que éste controla cómo se debe decir o escribir en un modo interaccional, socialmente apropiado y efectivo, es decir, como el discurso “encaja” en el contexto presente, y que actos sociales se logran con el discurso. Cuando las personas quieren hablar o escribir, construyen primero un modelo de contexto relevante. Este modelo especifica qué actos de habla son los adecuados para ser realizados y provee la información que se necesita en los otros módulos (semánticos, de formulación) para la producción de un discurso adecuado al contexto presente (Van Dijk,1999:296).

como creencias generales (Cfr. Van Dijk,1997b:209). La argumentación puede presentar, también la expresión textual de una experiencia específica: en este caso no se expresa una estructura de creencias preexistentes sino que se realiza una secuencia de pasos de modo estratégico al fin de que la creencia u objetivo sea más plausible.

Como se ha visto, la argumentación tiene funciones y cimientos sociales, ideológicos y culturales. Incluye también aspectos generales –creencias compartidas socioculturalmente– que se presentan como esquemas de conocimientos, actitudes e ideologías, así como aquellos principios básicos dictados por las normas y los valores. Como integrante de un grupo, el orador o escritor que argumenta sus creencias, lo puede hacer, no sólo desde sus creencias personales sino desde las actitudes o representaciones de su grupo, lo que de alguna manera sesga a su propio modelo en función de cumplir el objetivo grupal (Cfr. Van Dijk,1997b:210).

Por último, cuando la argumentación se dirige hacia una audiencia extensa, a un grupo social, y pretende con esto persuadir públicamente, se incorpora a un proceso de reproducción ideológica. Expresa Van Dijk que “todo discurso puede tener efectos ideológicos” (Van Dijk,1999:307). La influencia ideológica obedece a condiciones cognitivas y a condiciones sociales: los miembros no solamente han adquirido la competencia social para comprender las opiniones de otros, sino que también saben que éstas se expresan específicamente en el texto o la conversación, y a menudo en forma de argumentos. Esta doble condición lleva a Van Dijk a la afirmación de que “la adquisición de ideologías se produce en un ambiente rico y bien desarrollado social y cognitivamente” (Van Dijk,1999:308). La ideología, definida en términos de un esquema complejo de categorías, se adquiere sólo cuando los individuos aprenden qué significa ser miembros de un grupo: esto es, aprender a pensar en términos de “nosotros” y de “ellos”, a distinguir diferencias de grupo e identificarse con uno o varios de ellos, lo que implica participar en sus actividades, compartir algunos objetivos, sujetarse a sus normas, valores y reglas (Cfr. Van Dijk,1999:310)

3.1.4. Ideología e identidad.

Atendiendo la propuesta de Van Dijk, entonces, las ideologías, representan el conjunto de intereses variados de los *grupos sociales*. Un conjunto de personas constituye un grupo si y solo si, como colectividad, comparten representaciones sociales. Para los miembros individuales esto

significa que parte de su identidad personal (sí mismo) está ahora asociada con una identidad social. Además de los problemas objetivos sociales, políticos o económicos compartidos con otros, también deben estar implicados criterios cognitivos o afectivos: los miembros de un grupo deben conocer sobre (o creer en) los otros miembros, sobre un conflicto compartido o sobre posibles acciones compartidas. No obstante, los grupos, no están constituidos sólo por representaciones sociales: también se caracterizan por su falta de acceso a los recursos materiales o simbólicos, por su acción colectiva, por el discurso y otras prácticas sociales. Además pueden compartir opiniones sobre sus experiencias, conflictos o acciones comunes. Finalmente tienen sentimientos afectivos de pertenencia al grupo o sobre sus experiencias o actividades como miembros de grupo. Hay que destacar que, para Van Dijk, la ideologías y la condición de grupo parecen desarrollarse mutuamente: sólo los grupos pueden desarrollar ideologías, y la definición de grupo, a su vez, presupone no sólo condiciones, experiencias o acciones socialmente compartidas, sino también representaciones sociales compartidas, incluyendo ideologías (Cfr. Van Dijk,1999:182-184)

En este sentido, las ideologías son como un conjunto de esquemas de los que dispone un grupo en el que realiza el tratamiento de sí mismo y su posicionamiento en la estructura social. Las ideologías aportan la base evaluadora de las prácticas sociales, entre las que se incluye el discurso (aunque su influencia es indirecta por definición), y controlan también el desarrollo, el cambio y la organización de un conjunto de actitudes compartidas socialmente que, a su vez, controlan las opiniones de los actores sociales (Cfr. Van Dijk,1997b:236). No son solamente conjuntos de creencias, sino creencias socialmente compartidas por grupos⁸¹. Estas creencias son adquiridas y modificadas en situaciones sociales, sobre la base de los intereses sociales de los grupos y las relaciones sociales entre los grupos en estructuras sociales complejas. Un componente fundamental del proceso de adquisición y reproducción ideológica es el discurso, parte de su componente social. No obstante, además de la expresión de las ideologías en la interacción discursiva, se debe tener en cuenta qué tipos de grupos están involucrados, así como qué relaciones establecen estos grupos, especialmente en su vinculación al poder. También, en una dimensión institucional y organizacional, una ideología contempla el papel de la política, la educación y los medios en su desarrollo y reproducción (Cfr. Van Dijk,1999:175,176). Estos aspectos no solo explican los detalles de la producción del discurso y la acción, sino que también

⁸¹ Sin sus creencias socialmente compartidas, los actores sociales no pueden de ninguna manera conocer y lograr mediante la interacción su pertenencia al grupo, que es, en principio, una condición esencial para la existencia de grupos y organizaciones. No olvidar que no es el grupo, la organización o la estructura social lo que condiciona o influye o restringe las prácticas ideológica, sino las formas en que los miembros sociales subjetivamente las representan, comprenden o interpretan (Van Dijk,1999:177).

permite la necesaria variación, oposición o modificación de las ideologías. Es así que el movimiento del proceso ideológico es en dos direcciones: en función al control de los modelos de una práctica social específica (cuando se ha adquirido una ideología), y en función de la explicación de las condiciones que promueven la transformación de una ideología o bien, la formación de una nueva.

La influencia en el desarrollo de las nuevas ideologías se hace más obvia en aquellos casos y situaciones en que la audiencia dispone de pocas fuentes alternativas de información o cuando las actitudes o ideologías no se desarrollan esencialmente en el supuesto de unas experiencias cotidianas compartidas en forma general, es decir cuando están en conflicto con estas experiencias (Cfr. Van Dijk,1999:308). De esta forma, la mayor parte de los artículos y de Editoriales que se refieren a eventos que no forman parte de las experiencias de la vida cotidiana y sobre los que los usuarios no tienen (aún) unas actitudes detalladas, se debe a una ideología todavía no constituida (Cfr. Van Dijk,1997b: 237,238).

Las ideologías se conforman según el conflicto social y el enfrentamiento en los que participan los integrantes de un grupo: con frecuencia las ideologías se polarizan (Nosotros/Ellos) (Van Dijk, 1997b:267). En la producción de Editoriales, puede decirse que las representaciones personales de conocimiento de quien escribe, así como sus opiniones, se codifican en modelos de evento y de contexto, que se utilizarán (construirán eventualmente) de forma que se pueda comprender el Editorial por quien lo lee, ya se trate de un público específico o más bien amplio, de acuerdo a los alcances del medio. Las representaciones sociales de conocimiento, actitudes e ideologías que comparten los grupos, son los cimientos de la producción textual. Por otra parte, los usuarios del medio gráfico, pueden aceptar el modelo⁸² que se les presenta, así como conocimiento general, las opiniones, actitudes y, en última instancia, las ideologías de su elección, siempre y cuando parezcan consistentes con sus experiencias personales (modelos) (Van Dijk, 1997b:237,238).

La esencia del poder social persuasivo, característico del poder mediático y de otros tipos de discurso público, está en el control del pensamiento (Cfr. Van Dijk,1997b:232). Este control de pensamiento, consiste en el control de los modelos de los usuarios mediáticos que genera la influencia ideológica de un discurso mediático.

Para que los discursos tengan consecuencias en la formación de ideologías, necesitan ser comprendidos en general y necesitan ser comprendidos como expresión de opiniones en

⁸² Recuérdese que un *modelo*, como expresa Van Dijk, es una representación (en el segmento episódico de la memoria a largo plazo) de una experiencia, es decir, desde que un actor social observa un evento, participa en él o lee u oye acerca del mismo. Los modelos como tales representan la interpretación contextual y la evaluación de tales eventos, que son por definición singulares y personales. Las estrategias discursivas de credibilidad (descripciones, citas, figuras retóricas o fuentes autorizados) se utilizan para efectuar la construcción (y aceptación) de los modelos preferidos (Van Dijk,1997b:232).

particular. Comprender los discursos de opinión tiene dos consecuencias cognitivas: las personas representan los acontecimientos y al mismo tiempo, las opiniones sobre estos eventos, en el modelo de acontecimiento. Por otro lado, el receptor puede estar de acuerdo o no con esas opiniones pero al menos puede representarlas como las opiniones de un escribiente o hablante particular, es decir, pueden separar las opiniones expresadas por el texto como opiniones del hablante o del escribiente. Cuando los receptores construyen los modelos del hablante–escribiente, es porque los receptores pueden reproducir más tarde las opiniones de este mismo hablante–escribiente (Cfr Van Dijk,1999:311).

No obstante la comprensión de un evento o de un discurso sobre un evento no es un mero proceso individual: se precisa de la integración de unas creencias relevantes o de un conocimiento de unas actitudes dentro del modelo socialmente compartido. En otras palabras, la comprensión de un discurso implica la construcción de un modelo: cuando las personas pueden construir un modelo fragmentario de aquello sobre lo que trata el discurso, decimos que han comprendido –al menos parcialmente– un texto, más allá de la verdad o falsedad de lo que hallan comprendido (Cfr. Van Dijk,1997b:233;1999:312). Los modelos marcan, por tanto, la conexión entre lo específico y lo general, entre lo personal y lo social. La generalización y la abstracción de estos modelos, actúan como cimientos para el control indirecto del conocimiento social y de las actitudes compartidas por la mayoría de los integrantes de un grupo: los medios de comunicación, expresa Van Dijk, “tienen precisamente la función de la ‘normalizar’ socialmente los modelos personales” (Van Dijk,1997b:233).

La legitimación de ideologías se realiza en contextos institucionales. Si bien las personas pueden legitimar sus acciones cotidianas en conversaciones informales, lo hacen mediante justificaciones o explicaciones. La legitimación es la contrapartida institucional de las justificaciones, es decir, es un discurso que justifica la acción “oficial” en términos de derechos y obligaciones asociados con una posición política, social o legal que posee el hablante. En términos de Van Dijk, “la legitimación presupone restricciones institucionales del poder social, como las definidas por la ley, los reglamentos, los derechos o las obligaciones que establecen los límites de la toma de decisiones y la acción institucionales” (Van Dijk,1999:319).

En grupos específicos, las ideologías proveen el fundamento del juicio y la acción (normas, valores o leyes formales) en su posición con relación a otros grupos, lo que sirve también, por otra parte, como base para la legitimación relacionada con el propio grupo (legitimación interna

del grupo). La legitimación opera para el control de las relaciones entre grupos, estableciendo entre éstos, relaciones de poder, dominación o resistencia. (Cfr. Van Dijk,1999:321). En este sentido, la persuasión y la manipulación pueden combinarse con la legitimación.

Si las ideologías necesitan ser definidas a nivel de grupo, la identidad también. Así como un grupo específico comparte un conocimiento, actitudes y una ideología, se puede conjeturar que también comparten una representación social que define su identidad o “sí mismo social” como grupo. La identidad social, por tanto, se funde con un esquema de sí mismo de grupo: esto quiere decir que la identidad de grupo se funde con su ideología, y define su posición con relación a otros grupos. El *esquema de grupo* representa así aquellas creencias fundamentales que son, por lo general, compartidas (adquiridas, utilizadas, reproducidas) a nivel de grupo (Cfr. Van Dijk,1999:155).

Como se expresó antes, un grupo social se presenta no solo como una colectividad medianamente estable de personas, sino que se define también “en términos de un conjunto de cogniciones en permanente cambio y sus prácticas concomitantes. La identidad entonces se convierte en un proceso en el cual dicha colectividad está comprometida, antes que en una propiedad” (Van Dijk,1999:156). No obstante, el proceso identitario es susceptible de cambios, esto implica que tanto la identidad personal⁸³ como la identidad social pueden cambiar aunque algunos principios básicos (ideológicos) puedan permanecer relativamente idénticos por un período de tiempo.

Las identidades de grupo pueden ser más o menos abstractas y desligadas del contexto, del mismo modo que lo son las representaciones sociales. Los miembros pueden compartir a la vez varias identidades sociales, más o menos estables a través de los contextos personales, y así definir un sí mismo personal; pero, en situaciones concretas, algunas de estas identidades pueden ser más prominentes que otras. En cada situación, la prominencia, la jerarquía o la pertinencia de la identificación con el grupo controla las prácticas sociales reales de los actores sociales en particular (Cfr. Van Dijk,1999:153). El hecho de pertenecer “objetivamente” a un grupo, no obliga a sus miembros a identificarse con él, esto sucede generalmente en grupos de identidad

⁸³ Para Van Dijk, la identidad personal adopta, por una lado, una representación mental de sí mismo (personal) como un ser humano único con sus experiencias y biografía propias, personales, como se lo presenta en modelos mentales acumulados, y el autoconcepto derivado de esta representación, a menudo en la interacción con otros. Otra modalidad de identidad personal implica una representación del sí mismo (social) como una colección de pertenencias a grupos, y a los procesos que están relacionados con tales representaciones de pertenencia (Van Dijk,1999:154).

intrínseca (jóvenes, mujeres o blancos). Aquí se puede decir que tales miembros no comparten la ideología del grupo.

Pero cuando la pertenencia es principalmente ideológica, tal diseño ideológico (comprendido por los criterios de pertenencia, actividades, objetivos, normas, valores, posición o recursos del grupo) habitualmente implica abandonar el grupo por completo si la posición adoptada por el miembro es inconsistente con las del grupo. La disidencia es más difícil en grupos cuyas ideologías pertenecen a un ámbito profesional, ya que sus miembros están estrechamente relacionados con los objetivos e intereses de sus prácticas (Cfr. Van Dijk, 1999:154,155).

Las identidades sociales no se limitan al *campo cognitivo*⁸⁴. La identidad de grupo también pueden definirse, al menos parcialmente, en términos de las *prácticas sociales*⁸⁵, características de los miembros de grupo, incluyendo las acciones colectivas. En efecto, los miembros de un movimiento social podrían identificarse tanto con las “ideas” compartidas por el grupo, como las manifestaciones. La estructura u organización social funciona también como un criterio de identificación: un grupo puede depender también de las actividades oficiales de pertenencia tales como solicitar y pegar honorarios, elegir funcionarios y líderes, o institucionalizar un movimiento. En algunas instituciones como las educativas, políticas y militares, y en distintos tipos de empresas, los rituales de iniciación constituyen un importante criterio de pertenencia al grupo y, por tanto, de sentimientos de identificación. Acontecimientos históricos famosos, figuras históricas, monumentos, lugares, funcionan también como símbolos de la identidad de

⁸⁴ El carácter *cognitivo* obedece al respectivo conocimiento de los participantes del grupo social, tanto personal como social o cultural, fundamental para todos los eventos comunicativos. La reproducción ideológica, implica socialización, aprendizaje, inculcación (del grupo hacia sus miembros), cumplimiento y adopción (de los nuevos miembros hacia el grupo) de las representaciones socialmente compartidas. En este sentido, dice Van Dijk, conjuntamente con las relaciones verticales entre sistemas y acciones, la reproducción ideológica implica también el proceso de abajo hacia arriba: las representaciones sociales no se adquieren tan sólo directamente de una manera abstracta (y usualmente discursiva), sino también como generalizaciones sobre las experiencias diarias (Cfr. Van Dijk, 1999:289).

⁸⁵ La práctica está destinada a funcionar como signo distintivo y cuando se trata de una diferencia reconocida, legítima, aprobada, como signo de distinción. Por otra parte, los distintos agentes sociales, al ser capaces de percibir como distinciones significantes las diferencias “espontáneas” son capaces de acrecentar intencionalmente esas diferencias espontáneas de estilo de vida (Bourdieu, 1990:292). Recuérdese que con Bourdieu, la clase social no toma el sentido de grupo y de grupo movilizado para la lucha; “en rigor –dice– podríamos hablar de *clase probable*, en tanto conjunto de agentes que opondrá menos obstáculos objetivos a las empresas de movilización que cualquier otro conjunto de agentes. (...) Debemos afirmar así la existencia de un espacio objetivo que determina compatibilidades e incompatibilidades, proximidades y distancias. Las clases no existen como grupos reales. Lo que existe es un *espacio* [social] *de relaciones* tan real como un espacio geográfico, en el cual los desplazamientos se pagan con trabajo, con esfuerzos y, sobre todo, con tiempo. (...) Hablar de un espacio social significa que no se puede juntar a cualquiera con cualquiera ignorando las diferencias fundamentales, en particular las diferencias económicas y culturales; pero no significa excluir la posibilidad de organizar a los agentes según otros principios de división – étnica, nacionales, etc.–” (Bourdieu, 1990:285,186).

grupo. Precisamente, éstos últimos, por su naturaleza histórica han quedado inmovilizados como parte de la memoria colectiva, y por lo tanto, conforman un criterio de identificación (Cfr. Van Dijk,1999:158).

A modo de conclusión para este panorama conceptual, pertinente para los siguientes análisis, puede afirmarse que la noción de identidad no tiene un significado fijo, y por ello, la identidad social es también una noción muy difusa. El presente estudio se inclina por la perspectiva de Teun Van Dijk, la cual restringue la identidad social como tal al núcleo compartido de la autodefinición social, es decir, a un conjunto de representaciones sociales que los miembros consideran específicas de su grupo. Las prácticas sociales, los símbolos, lugares o formas de organización que son típicas de un grupo y con los cuales los miembros se identifican serían, en ese caso, las manifestaciones contextualmente variables de una identidad social. Alineada con la naturaleza subjetiva de los “sentimientos de pertenencia” o “sentimiento” con respecto a un grupo, la propuesta sociocognitiva que aporta el autor, implica que no son sólo las prácticas sociales, los símbolos, lugares, o formas de organización típicas de un grupo los que son parte de la identidad social, sino también el significado que adopta para el grupo (Cfr. Van Dijk,1999:160).

La propuesta admite también las variaciones individuales de interpretación, así como los cambios históricos en el significado de las manifestaciones “externas” de la identidad social. Los procesos de socialización, a partir de la interacción y negociación social, hacen que la identidad social sea una construcción intersubjetiva y la identidad personal sea una construcción subjetiva, además de posibilitar que la identidad sea atribuida por parte de otra gente y otros grupos. En cuanto a la relación con el papel del discurso en la construcción de la identidad social, se admite con esta propuesta, que una parte importante de la formación u reproducción del grupos sociales puede tener una naturaleza discursiva. Los grupos sociales se constituyen a partir del discurso intragrupal (presente en las actividades, encuentros y enseñanzas) y del discurso intergrupal que adquiere diferentes razones como la autopresentación, la autodefensa, o la legitimación de sus intereses (Cfr. Van Dijk,1999:160,161).

3. 2. Selección del corpus.

El corpus seleccionado para análisis, distribuido en dos grupos, está compuesto por:

a) Editoriales *TARJA*:

- n°1 (nov./dic.1955)
- n°2 (ene./feb.1956)
- n°3 (mar./abr.1956)
- n°4 (oct. 1956)
- n°5-6 (nov./dic.1956)
- n°7 (mar./jun. 1957)
- n°8 (dic.1957)
- n°9-10 (feb./may.1958)
- n°13 (jun1959)
- n°14-15 (jul./oct.1959)
- n°16 (jul. 1960)

b) Notas de la sección *Plática*:

- n°1 (Calveti,nov./dic.1955)
- n°3 (Fidalgo,mar./abr.1956)
- n°4 (Groppa,oct.1956)
- n°5-6(Busignani,nov./dic.1956)
- n°7 (Calveti,mar./jun.1957)
- n°8 (Calveti,dic.1957)
- n°9-10 (Busignani,feb./may.1958)
- n°11-12 (Groppa,dic.1958)
- n°13 (Fidalgo,jun.1959)
- n°14-15 (Fidalgo,jul./oct.1959).

3.2.1. Estructura del discurso.

3.2.1.1. Editoriales *TARJA*.

Los editoriales *TARJA* presentan en su estructura diferentes disposiciones, pero privilegian una composición de tres partes que comprenden a) *Planteo*, b) *Evaluación* y c) *Conclusión pragmática*. No presentan titular, sólo el nombre de la revista en la parte superior o escrita de manera vertical sobre alguno de los márgenes. A veces el editorial aparece acompañado con una pequeña ilustración. Para una definición de sus partes, se entiende por planteo la descripción introductoria de una problemática o bien de una situación que compromete la actividad de los escritores y/o artistas de nuestro medio. El Planteo intenta ser un muestreo que ilustra al lector sobre una situación o problema preexistente, así como de ciertos temas que ya tiene sabidos sobre distintas actividades, de manera que sirva como fundamento para las siguientes

evaluaciones y propuestas. La Evaluación corresponde a lo que Van Dijk denomina *la evaluación del suceso* (Van Dijk,1997b:277), y es la parte en la que se puntualiza los aspectos buenos o malos, erróneos o no, del suceso o problema en cuestión y particularmente a quienes compromete. Esta parte es la más evaluativa del editorial y expresa la opinión del grupo director de la revista, opinión que comprende valores e ideologías subyacentes. La Conclusión Pragmática da cuenta de la respuesta a las posibles preguntas que surgirían en los lectores sobre las posibilidades de solución para las cuestiones planteadas. Explica Van Dijk que una pragmática sobre lo que se debería/podría hacer (o no) debería dirigirse a la acción y, por lo tanto, tendría que basarse en una normativa (Cfr. Van Dijk,1997b:278). En síntesis, la Conclusión Pragmática para el caso de la revista *Tarja* se dirige a formular advertencias, recomendaciones, pedidos y proyectos institucionales.

No obstante, esta estructura básica sufre variaciones en algunos textos. Entre estas variaciones se presentan el *Resumen*, que permite obtener un panorama que presenta “lo sucedido” sin colocarlo como un problema o cuestión a resolver, lo que sirve para recordar al lector el suceso, la actividad que se desarrolla o alguna situación en particular de los actores, aspectos que figuran en otras páginas de la revista o en ediciones anteriores. El Resumen también se ubica al final del editorial para concluir con un repaso sobre lo anteriormente desarrollado y no comprende más de un párrafo. Otra variante es el *Propósito*, aquella acción que se propone como una posibilidad pero reducida al trabajo interno del grupo, sin comprometer a otros sectores. Se trata de una propuesta pragmática pero hacia la propia actividad. El siguiente cuadro muestra cual es la estructura básica de los editoriales *TARJA* y sus correspondientes variaciones:

<i>Partes</i>	<i>Variación</i>
a) Planteo	Resumen de la tarea realizada por la revista. Evaluaciones.
b) Evaluación	Planteo. Propuesta pragmática
c) Conclusión pragmática	Propósitos de la tarea de la revista. Evaluaciones. Resumen de lo desarrollado en las partes anteriores

3.2.1.2. Notas en la sección *Plática*.

La sección *Plática*, presenta una nota opinativa que tiene marcadas diferencias con los editoriales *TARJA* a pesar que mantener una estructura básica de tres partes. Aparece con la

firma de alguno de los directores, lo que personaliza cada nota y permite al lector acceder a la subjetividad de las apreciaciones de cada uno de los directores sobre diversos temas. En la sección *Plática* cada uno de los escritores puede, con mayor libertad expresar su particular punto de vista, estableciendo visiones diferentes respecto de los otros miembros, aunque respetando un marco común de valores y objetivos. Puede, en algunos casos, exceder la extensión textual que se requiere para un editorial, pero siempre aborda un tema específico, no precisamente de actualidad, extendiendo sus alcances hacia una reflexión más profunda y fundamentada, lo que podría emparentar la nota con el ensayo.

Como se dijo, *Plática* presenta una estructura de tres partes, semejante a los editoriales *TARJA*, pero, a diferencia de éstos, tiene una mayor variación, la cual es más evidente en su parte intermedia. La estructura más común, al igual que en los editoriales *TARJA* (pero en menor medida) es a) *Planteo*, b) *Evaluación* y c) *Conclusión pragmática*. El Planteo inicial puede variar en Evaluación: la nota puede comenzar directamente con la opinión del autor, como en la n°1 (Calveti), donde se evalúa sobre los alcances del artista o del intelectual, o en la n°5-6 (Busignani), donde la evaluación se dirige hacia el arte popular. La Evaluación de la segunda parte tiene la mayor variación: puede reemplazarse por una propuesta pragmática como sucede en la n°1 (Calveti), propuesta que puede intercalar sus respuestas con evaluaciones como en la n°3 (Fidalgo), o bien con planteos, como sucede en la n°5-6 (Busignani), donde las apreciaciones sobre la economía y el desarrollo cultural del hombre del Norte se solventan en breves planteos que sondan, por su parte, en la historia de la región; puede también presentar una fundamentación histórica, la cual implica un recorrido por hechos del pasado que explican el porqué de alguna situación del presente. De esta manera *Plática* consigue dar una explicación al porqué de la separación de la gente y el hacer cultural recurriendo a una reseña de la vida cultural de las sociedades primitivas (Groppa, n°4). La Conclusión Pragmática, como tercera parte, puede presentar evaluaciones intercaladas, que continúan de la parte precedente, como en la n°3 (Fidalgo) en donde las propuestas, mandatos o consejos aparecen ligados a las opiniones sin reservarse a la parte final del texto, lo que le permite al autor acentuar las acciones que pretende para el enunciatario del discurso. Este tipo de texto se torna así del tipo *combatiivo*⁸⁶. También puede variar en una breve reflexión sobre algo específico, es el caso de la n°1 (Calveti), en que la reflexión se dirige a las consecuencias que promueven los propósitos de la revista. Como en los editoriales *TARJA*, la variación puede presentar un Resumen sobre lo

⁸⁶ Se entiende por *combatiivo* al tono que adopta el Editorial, por el cual la opinión adopta una posición doctrinaria, en pugna ideológica con otras. Se vale de la denuncia oportuna, de la explicación unilateral, de la exposición de motivos y hechos cuidadosamente seleccionados. Acentúa la protesta, la condena, la posición intransigente en la lucha desenfrenada por la captura de adeptos o consecución de finalidades sectarias.

desarrollado en las partes precedentes; esta se produce, en el caso de *Plática* cuando la nota se ha extendido con demasiadas apreciaciones, por ejemplo en la n° 14-15 (Fidalgo), donde el resumen concluye la nota luego de las bastas consideraciones sobre la posibilidad cierta de un “estilo literario argentino” o una “literatura nacional” que el autor desea dejar en claro.

El siguiente cuadro muestra cual es la estructura básica de las notas presentes en la sección *Plática* y sus correspondientes variaciones:

<i>Partes</i>	<i>Variación</i>
a) Planteo	Evaluación
b) Evaluación	Propuesta pragmática intercalada. Fundamentación histórica. Planteos intercalados.
c) Conclusión pragmática	Evaluaciones intercaladas. Reflexión. Resumen de lo desarrollado en las partes anteriores.

3.2.2. Tópicos.

La noción de *tópico* que se implementa en el presente trabajo, corresponde a lo formulado por Humberto Eco (Eco,1987) en cuando al *topic*. El *topic* es una hipótesis que depende de una iniciativa del lector, quien la formula, de un modo un poco rudimentario, en forma de pregunta (¿de qué se habla?), que se traduce como la propuesta de un título tentativo (probablemente se habla de esto). Por consiguiente, es un instrumento metatextual que el texto puede presuponer, o bien contener de modo explícito en forma de marcadores de *topic*, títulos, subtítulos, expresiones guía. Sobre la base del *topic*, el lector decide ampliar o anestesiar las propiedades semánticas de los lexemas en juego, estableciendo un nivel de *coherencia interpretativa* llamada *isotopía*” (Eco,1987:131). El reconocimiento del *topic* es una cuestión de inferencia; reconocer el *topic*, por tanto, significa “proponer una hipótesis sobre determinada regularidad de comportamiento textual”. Este tipo de regularidad es también el que, según cree Eco, fija tanto los límites como las condiciones de *coherencia de un texto*” (Eco,1987:128). Cómo el Lector Modelo puede ser orientado hacia la reconstrucción del *topic* es un problema. “A menudo, la señal es explícita: el título o una expresión manifiesta dice precisamente de qué quiere ocuparse el texto; a veces, en cambio, hay que buscar el *topic*. Entonces, el texto lo establece, por ejemplo, mediante la reiteración muy evidente de una serie de sememas, también llamados *palabras clave*. Otras veces, en lugar de estar abundantemente repartidas esas expresiones clave están colocadas en puntos estratégicos” Por último, el autor observa que “un texto no tiene necesariamente un solo

topic. Pueden establecerse jerarquías de topics, desde topics *de oración* a topics *discursivos*, hasta llegar a los topics *narrativos* y al *macrotopic*, que engloba todos” (Eco,1987:129,130).

3.2.2.1. Editoriales *TARJA*.

Los núcleos temáticos y sus correspondientes tópicos presentes en los editoriales *TARJA* son los siguientes:

<i>Editorial Revista</i>	<i>Núcleos temáticos</i>	<i>Tópicos</i>
Nº1	A- Tarea de <i>Tarja</i>	Temática humana del norte. Abandono del silencio. Destierro del azar y la gratuidad. Privilegio del presente.
Nº2	A- Llamado a los artistas y escritores.	Unificar a los dispersos
	B- Los escépticos.	Negativa de obrar Reproches
	B1- Pesimismo por anteriores fracasos.	Producto de la negación a cooperar
Nº3	A- Relegamiento geográfico	Carencia de comunidad espiritual. Necesidad de difusión.
	B- Objetivo de <i>Tarja</i> .	Unir a los dispersos.
Nº4	A- Tarea de <i>Tarja</i>	Trabajo en el campo estético. Relacionar el arte con América. Cantar la verdades humanas. Invitación a sumarse
	B- Contacto del Europeo y el indio americano	Veneración primaria de los astros. Desmanes europeos. El continente como raíz del arte.
Nº5-6	A- Tarea de <i>Tarja</i> .	No reducción a la “literatura”. La integración. Satisfacción por unir a los dispersos Necesidad de corregir errores
Nº7	A- Derechos y deberes de los escritores	Anhelo de fuerza constructiva del campo.. Deber de actitud social. Exigencia de respeto por su labor. Presiones económicas y morales.
Nº8	A- III Congreso de Escritores, SADE,1941	Respeto por las diferencias Deseo de unión. Confianza en la futura labor de la SADE Anhelo de unión y honradez
Nº9-10	A- Propuestas para el nuevo gobierno	Atender necesidades de sectores amplios Desarrollo progresista Desatender los productos pseudo- culturales. Democratizar la cultura. Favorecer la libertad de expresión. Protección de algunas manifestaciones culturales.
	A- La producción gráfica.	No se puede prescindir del impreso.

N°13	A1-Costos actuales de impresión.	Conspiración contra la existencia del impreso. Paralización del hacer cultural.
N°14-15	A- Costos actuales de impresión.	Precios absurdos Acción fallida de los Ministerios. Círculo vicioso de la actividad comercial.
	A1- Revistas sensibleras.	Topor del gusto. Primacía sobre el libro. Preferencia de lo extranjero.
	B- Valores del libro.	Disposición previa para la lectura.
N°16	A- Recuperación de ideales de Mayo	Objetivos primordiales en poblar y educar. Creación y distribución de la riqueza.
	A1- Trascendencia en las provincias.	Lejanía del interior. Secuela prolongada en los vicios. Desigual distribución de la riqueza. Historia ajena al quehacer del hombre Masas privadas de la cultura.

3.2.2.2. Notas de la sección *Plática*.

Los núcleos temáticos y sus correspondientes tópicos presentes en las notas de la sección *Plática* son los siguientes:

<i>Nota Revista N°</i>	<i>Ejes temáticos</i>	<i>Tópicos</i>
N°1 Calvetti	A- Posibilidades expresivas del pueblo	Carencia de una expresión digna y fiel. Aspiración a un arte ligado al hombre.
	A1- El hombre del norte.	Conflictos inexpressados. Posibilidades reducidas y vida rica
N°3 Fidalgo	A- El Federalismo Cultural.	Rechazo a un nacionalismo hostil. Importancia del aporte recíproco.
	A1- Las autonomías provinciales	Liberación de la penetración pseudo-cultural. Universalizar la creación. Aspirar a un nivel cultural similar a Bs. As.
	B- Los nacionalistas	Defensa de intereses individuales o de grupos. Denigración del hombre.
N°4 Groppa	A- El arte primitivo.	Medio de comunicación. Fiesta colectiva.
	B- El Arte actual	Desorden. Realidades densas. Reducción a lo estético. Masa desheredada.
	B1- Tarea del artista	Interpretación de la vida
N°5-6 Busignani	A- Versión digna y fiel de la tierra y sus habitantes	Destino popular del arte. Expresión de la realidad presente. Rechazo del falso folklorismo.
	A1- Integración recíproca de lo nacional y americano	Universalización de lo tradicional.

	B- La relación con el resto del país	Comunicación más imaginativa que real. Carencia de sociabilidad urbana.
Nº7 Calveti	A- El “arte argentino”	Sentimiento de la Patria en la obra. Relación del escritor con su medio. Maduración de los estados de conciencia populares.
	B- La mayoría de los escritores argentinos.	Trabajo a espaldas del pueblo. Arte de minorías. Sin búsqueda de lo auténtico.
Nº8 Calveti	A- Últimos descubrimientos científicos	Quiebre con el pasado. Necesidad de que los artistas reconsideren su actitud. Reconocimiento de los actuales procesos sociales y económicos
	B- Antiguas culturas.	Maduración y salieron de su silencio.
Nº9-10 Busignani	A- Participación política del pueblo.	Reconocimiento de su Soberanía
	A1- Propuesta para el gobierno.	Promover el desarrollo espiritual. Construcción de la cultura americana.
	B- Período de emancipación.	Poder político negado al pueblo.
Nº13 Groppa	A- La palabra.	Esfuerzo generacional. Aporte popular. Medio de expresión para el escritor.
	A1- El simbolismo.	La palabra como instrumento de sugestión. La palabra como representación y sonido.
Nº14-15 Fidalgo	A- La literatura.	Concepto universal. Características articulares de la obra. Trascendencia. Comprensión e identificación.
	A1- Literaturas nacionales.	Expresión de un medio, habitantes, usos y costumbres. Rechazo del pintorequismo.

3.2.3. Construcción del sujeto de la enunciación.

Explica María Isabel Filinich, que “el sujeto de la enunciación es una instancia compuesta por la articulación entre sujeto enunciador y sujeto enunciatario, de ahí que sea preferible hablar de instancia de la enunciación para dar cuenta de los dos polos constitutivos de la enunciación” (Filinich,1998:39). Enunciador y enunciatario son dos papeles que se constituyen de manera recíproca en el interior del enunciado. Por su parte, el enunciado no solamente conlleva una información sino que pone en escena, representa, una situación comunicativa por la cual algo se dice desde cierta perspectiva y para cierta inteligibilidad.

En el siguiente análisis se pretende dar cuenta de las marcas del enunciador y del enunciatario presentes en el enunciado de los textos seleccionados en el corpus. Para esto, y a

modo de poder aplicar una metodología de análisis discursivo con un criterio económico, se procede a la segmentación de los discursos con un sentido estrictamente operativo. Se tiene en cuenta, no obstante, que un discurso no puede ser analizado fuera de un contexto de comunicación. En efecto, toda emisión tiene una función específica dentro de una situación de discurso o en una interacción social.

En cuanto a las marcas relacionales, consideradas en la *Metodología para el análisis del discurso* de A. Alabí (1990), el siguiente análisis considera los elementos que hacen referencia a la particular situación en la que se produce el enunciado, momento del enunciado, y la distancia discursiva, según la cual el *discursor*⁸⁷ se involucrará en mayor o menor medida en su discurso. Explica Alabí que “en el caso extremo de distancia discursiva, el emisor considera su discurso como ámbito totalmente ajeno, la contrapartida será un enunciado totalmente asumido por el discursor. Estas variables aluden a la presencia o ausencia del sujeto de la enunciación en el enunciado que advierten a partir de ciertas marcas que el discursor imprime en su discurso, como la utilización de algunos conectores, términos del lunfardo junto a un lenguaje estándar, el énfasis, el criterio de adjetivación, la mitigación y, en fin, todas las marcas de subjetividad que dan cuenta del distanciamiento o cercanía del sujeto de la enunciación respecto del enunciado (Alabí,1990:50).

Se tiene en cuenta, por tanto, que todo discurso se lleva a cabo dentro de una coordenada déctica espacio–temporal que le permite al discursor relacionar su discurso con el momento de la enunciación, con sus interlocutores u con el lugar en el que se produce el discurso. “Cuando se hace referencia a estas situaciones particulares –dice Alabí– hablamos de déxis y los elementos que conectan el enunciado con la enunciación (o del discurso con la situación) son los décticos: demostrativos, adverbios, locuciones adverbiales, pronombres, formas pronominales y una serie no definida exhaustivamente de elementos que aluden a las instancias mencionadas, como las desinencias verbales y los circunstanciales” (Alabí,1990:51).

Como se indicó, los editoriales *TARJA*, así como las notas de *Plática* presentan una estructura común, aunque mantienen marcadas diferencias y registran variaciones en cada una de ellas que las distinguen entre sí. No obstante, puede afirmarse que el estilo de la mayoría de las notas adopta recursos propios del discurso político. Al respecto, y para enriquecer el siguiente

⁸⁷ En el origen del discurso o *genotexto*, se ubica un sujeto que desea influir sobre otro u otros sujetos mediante un discurso particular, a este sujeto denominamos discursor, destinador, codificador, emisor o alocutor. El discursor es el generador del discurso (Alabí,1990:157).

análisis, se consideran los aportes de Eliseo Verón sobre el *discurso político* (Verón,1987). Caracterizar un tipo de discurso, es para Verón, conceptualizar un *campo discursivo*; la definición de un “tipo” de discurso supone la definición de una serie de variantes del mismo, siendo éstas, las diferentes estrategias, procesos de intercambio, variaciones de cada estrategia a lo largo de un proceso discursivo y de las modificaciones de las estrategias según el soporte significativo (Cfr. Verón,1987:15).

Verón presenta los tres destinatarios del enunciador. “La enunciación política –explica el autor– parece inseparable de la construcción de un *adversario*”. El adversario, como una cuestión, significa que todo acto de enunciación política supone necesariamente que existen otros actos de enunciación, reales o posibles, opuestos al propio. Todo acto de enunciación política se presenta como una réplica y supone (o anticipa) una réplica, de ahí que para Verón “todo discurso político está habilitado por un Otro negativo. Pero como todo discurso, el discurso político construye también un Otro positivo, aquel al que el discurso está dirigido” (Verón,1987:16).

Al construir su destinatario positivo y su destinatario negativo, el enunciador político establece una relación con ambos: con el primero, a partir de una creencia presupuesta, ya que el destinatario positivo define la posición que corresponde a un receptor que participa de las mismas ideas, adhiere a los mismos valores y persigue los mismos objetivos que el enunciador: es el partidario o *prodestinatario*. Para establecer la relación con el destinatario positivo, el enunciador utiliza el *colectivo de identificación*, que se expresa en el *nosotros* inclusivo. El destinatario negativo o *contradestinatario*, por tanto, está excluido del colectivo de identificación, y esta exclusión define su posición respecto del enunciador. El lazo con éste reposa, por parte del enunciador, en la hipótesis de una inversión de la creencia: lo que es verdadero para el enunciador es falso para el contradestinatario (Cfr. Verón,1987:17).

Verón considera, que el análisis del discurso político en un contexto democrático revela la presencia de un tercer tipo de destinatario, el *paradestinatario*, “un ‘tercer hombre’ que representa a sectores de la ciudadanía que se mantienen, en cierto modo, ‘fuera del juego’ (Verón,1987:17). Aquello que es pertinente al orden de la persuasión en el discurso político se dirige a este paradestinatario.

Otras consideraciones que revisten interés para el análisis, son las que refieren a las *entidades* del imaginario político. Verón menciona cinco: el *colectivo de identificación*, como una entidad enumerable que admite la fragmentación y la cuantificación (por ejemplo, muchos socialistas piensan que...); los *colectivos asociados al paradesinatario*, entidades también enumerables que designan colectivos, y que el enunciador coloca habitualmente en posición de recepción (por ejemplo: “ciudadanos”, “trabajadores” o “argentinos”); los *metacolectivos singulares*, entidades que si bien no admiten la cuantificación (y difícilmente la fragmentación), fundan la identidad de los enunciadores (por ejemplo, “el país”, “el pueblo” o “la nación”); *las fórmulas*, o formas nominalizadas que el enunciador utiliza para ritmar sus argumentos, son expresiones que adquieren una cierta autonomía semántica respecto del contexto discursivo (por ejemplo “la participación”); y las *formas nominales*, verdaderos operadores de interpretación: su utilización supone un efecto inmediato de inteligibilidad por parte al menos del prodestinatario (por ejemplo: “la crisis”, “el imperialismo”) (Cfr. Verón,1987:18,19).

Los componentes, como el segundo nivel fundamental en el plano del enunciado, definen, en palabras de Verón, “las modalidades a través de las cuales el enunciador construye su red de relaciones con las entidades del imaginario”. Se pueden distinguir cuatro componentes: el *descriptivo*, en el que el enunciador ejercita la constatación, balance de una situación, comporta con frecuencia una lectura del pasado y una lectura de la situación actual; el *didáctico*, donde el enunciador no evalúa una situación sino que enuncia un principio general: no describe una coyuntura específica sino que formula una verdad universal; el *prescriptivo*, donde el enunciador entretiene el orden del deber, imperativo universal o al menos universalizable, y puede, sin embargo, marcarse explícitamente como fuente expresiva de la regla deontológica enunciada; y el *programático*, en donde el enunciador promete, anuncia, se compromete. Este componente se caracteriza por el predominio de las formas verbales en infinitivo y en futuro, y se inscribe en el orden del poder hacer (Cfr. Verón,1987:20–22).

3.2.3.1. Análisis de los editoriales *TARJA*.

a) Nosotros inclusivo o colectivo de identificación.

1) En los editoriales *TARJA*, la voz enunciativa adopta como una de sus modalidades, un *nosotros* que involucra al conjunto de los realizadores de la revista. Este nosotros, que dirige su mensaje a un grupo singular y concreto, evidencia un desplazamiento hacia un conjunto

ideológico: los escritores o personas especializadas en la historia, quienes definen el *ustedes* que, junto al nosotros, forman el colectivo de identificación: el *nosotros inclusivo* marcado por lo ideológico. El siguiente fragmento enuncia:

De nuestra labor, desterramos el azar y la gratuidad. Propósitos claros y definidos nos estimulan. La vieja historia del hombre, podría inducirnos a querer intentar dudosos descubrimientos. No vacilamos en reservar esta disciplina a personas especializadas, las que desde ya, contarán con las páginas que les sean necesarias. Entre la historia y el presente, nos quedaremos con este último, donde está vivo el trajinar del pueblo. Espaciadamente, tal vez cedamos a leves incursiones por la otra. (Tarja 1989, N°1:3)

El enunciador que parte del nosotros es el portavoz autorizado de la ideología. La identidad se construye a partir del *ustedes*: especialistas, los que como el enunciador adhieren a la ideología de la revista. La presencia del metacolectivo *pueblo*, con el que el nosotros admite total identificación, está ligada al presente, tiempo preferido para el comprometido proyecto que se realiza. El orden del poder hacer instaura, en este segmento, el componente programático.

Como marcas que revelan al enunciador en el enunciado se presentan los verbos en primera persona del plural como *desterramos*, *vacilamos*, *quedaremos* y *cedamos*, los pronombres *nuestra*, *nos*, y el modalizador *tal vez*, que manifiesta la falta de seguridad frente a la acción de ceder a las incursiones por la historia. La subjetividad del enunciador se advierte en el adverbio *espaciadamente* ya que revela el particular modo en que pretende realizar la acción antes mencionada. Otras marcas de subjetividad están presentes en la contraposición de adjetivos: *claros* y *definidos*, referidos a los propósitos del sujeto colectivo, conocedor e intérprete del presente del hombre, y *dudosos*, en referencia a los descubrimientos que propicia la falta de especialización. Las marcas del enunciatario, ya contemplado en el nosotros inclusivo, están presentes en los pronombre *las* y *les* que refieren a personas especializadas en disciplinas como la historia; el verbo *contarán*, define una acción a futuro que compromete al ustedes, especialistas en la historia y al nosotros como conocedores del presente, como componentes de un mismo proyecto. El deíctico temporal *desde ya* incorpora la acción futura (*contarán*) en el presente de la enunciación, y establece el acuerdo entre los propósitos del enunciador y los intereses que pretende despertar en el enunciatario, en este caso paradestinatario del discurso.

2) En el mismo editorial se aprecia también cómo el enunciatario paradestinatario puede estar compuesto por quienes, con semejantes intenciones a los hacedores de la revista, en el futuro próximo pueden prestar su colaboración o bien solicitarla:

En nuestra tarja, nos sentiremos por demás recompensados si desde cualquier lugar del país, al solicitar la colaboración adecuada, ésta nos dice del carácter de otras faenas o nos acerca la cordial ayuda, con el gesto de los hombres que en parecida actividad, hacen un alto, para dar la mano a compañeros de empresa (Tarja 1989, N°1:3).

La mención de *los hombres que en parecida actividad*, sustituye al ustedes. Estos hombres *hacen un alto*, realizan una acción y mediante la utilización de fórmulas como *dar la mano*, y el nominal *compañeros* como colectivo asociado al paradesinatario, convierten su acción particular en una acción colectiva, unificando con esto las intenciones del enunciador y del enunciatario. La frase *cualquier lugar del país*, se presenta como coordenada que define el lugar del discurso y supone la existencia de posibles enunciatarios en ese “allí”; el término *país* como metacolectivo singular de identidad, es la entidad que convoca a los hacedores de *Tarja* y a sus públicos objetivos, los escritores y artistas, con sus respectivas realizaciones.

3) El nosotros inclusivo puede contemplar también al conjunto de la comunidad de los hombres involucrados con la cultura. En atención al siguiente fragmento:

Nuestra situación geográfica nos relega, un poco, al margen de los hontanares de cultura del país, de escasa y lenta circulación periférica. Además, los caracteres y desarrollo de nuestra economía –predominantemente agraria y pastoril– nada propicia para la difusión y decantación de valores, añaden inercias. Carecemos así de una comunidad espiritual, ágil, creadora. En cambio aquí vivimos en el seno de un mismo rico y palpitante veneno tradicional, que reclama todavía, no la imagen narcisista y superficial, sino la transfiguración certera que le dé vigencia artística universal. (Tarja,1989, N°3:47)

Se observa que cobra importancia el componente descriptivo, al mencionarse aspectos de la vida de la comunidad regional como pueblo del NOA. El reclamo del final, incorpora un aspecto de la creación artística que *Tarja* tiene por objetivo alcanzar: ubicar las expresiones regionales en el contexto americano, esto es, universalizar la creación de los artistas de la región. La palabra *transfiguración*, como un reclamo de la tradición, es el elemento que deben explotar los que participan de las ideas de *Tarja*, propuesta que se extiende a los hombres de cultura, cuyo deber es expresar la riqueza tradicional de otra forma.

Entre las marcas que develan al enunciador están los verbos *carecemos*, *vivimos*, el adjetivo *nuestra*, y estableciendo coordenadas deícticas el pronombre *nos*, el adverbio *aquí* y el adverbio *todavía*. Se destacan las marcas de subjetividad del enunciador en la cercanía respecto de sus objetos discursivos, por ejemplo, en el uso de los adjetivos *periférica*, *espiritual*, *palpitante* y *narcisista*, con una fuerte carga semántica que procura establecer la bipolaridad comparativa para el análisis de la situación, además de conmovier emocionalmente al lector y

establecer una polémica con él. El enunciatario del discurso es el hombre de la región que pertenece al ámbito de la cultura. Para la construcción de este enunciatario, se adopta el metacolectivo *país* como la entidad identitaria, pero fragmentada entre aquellos que pertenecen a *los hontanares de cultura* y aquellos que se encuentran al margen. La identidad del nosotros inclusivo, por tanto, se construye sobre la base de oposiciones que existen entre esta comunidad cultural centro –*espiritual, ágil y creadora*– y la comunidad cultural marginal –*periférica aunque con un rico y palpitante veneno tradicional*– de la que surge el enunciador colectivo con voz autorizada.

4) La voz enunciativa, desde el nosotros inclusivo, se inscribe en lo que para el discurso político es del orden del deber, el componente prescriptivo. Este componente concentra el mayor número de operaciones de interpelación orientadas hacia el prodestinatario y paradesinatario, contemplados por el nosotros inclusivo:

Es hermoso estar hermanados por la necesidad de expresarnos, por el duro oficio de crear; es hermoso que emocionadamente cantemos a la rosa, revivamos los salmos perdurables o los fluidos romances que también, si lo deseamos, si lo sentimos un deber, cantemos al hombre y a su lucha concreta y cotidiana; digamos nuestro canto sobre lo que la patria es y en la patria se hace, sin que una indignante “Ley de literatura” (como contaba Jorge Amado del Brasil de 1939) promulgada o velada, nos lo prohíba (Tarja, 1989, N°8: 179).

En este fragmento, el enunciador colectivo se autoasigna una serie de deberes que cubren las exigencias de una acción patriótica, desde la práctica editorial. El metacolectivo *patria* es la entidad que establece la identidad del nosotros y presta el fundamento necesario para la realización concreta de los imperativos. El texto presenta verbos en imperativos: *cantemos, revivamos, digamos*, que incitan a la acción inmediata del enunciatario. Los deberes universales, no obstante, son precedidos por el componente programático, en donde el enunciador se anuncia y compromete. El compromiso se apoya en el uso de la fórmula *estar hermanados*, que actualiza un valor (la hermandad) como elemento indispensable para cualquier acción con intereses comunes, como la expresión y la creación, limitada y onerosa para las empresas individuales. Otras marcas que definen al enunciador están en la enunciación citada “*Ley de literatura*” y una aclaración entre paréntesis que remite a un conocimiento específico. Esta ley representa un acontecimiento que el enunciador no desea que se repita, está signado por la negatividad para sus intereses, de ahí la necesidad de actualizar el dato para que tal reconocimiento sea compartido por el enunciatario. Guarda entonces, una imagen del enunciatario, alguien sabe sobre la existencia de esta ley y sobre lo expresado por Jorge Amado en Brasil. El adjetivo *indignante*,

referida a la ley en cuestión, se presenta como una fuerte marca de subjetividad del enunciador, describe un estado de ánimo y una actitud despectiva hacia ella.

5) Si bien la identificación se establece –por lo común– en el uso del metacolectivo pueblo, el nosotros inclusivo puede establecer distancias con otros sectores también comprendidos en la misma entidad identitaria:

Tan equivocado sería esperarlo todo del gobierno, como suponer que nuestra materia pueda encontrarse a salvo de medidas de ese tipo, en la cada vez menos inefable “torre de marfil”. Como consecuencia, nos creemos no sólo facultados, sino particularmente obligados a opinar. ¿Qué propugnamos, qué esperamos los intelectuales, del nuevo gobierno? ¿Qué entendemos más conveniente para nosotros y para nuestro pueblo? (Tarja, 1989, N°9-10:209)

El enunciador establece una clara distancia con el gobierno y su poder de decretar medidas y con la llamada *torre de marfil* (o escritores de élite) entre comillas, lo que remite a una frase del contexto social literario. En la primera oración, el enunciador ejercita una constatación: la situación que se describe está necesariamente acordada con el enunciatario prodestinatario. Se aprecia, además, una carga de verbos en presente de indicativo: *creemos*, *propugnamos*, *esperamos* y *entendemos*, que revela un privilegio de la acción para sí mismo y para una política social en conjunto. La intención es establecer con el nuevo gobierno una relación abierta, que privilegie la libertad de opinión y que posibilite el reconocimiento simbólico de los *intelectuales* (colectivo asociado al paradesinatario). La opinión es un ejercicio obligado para los intelectuales, sin temores hacia el poder restrictivo del gobierno, y en atención a las necesidades propias y del pueblo. Una futura relación abierta y sin restricciones con el gobierno debe coincidir en esta prerrogativa. En cuanto al lector común paradesinatario, el uso de las interrogaciones retóricas tienen la intención de generar en él un pensamiento orientado en este sentido. Las preguntas se presentan como disparadores para que el enunciatario –contemplado en el colectivo *intelectuales*– participe de los propósitos del enunciador convencido de la misma causa, esto es, que reflexione y opine; entra en juego el componente programático del discurso.

6) La voz enunciativa que adopta el nosotros inclusivo, puede considerar al público lector y aludir a él como un prodestinatario, un receptor que participa de las mismas ideas y adhiere a los mismo valores:

(...) no pretendemos cambiar el rumbo señalado a la cultura del país por un complejo engranaje económico. Tampoco deseamos aumentar desaprensivamente el inventario de discursos, declaraciones y reclamos, pero eso sí, queremos dejar sentado, para templar nuestra honestidad, seguros de los muchos que nos escuchan y aprueban, que vemos con desilusión cómo se va paralizando una faz en el largo hacer cultural de nuestro pueblo (Tarja, 1989, N°13:310).

El conjunto del público lector, enunciatario cuya marca identificatoria es el pronombre *muchos*, adhiere, mediante a la acción de escuchar y aprobar, a las propiedades que se atribuye el enunciador, siendo éstas el compromiso (incorporado en el componente programático) y la honestidad. Para el enunciador, el público lector es un componente indispensable para la tarea editorial; se identifica con él en los metacolectivos *pueblo* y *país*, pero lo coloca en una posición diferente a la de los hacedores de la cultura: la de sustento social que legitima una posición crítica de los escritores y artistas en un dominio de preocupaciones globales.

El componente programático afecta a todo el fragmento. La presencia de verbos en infinitivo: *cambiar*, *aumentar*, *dejar* y *templar* inscriben al enunciador en el orden del poder hacer, expresan su compromiso, su decisiones orientadas hacia el futuro. Las formas de negación también son marcas del enunciatario: introducen creencias que el enunciador supone que son del enunciatario, para poder negarlas y aclarar su posición. Las generalizaciones *discursos*, *declaraciones* y *reclamos* sugieren que esta misma problemática ya tenía antecedentes; se instala con estos términos el continuo presente–pasado que da fundamento a la importancia del problema en cuestión (los costos de impresión frente a las exigencias de la industria cultural). La conjunción adversativa *pero* más *eso sí*, operan para introducir una afirmación enfática.

7) El pasado como fundamento para la acción del presente es un recurso que el enunciador colectivo vuelve a utilizar en su referencia a las ideas liberales del Romanticismo argentino, innovadoras en las primeras décadas del siglo XIX, y fundamentales para la construcción de una república liberal:

Mayo representa, además de nuestro nacimiento, una singular fisonomía moral que es un imperativo de nuestra existencia, un modo de ser irrenunciable. Echeverría, definiendo el dogma de Mayo, decía que es necesario realizar la democracia no sólo en lo político sino también en la enseñanza, en la industria, en la propiedad raíz y en la distribución y retribución del trabajo. Quería además, que la civilización y el poder fincaran en todo el país (Tarja, 1989, N° 16:390).

La voz enunciativa contempla a un enuciatario prodestinatario (políticos, intelectuales, artistas) comprometido con aquella idea de país. El romanticismo argentino, representado en la figura de *Echeverría*, es el componente representativo para fundamentar la necesidad de una acción política y social en defensa de un Estado democrático. Constituye, además el núcleo de los valores con que el grupo social comprometido con la revista construye su identidad. En el enunciado predomina el componente descriptivo que remite a las características de las ideas de

Mayo y a las palabras de Echeverría. El componente prescriptivo está presente en la enunciación enunciada con la que el enunciador anuncia las ideas fundamentales del autor. Sus ideas significan acción para sus seguidores. Entre ellas, el enunciador recupera una serie importante de fórmulas como *dogma de Mayo, la democracia, la civilización, el trabajo*, que pertenecen a la doctrina en la que el enunciador se posiciona positivamente. Se destaca también el metacolectivo *país*, entidad que reviste para el enunciador un fundamento identitario imaginario; el país como causa, convoca a todo el conjunto social que quizá es ajeno a los ideales de Mayo; al estar construyéndose a partir de esas prerrogativas, requiere de la participación activa de quien es paradedinatario del discurso. La identidad imaginada que se construye a partir de una idea de país como el dogma de Mayo, opera para fundar razones destinadas a una acción concreta de gobierno: la federalización de la cultura y la educación popular. El mismo editorial dice más adelante:

Las masas rurales, aunque alfabetizadas, siguen privadas no sólo de la más elemental cultura sino también de bienes materiales imprescindibles, sin los cuales no hay educación ni libertad posibles. Poblar y educar siguen siendo objetivos primordiales de gobierno (Tarja, 1989, N° 16:391).

Las ideas de Echeverría cobran actualidad en la acción educativa y participativa que el grupo se propone realizar con atención a las *masas rurales* y con el imprescindible apoyo del gobierno. Recordemos que el grupo ha venido desarrollando una importante labor pedagógica en diferentes actividades culturales; tal acción corresponde ahora a un poder que se compromete con los sectores sociales marginados. Se unifican así, los ideales románticos del siglo XIX – expresados en fórmulas como la *educación, la libertad, el poblar*–, la tarea social y cultural realizada por el grupo y la necesaria acción de gobierno para que este trabajo continúe con mayor impulso institucional. Los ideales liberales de poblar y educar siguen siendo objetivos, es decir, todavía no han sido cumplidos, permanecen en el terreno de lo utópico. Esta realidad todavía pendiente es posible de realizar si se siguen las premisas de este proyecto en su conjunto.

8) El nosotros inclusivo contempla un enunciatario construido sobre la base de oposiciones:

No necesitamos nuevas fuentes de arte; es decir, inspirarnos en elementos exóticos. Lo tenemos todo. Interpretemos lo que nos han dejado, sacando de ello la conclusión y una enseñanza. Sea bienvenido el que cuente esa verdad o las verdades que nos perdieron, o lo que no es verdadero dentro de este hermoso catálogo natural de nuestra América. Verdades tal vez hay muchas, pero nosotros nos referimos a la humana –diríamos única- que está espigada en cada hombre y que viene a ser la de todos los hombres.

(...) 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 comenzarán, para que juntos podamos seguir el trabajo de un pueblo ya inmóvil en la tierra y terminar las fases de sus himnos suspendidos por siglos de silenciosa vergüenza (Tarja, 1989, N°4:76).

El enunciatario es el artista con preferencia por la naturaleza americana y no por lo exótico; también es el intelectual con presencia activa en el campo de la cultura, sin caer en la morosidad y lentitud que caracteriza al pueblo. La verdad, como un valor que el enunciador requiere de su enunciatario, insta en el enunciado la mención de criterios ideológicos en torno al humanismo—existencialismo, universalidad de la creación literaria y artística, y federalismo cultural, entre los cuales la verdad cobra una nueva dimensión y puede distinguirse de aquellas *muchas* que el enunciatario reconoce. La verdad, es también un componente que pertenece a la tradición (herencia cultural de América) en la que el artista y el intelectual la deben recuperar e interpretar de otro modo. El metacolectivo *pueblo* y el colectivo de identificación *intelectuales (de América)*, se presentan como entidades identitarias que convocan al enunciatario y enunciatario. Este fragmento se caracteriza por la riqueza de tiempos verbales que juegan entre el pasado, el presente y el futuro; el propósito es establecer una línea temporal entre la herencia recibida, y la acción posible de la revista y de los intelectuales integrados a su proyecto editorial y social. El verbo *han dejado* en pretérito perfecto de indicativo, refiere a una acción realizada en un pasado inmediato; el verbo *diríamos* en potencial simple, expresa la posibilidad de decir que tiene el nosotros colectivo; el verbo *sea*, en presente de subjuntivo, expresa el deseo del enunciatario, se presenta como una marca de su subjetividad; y la notable cantidad de verbos en primera persona del plural, presente de indicativo, hacen referencia al tiempo preferido por el enunciatario en relación al ahora de su enunciación.

b) Tercera persona que designa a un nosotros inclusivo.

1) En el siguiente fragmento, el nosotros inclusivo que contempla al conjunto de los escritores desea describir la situación actual del escritor. Para ello, lo objetiviza hablando de él en tercera persona. Esta tercera persona designa, entonces, al nosotros inclusivo:

Si bien cambian las exigencias del medio en que al escritor toca desenvolverse, entrando a considerar esta actualidad, vemos que sus deberes y derechos, al par que provocan las definiciones individuales, anhelan la fuerza constructiva y solidaria de todos los que trabajan en un campo común, como necesaria y única condición para que cabalmente se cumplan unos y otros (Tarja, 1989, N°7:147).

El segmento articula el componente descriptivo y el componente didáctico del discurso. El anhelo de una *fuerza constructiva y solidaria* como condición para que los derechos y deberes del escritor se cumplan, es el aspecto principal que define una situación, la del escritor en la actualidad. Al personalizar los *deberes y derechos*, el enunciador los convierte en la causa para la generación de esta fuerza entre aquellos que *trabajan en un campo común*; esta solicitud desliza sutilmente el componente prescriptivo que reconoce un enunciatario con posibilidades de actuar. La forma impersonal *se cumplan* expresa el deseo de una acción a que se atribuye a otros, pero es, no obstante, una marca del enunciatario. La sentencia del final, constituyente del componente didáctico, formula que esta fuerza por construir es *necesaria y única condición* para que se cumplan *cabalmente* los derechos y deberes del escritor.

La expresión *un campo común* en el que un conjunto de individuos trabajan, se presenta como fórmula de identificación. Unida al indefinido *todos*, asocia a nivel discursivo las diferentes posiciones que existen en este campo común. La fórmula es una marca del enunciatario paradesinatario, ya que dentro de un campo común –el de los escritores– hay grupos que pueden estar en posición neutral o contraria a las ideas del enunciador.

El mismo editorial, más adelante, continua con el recurso de la tercera persona que designa al nosotros inclusivo, pero esta vez incorpora la propuesta pragmática que caracteriza al género:

A esta altura de la evaluación cultural en nuestro país, es necesario entrar de lleno y de una buena vez, a analizar limpiamente, entre todos, nuestros deberes y derechos y a tomar medidas que afiancen su libre ejercicio. (Tarja, 1989, N°7:148).

El enunciador se marca explícitamente como fuente expresiva de una regla deontológica de manera impersonal a partir de la forma *es necesario* enfatizada por las frases *de lleno y de una buena vez*. El enunciador se evidencia en los pronombres posesivos *nuestro y nuestros*, los que establecen la coordenada deíctica de persona. Se presenta nuevamente el pronombre indefinido *todos*, como fórmula que asocia a las diferentes posiciones, y el metacolectivo singular *país*, pero como entidad que identifica al enunciador colectivo y construye un enunciatario escritor presente en cualquier lugar del país.

c) Nosotros exclusivo.

1) La voz enunciativa puede adoptar un nosotros exclusivo, que contempla solamente a los escritores y artistas que participan de la revista:

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.

No pretendemos resumir todo lo que se lleva dicho sobre América, ni compendiar todo lo rebatido sobre arte. Para este caso, relacionamos arte con América, por ser aquel una de las manifestaciones superiores, última de un complejo social de un lugar determinado, Hablamos de la raíz y de la flor –¡tan igualmente viejas!– de nuestra América (Tarja,1989,Nº4:75).

El enunciador insiste en la intención de universalizar las expresiones de los escritores y artistas del medio local. *América*, metacolectivo singular, es la entidad identitaria imaginaria que convoca a los posibles paradesinatarios. Se trata de una manifestación superior, una realización todavía en ciernes, una imagen de lo posible, unificadora, y el arte es el instrumento para reunir a los hombres que expresan las circunstancias de aquellos que viven y sufren situaciones difíciles y silenciadas. El trabajo en el campo estético es propio de los artistas, aunque no deja de pertenecer al conjunto de los quehaceres humanos. Los pronombres posesivos *nuestro* y *nuestra*, los verbos *pretendemos*, *relacionamos* y *hablamos*, en presente de indicativo, y los pronombres *este*, *aquel*, son marcas que definen al enunciador. El enunciado presenta metáforas: el *arte* es una *flor*, un *fruto* y *América* es la *raíz*, *cultivar* refiere a la acción de trabajar. La posibilidad de transposición significativa que produce la metáfora sugiere un tipo particular de enunciatario, alguien con capacidad de reconocer el proceso de comparación, identificación y sustitución. El nexo *algo así como* establece la comparación con algo reconocido por el enunciatario. Las expresiones impersonales como *se lleva dicho* y *todo lo rebatido*, refieren a acciones atribuidas a otros en el pasado que cobran importancia en el presente, colocando a la cuestión del arte americano en la continuidad pasado–presente.

2) El nosotros exclusivo puede apelar directamente al lector para que éste evalúe la tarea realizada por la revista, y se produzca, a partir de esta solicitud, una respuesta positiva para los intereses integracionistas del grupo:

El lector dirá si ha sido fecunda y si ha sido eficaz nuestra tarea, nosotros podemos asegurarle que la suma de enseñanzas que hemos recibido en nuestra labor editorial, es sólo comparable a la extraordinaria claridad que esta experiencia nos ha deparado para sentir y comprender nuestro deber como escritores y la grave responsabilidad que el cumplimiento de ese deber implica. (Tarja,1989,Nº5-6:103).

El verbo *dirá* en futuro imperfecto, es la acción comprometida a futuro que corresponde al lector. Se incorpora con este verbo el componente prescriptivo. El uso de la comparación introducida por el nexo *es sólo comparable a* le permite al enunciador manifestar su posición respecto de la labor editorial, y realzar el valor de las enseñanzas recibidas en tal empresa. El enunciador revela así su satisfacción después de un año de vida de la revista, y reconoce *las*

enseñanzas que ha dejado para los escritores la tarea realizada, por lo cual, y en retribución por lo recibido, se reitera el deber y la responsabilidad social que los escritores tienen hacia el medio y hacia el público que los ha legitimado como portavoces, más allá de las incumbencias y los cruces con el poder. Puede reconocerse un componente didáctico al unificar el aprendizaje (un principio de la actividad intelectual de cualquier época y lugar) y la acción social del intelectual comprometido con la tarea editorial de la revista.

d) Doble enunciatario del nosotros exclusivo.

1) La tarea de difusión que la revista proyecta para las producciones literarias de los autores de la región, persigue el objetivo de unir a los dispersos y se rige, además, por el sentimiento de afinidad emocional, que se genera en la relación de los miembros de un grupo o bien, de una clase social. Las páginas de la revista *Tarja*, constituyen un elemento de convergencia y cohesión para aquellos miembros que desean y no hallan un espacio para expresar su mensaje, en acuerdo o no con la ideología de la revista. La voz enunciativa desde un nosotros exclusivo que contempla a los realizadores de la revista, puede dirigirse a un enunciatario doble: por un lado a los individuos que conforman un grupo o clase social amplia, neutra y no enumerable (paradestinatario del discurso), y por otro lado, a los artistas y escritores (prodestinatarios en acuerdo con las ideas vertidas en el discurso):

En las más bajas capas sociales como en las más altas, es dable comprobar que existen tantas complejidades como individualidades encontramos. Es cierto que muchas de ellas tienen una afinidad y una persistencia que las caracteriza como una constante de un grupo o clase social determinada. Y puesto que hay artistas, escritores, que desean llegar a cualesquiera de estos grupos que forman el conglomerado social, a todos ellos nos dirigimos fraternalmente para que desde estas páginas digan su mensaje (Tarja, 1989, N°2:19).

El enunciador toma posición ante una situación compleja: las individualidades. Sobre estas individualidades se establece la diferencia de enunciatarios. La expresión impersonal *hay artistas, escritores*, alude al enunciatario prodestinatario, y se presenta sustituido por el pronombre *ellos*. Los pronombres *ellas* y *estos*, así como el indefinido *cualquiera*, en cambio, refieren a las individualidades que pertenecen al segundo enunciatario, paradestinatario, el grupo o la clase social. El prodestinatario, descrito de manera impersonal, le permite al mismo enunciador objetivarse para hablar de sí mismos en cuanto a sus intenciones de llegar a otros grupos con intereses semejantes. El verbo *digan* como una solicitud y su vez un deber para aquellos que responden al llamado, incorpora el componente prescriptivo del discurso.

e) El contradestinatario: “los otros” o adversarios ideológicos.

1) Al tiempo que el enunciador se construye y construye a los “otros” mediante oposiciones tópicas, manifiesta la polarización ideológica que lo distinguen de sus enemigos o adversarios:

Los escépticos, a quienes nunca les falta un “¿para qué?”, continuarán diciendo que de ninguna manera están dispuestos a perder el tiempo y que “no tienen nada que decir a nadie” o –y esta es la variante– “que no vale la pena decir nada para nadie”.

(...) A éstos, queremos hacerles llegar nuestro cordial reproche. No se trata de historiar, enjuiciando, la actividad intelectual de este medio. Tal vez hayan sido demasiado los esfuerzos y demasiado los silencios (...). (Tarja, 1989, N°2:19,20)

La voz enunciativa continua describiendo la situación que había comenzado a detallar de una manera impersonal. El nominal *los escépticos*, representan al *contradestinatario* del discurso, a quien se lo describe en tercera persona; así, el enunciador toma distancia de su objeto de discurso, lo objetiviza. *Los escépticos* se construyen sobre la base de oposiciones con los artistas y escritores que el enunciador considera en su enunciatario doble antes definido. Así, mientras que a los escritores y artistas, el nosotros se dirige fraternalmente, a los escépticos les hace llegar su reproche. Los escépticos se caracterizan por su negatividad, en tanto que los artistas y escritores que respondan al llamado de la revista se nutren de aspectos positivos. Enunciaciones citadas como *¿para qué?* o *no tienen nada que decir a nadie*, incorpora un componente que contribuye a la verosimilitud, fundamento de sus opiniones. El estilo descriptivo incorpora marcas del contradestinatario como los pronombres *quienes*, *les*, *éstos*, y los verbos *están*, *hayan sido*. El componente didáctico, presente en el segundo fragmento, después del modalizador *tal vez*, intenta ser una explicación a la existencia de los escépticos.

2) Otra forma en la que se enuncia al contradestinatario del discurso es con el nominal *la élite*:

(...) Nunca pretendimos la originalidad, ni la odiosa selección de la élite, ni deliberadamente olvidar a nadie; simplemente, que el mundo es demasiado grande y son tantas las cosas que pasan en él y tan pequeña nuestra revista, que a pesar de sus puertas de par en par abiertas, no nos queda tiempo para reunir a todos los dispersos tal como quisiéramos hacerlo. Pero nos damos muy por satisfechos si con los trabajos de los que ya han colaborado y con los nuestros, algo positivo supimos allegar al constante hacer de nuestro pueblo (Tarja, 1989, N°5–6:103).

El nosotros exclusivo, construye su identidad en relación *al constante hacer de nuestro pueblo*, en tanto que *pueblo* es un metacolectivo singular de identificación. La revista es, en

relación a este *constante hacer*, una actividad más, *pequeña* en comparación con la magnitud de las producciones humanas; no obstante, procura esfuerzos para reunir a todos los dispersos en una tarea que considera inacabada. Esta conducta se contrapone a la de los escritores cultos o de élite, quienes por su carácter experimental y selectivo, establecen diferencias y distancias con el resto de los campos y sectores sociales. El enunciador construye por tanto un enunciatario prodestinatario (autores hacedores y colaboradores de la revista), un paradestinatario (futuros colaboradores todavía dispersos que pueden, no obstante, sentir afinidad por los círculos literarios de élite), y un contradestinatario (los miembros de la llamada élite). La negación introducida por el adverbio *nunca*, sirve para negar posibles creencias del enunciatario y define una separación tajante con la élite que involucra al pasado. El juego de oposiciones le permite al enunciador establecer su posición: *no olvidar a nadie*, es también considerar a *todos* los escritores y artistas dispersos, que junto al enunciador constituyen el *pueblo*. Otra figura que utiliza es la construcción por antítesis entre grande (mundo) y pequeña (revista). Se destaca el reiterado uso del pronombre posesivo: *nuestra* (revista), *nuestros* (trabajos) y *nuestro* (pueblo), coordinadas déicticas que definen a la persona que enuncia. También, la carga subjetiva que el enunciador coloca en el adverbio *deliberadamente* referido al acción del olvidar, en el adjetivo *odiosa* que se atribuye a la selección de la élite, y en el verbo *quisiéramos*, en pretérito imperfecto de subjuntivo, expresión del deseo del enunciador.

3) La revista se inserta en un contexto de producciones culturales que se orientan en función de la búsqueda de nuevos mercados y de la producción masiva. El avance de la industria cultural, representa para *Tarja*, una revista de edición limitada y sin pretensiones comerciales, un doble peligro: por un lado la imposibilidad de competir con los productos de mayor publicación y menor costo, y por otro lado la secularización de la cultura que estos productos producen en el medio local. A esto se suma el problema que suscita la publicación del libro de autor argentino, el cual es desplazado por las publicaciones de autoría extranjera, favorecida por los costos de producción y la evasión del pago por derechos de autor. El régimen de una industria que debe replantearse desde la acción de los escritores y desde las políticas culturales de gobierno, es para los miembros de *Tarja* un tema que compromete su propia existencia como soporte para las producciones del medio local y de la región. Por estas razones el contradestinatario del discurso editorial es el régimen editorial de la industria cultural que florece en el país por aquellos tiempos:

¿Cuáles son esas necesidades y como atenderlas?. Las respuestas son sustancialmente distintas, según de dónde provengan. Pero aunque el objetivo sea actuar para todos, algunas pretensiones

no deben ser atendidas, por no interesar al desarrollo progresista del país; o bien porque pueden ser postergadas en homenaje a problemas urgentes (analfabetismo, mortalidad infantil, vivienda, etc.). Hay también productos pseudo-culturales o nocivos. Ejemplos: las películas de gansters, publicaciones pornográficas, empleo de energía y mano de obra en artículos superfluos o de lujo. Para ellos, no puede pretenderse a ayuda del estado y antes bien, se justifica la imposición de restricciones (Tarja, 1989, N°9-10:209)

Se adopta el estilo impersonal para describir una circunstancia: la necesidades que deben despertar la preocupación del gobierno. El fragmento comienza con una pregunta retórica que introduce la cuestión a ser tratada e incita la reflexión del lector a partir de la distinción que establece entre aquellos que merecen y aquellos que no merecen la atención y el apoyo estatal. La pregunta retórica supone entonces la existencia del enunciatario; otras marcas que también lo evidencian son el pronombre indefinido *todos* y *algunas*, éste último en referencia al contradestinatario. Los metacolectivos *país* y *estado*, le sirven al enunciador para identificar, por el primero, a la causa que supera cualquier diferencia, y en la que cobra especial atención el desarrollo progresista de la nueva política de gobierno, y por el segundo, al organismo proveedor de los recursos para las producciones desfavorecidas por la industria. Aquellas pretensiones que se alejan de los intereses del país, como entidad que contempla al conjunto de los hacedores de la cultura, están en contra del país y por ello no pueden recibir el apoyo del gobierno, es más, deben ser restringidos por éste. La estrategia que divide a los enunciatarios entre progresistas y agentes de la industria cultural secularizadora, coloca a la acción del intelectual en una posición proteccionista y crítica frente a las transformaciones del medio massmediatico, acción que se extiende para los responsables de las políticas culturales de gobierno; así el componente descriptivo es el argumento para lo prescriptivo, aquello inscripto en el orden del deber hacer. Los “otros” son definidos como *productos pseudo culturales*; al detallarlos, el enunciador consigue especificarlos y marcar la diferencia con los otros productos que sí contribuyen al desarrollo de la cultura, en particular, el libro de autor argentino. Pero estos productos pseudo culturales pertenecen a un sector de la industria cultural que los produce, los publicita y los distribuye, un sector que pugna por acrecentar mercados y obtener mayores ganancias. Este sector industrial es el “otro”, adversario ideológico, al que el enunciador alude sin mencionarlo, cuando detalla cuales son sus productos. No obstante, estas consideraciones, que definen la postura política de la revista y guardan intereses sociales y preocupaciones sobre su propia existencia, no se reducen a lo cultural solamente: *el analfabetismo, la mortalidad infantil, la vivienda*, como problemas que poco tienen que ver con la industria y los negocios, se incorporan al discurso para orientarlo en función de políticas sociales todavía en falta, y extienden las preocupaciones intelectuales hacia aquellos problemas que fueron desestimados por gobiernos

anteriores. La intención que guarda este tipo de menciones es dirigir la política de Estado hacia un nuevo circuito de acciones y programas, sobre sectores sociales emergentes y todavía postergados en sus necesidades básicas.

3.2.3.2. Análisis de las notas de la sección *Plática*.

Las notas de la sección *Plática*, como de indicó en otro lugar, se caracterizan por su carácter opinativo. A diferencia de los editoriales *TARJA*, presentan la firma de alguno de los directores, marca que permite a los lectores acceder a las apreciaciones de cada uno de ellos, aunque éstos, adopten para su discurso la tercera persona del plural. Se comprueba, en estos textos, que cada escritor puede tener muchas identidades, es decir, que puede sentir su pertenencia a diversos grupos, y que no se puede afirmar a priori que ninguna de esas identidades sea capaz de subordinar a todas las demás. En la sección *Plática* cada uno de los escritores puede, con mayor libertad, expresar su particular punto de vista, estableciendo visiones diferentes respecto de la de los otros miembros, aunque respeta un marco común de valores y objetivos, constituyentes del esquema ideológico del grupo, encuadrados en el marco institucional que permite organizar las actividades. La nota profundiza un tema específico que puede no ser de actualidad, y pretende analizar una situación a partir de la comparación en relación con el pasado y en relación con lo que el adversario ideológico realiza y piensa. Es así que predomina un tipo de argumentación que toma elementos del pasado histórico para otorgarles actualidad, y a partir de una caracterización de la región histórica, definir a los artistas, escritores y su necesaria acción política orientada hacia los sectores postergados.

Para poder distinguir el particular punto de vista que adoptan los directores de la revista *Tarja* que escriben para *Plática*, se procede, esta vez, a ordenar el análisis por autor:

a) Jorge Calvetti.

1- Calveti escribe la primera nota de la sección en el primer número de la revista. En este texto, al igual que en los sucesivos que presenta en *Plática*, manifiesta su preocupación por la situación del hombre del Norte y por promover una tarea artística e intelectual abocada a describir e interpretar su circunstancia de vida, de manera que la imagen del hombre y del artista del medio se rija por un principio de autenticidad:

Salvo algunas excepciones que han fijado instantes o actitudes felizmente sorprendidos, el hombre del Norte permanece en el silencio, y sus conflictos telúricos, espirituales y prácticos, inexpressados.

Sabemos todos que en la gente de nuestro pueblo el mundo de las formas es rudimentario, elemental; sabemos que sus posibilidades expresivas son reducidísimas, pero sabemos también que su vida interior es enormemente rica. Pensamos que si publicáramos obras mostrando ese drama de mudéz que los coarta o que los anula, los ayudaríamos. (Ese u otro de los muchos dramas que uno está presenciando a diario) (Tarja, 1989, N°1:11).

La voz enunciativa incorpora la descripción en tercera persona para caracterizar la situación marginal del *Hombre del Norte*. Luego articula el nosotros inclusivo que contempla al conjunto de los artistas y escritores enunciatarios, lo cuales definen el *ustedes*. El pronombre *todos* opera como el aglutinante de este enunciador colectivo. El colectivo singular *hombre del Norte* y el colectivo enumerable *gente de nuestro pueblo*, se presentan como entidades de identificación colectiva, de las cuales el enunciador se erige como voz autorizada. Otras marcas están en la serie de verbos en primera persona del plural: *sabemos, pensamos, ayudaríamos y publicáramos*; también, los pronombres posesivos *nuestro, sus y su*, que operan como coordenadas deícticas personales, y el demostrativo *ese*, marca que define el espacio de la enunciación. Se destacan también el superlativo absoluto *reducidísimas* como una marca de la subjetividad del enunciador, y la acotación entre paréntesis que incorpora al enunciado una experiencia personal atribuida al indefinido *uno*, el cual sustituye a un otro no específico con experiencias semejantes. La última oración expresa el compromiso del enunciador en vistas hacia el futuro; este componente programático se acentúa fuertemente en la relación del enunciador con su colectivo de identificación.

2- Más adelante, en la misma nota, el enunciador colectivo construye al contradestinatario de su discurso sobre la base de oposiciones: el escritor partidario del denominado “Arte puro”, aquel enajenado a otros modelos poéticos e impotentes para asumir la crisis del país con una respuesta propia, se opone al modelo de escritor preferido por el enunciador: aquel comprometido con la gente de su medio, débiles y desposeídos, que hace suyas la soledad y la miseria de éstos. La poesía que se defiende es aquella que intenta interpretar poéticamente la

realidad, afirmar los auténticos valores nacionales y humanos y vaticinar una era de paz y progreso para América, especialmente para la Argentina. Según este modelo, el poeta se reconoce como perteneciente a un lugar y asume normas de vida dictaminadas por un pasado prestigioso que coloca su tiempo y su espacio en estrecha relación con la trascendencia fundante y rectora, en la que alcanza la plenitud de ser y de saberse hombre:

Conviene aclarar que no se exalta ninguna moda, ninguno de los manidos “ismos” para nuestro arte. Sólo queremos afirmar que, 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, preferiremos siempre a estos últimos, aunque los veamos a cada rato levantándose de sus tropiezos y sacudiéndose las solapas después de su última caída (Tarja, 1989, N° 1:12).

Se puede distinguir la diferencia entre los dos tipos de poetas, los cuales representan además dos concepciones artísticas literarias: un *regionalismo esencial*, que procura una literatura fundada en la pertenencia a un ámbito –el regional– pero universal en su trascendencia como arte, y un arte abocado a los temas abstractos, de inspiración romántica, con reflexiones filosóficas y sentimentalismo irrestricto⁸⁸. El enunciatario se evidencia en la mención de los sustantivos *escritores*, *autores* y *hombre* sustituidos en el discurso por los pronombres *los*, *su* y *sus*. La acción impersonal introducida por la frase *conviene aclarar*, identifica al colectivo a partir de una acción que se atribuye a otros. En enunciadador implementa además enunciaciones citadas como *ismos* y *Arte puro* entre comillas, términos que supone conocidos por el enunciatario. El juego de oposiciones atribuye a los partidarios del llamado Arte puro la preferencia por *esencias volátiles*, sin arraigo en la circunstancia del hombre y en su medio, actitud que rechaza en favor de un escritor cuya labor expresa una versión fiel de su tierra y de sus hombres, y en eso alcanza a crearse como artista auténtico.

3- Para Calvetti, el pueblo se reviste de una valoración sustancial, es la entidad fundamental que involucra al artista y a su obra como una manifestación que pertenece a sus hombres. La identidad literaria de nuestro país, construida a modo de un *estilo argentino*, no puede incorporarse al universo de expresiones sin el aporte valioso de un arte popular, que lo

⁸⁸ Recordemos que el desarrollo de la poesía del Noroeste argentino se ve afectado por la situación política social y la inestabilidad de las primeras décadas del siglo, y aunque refleja las tendencias dominantes del resto del país, ofrece, no obstante, rasgos peculiares que se relacionan con la expresión cultural de la región. Estas dos vertientes poéticas delimitan dos períodos definidos en la evolución de la poesía del NOA hasta la década del 40. Una visión distanciada y no consubstanciada plenamente con su objeto de interés, en la que predomina el estereotipo y la retórica exaltativa, imposibilitada de trascender sus propios límites, y una actitud estética alejada del folklorismo que recupera la tierra como fuente de identidad e instala al poeta en una constante actitud de observación social sin abandono de su personal visión de hombre y de mundo (Cfr. Arancibia, 1989:72,73).

caracterice (o bien lo humanice) y lo unifique. El desarrollo de las posibilidades del artista, su “creación” como tal, lo coloca al frente de la lucha por la cultura, y exige de él un grado profesional, una dedicación seria y responsable. Esta concepción de lo propio se expone en el siguiente fragmento:

Pero lo cierto es que en el plano de las formas cultas, el estilo argentino no está definido, no se ha decantado ni tiene fuerza suficiente como para caracterizarse, como para singularizarse. Sin embargo, el pueblo sí ha logrado, en mucho mayor grado, expresarse peculiarmente (...). (Tarja, 1989, N°7:158).

Más adelante, este mismo criterio le permite construir en su discurso al adversario ideológico, ya anticipado en la dualidad expresiva culto/popular, marcándolo esta vez como poseedor de intereses ajenos y negativos para el desarrollo de su concepto identitario nacional:

Pensamos que lo ocurrido es lo siguiente: los escritores argentinos han trabajado (en su mayoría) de espaldas al pueblo. Siempre han buscado un arte de minorías. Es asombroso, pero gran parte de nuestros escritores desoye, desdeña los elementos que el mundo que le rodea le ofrece. Además, una vocativa admiración por las abstracciones ilustres, (el infinito, el ser, el transmundo) y una forzada persecución de lo “inefable” son características antiguas de gran parte de nuestra poesía culta y no es ése –todavía– el camino que nos conducirá a reflejar en el plano del arte “lo argentino”. (Tarja, 1989, N°7:159).

El nosotros inclusivo utiliza una tercera persona para describir cómo se desarrollaron las expresiones que pudieron construir el estilo argentino, y adopta para ello la posición del escritor conoedor de su medio, y a la vez, hombre de pueblo. La estrategia discursiva pretende distinguir al pueblo de los escritores, lo que permite al enunciador realizar una crítica a los escritores considerándolos siempre *en su mayoría*, lo que implica también una autocrítica. De esta manera construye como contradestinatario a aquellos escritores—una *gran parte*— que *han trabajado a espaldas del pueblo*. El *estilo argentino* es una fórmula reconocida por el enunciatario, pero desde la postura del enunciador, adopta una nueva dimensión semántica: es una elaboración histórica del pueblo, marcada por sus vivencias, sus sufrimientos, sus emociones, etc. Este estilo está definiéndose, y el desdén del escritor por su mundo social circundante así como la preferencias por temáticas evasivas de lo concreto y humano, se cargan de valoraciones negativas. El enunciador expresa así una posición crítica frente a su tradición, la cuestiona y transforma las premisas estéticas instituidas para la creación verbal.

4- Los descubrimientos y los avances técnicos, entre ellos el desarrollo de los alcances de los medios de comunicación, en calidad y distancia, definen, para Calvetti, nuevas concepciones del tiempo y del espacio. Se suma a estas transformaciones los conflictos, avatares y recambios

en el poder político⁸⁹. A todo esto, el escritor jujeño, se pregunta si esas experiencias se reflejan en la obra de los artistas del medio, si éstos han atendido las consecuencias sociales que produjeron y producen estos procesos económicos y políticos. Esta serie de preguntas le permite hacer consideraciones sobre el gobierno del primer peronismo, derrocado en setiembre de 1955, y abrir un diálogo con el enunciatario prodestinatario. Escribe Calvetti hacia diciembre de 1957:

¿Se reflejan esas experiencias en la obra de nuestros artistas?. Precisando más aún, ¿nuestra literatura los ha recogido? ¿Se han escrito en Argentina la novela, el cuento, los poemas que los hayan tomado como tema?.

Salvo rarísimas excepciones, afirmamos que no. Basta leer los poemas de la mayoría de los poetas de hoy y confrontarlos con su obra antes de 1943. Se verá con toda evidencia que han salteado, con sorprendente agilidad, esos graves daños, que no han sido tocados ni por el tiempo ni por las adversidades. Se justifica, entonces, este llamado (Tarja, 1989,N°8:195)

La voz enunciativa adopta un nosotros exclusivo que contempla a los hacedores de la revista. El verbo *afirmamos* revela al enunciador que responde negativamente a sus propias preguntas. Continúa con la descripción que confronta la obra actual de la mayoría de los poetas con la obra previa a la llegada del peronismo al poder, al que se alude sin mencionarlo. La intención del enunciador es comprobar cómo la mayoría de los poetas *han salteado esos graves daños*; con esta afirmación atribuye al período de gobierno peronista, aspectos negativos y perjudiciales para el conjunto de la sociedad, y lo coloca como la causa de los males del país. El partidario de la ideología peronista es entonces el contradestinatario del discurso. Esta apreciación personal se convierte en el justificativo –presente en el enunciado a partir de la frase impersonal *se justifica*– para el llamado que el enunciador colectivo realiza a los escritores, identificándolos con una nueva manera de hacer literatura en procura del bien para la Argentina, con apego a la realidad y sin olvidar el pasado reciente. Los *artistas y poetas* del país conforman, por tanto, al prodestinatario de su discurso.

b) Andrés Figalgo:

1- Andrés Fidalgo escribe para *Plática* tres notas: la primera en la edición n°3 (marzo/abril de 1956), la segunda en la n°13 (Junio de 1959) y en la tercera en la n° 14–15 (julio/octubre de 1959). La primera nota le permite al autor construir un contradestinatario, pero esta vez la

⁸⁹ La década del '50 fue el escenario de cambios políticos trascendentales, pero también de enfrentamientos y desencuentros entre distintos sectores de la sociedad. Este período, recordemos, muestra tres procesos consecutivos: las dos gobernaciones peronistas desde 1948 a 1955, el intervalo golpista de la Revolución Libertadora desde 1955 a 1958, y la posterior llegada al poder de la Unión Cívica Radical Intransigente durante el período que abarca los años 1958 a 1962. La pasión puesta en la lucha por el poder dejó destrozos tan profundos que en adelante la política jujeña se haría en términos de enemigos más que de adversarios. (Nieva,2003:11)

oposición en la dimensión artística literaria se convierte en una oposición geográfica cultural: la producción del noroeste se diferencia de la de Buenos Aires, y a partir de este reconocimiento procura la defensa de su autonomía:

Tales pretensiones significan entre nosotros y en buen romance, la defensa de las autonomías provinciales frente a la acción absorbente de algunos sectores porteños que se arrojan la propiedad poco menos que exclusiva de la cultura nacional. (...) 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 (Tarja, 1989: N° 3: 62, 63).

El enunciador adopta el nosotros inclusivo, colectivo que contempla a los escritores de interior del país en acuerdo con el ideario del grupo, hombres afincados en su lugar de origen pero integrados a una cultura nacional. Se adjudica pretensiones como el aporte recíproco y el intercambio de obras sin exclusiones, que tienen que ver con una idea de federalismo cultural. Los "otros", en este sentido, son *algunos sectores porteños*, poseedores de los medios y los recursos para desarrollar una industria con tendencia monopólica, a la que enunciador refiere con la frase *propiedad poco menos que exclusiva*. El desarrollo de esta industria implica la generación de productos pseudo culturales, ajenos a los temas de interés humano y en defensa de los intereses individuales. La nota anticipa así el tópico que también se desarrolla en el editorial *TARJA* n° 9–10.

La caracterización negativa del adversario ideológico introduce en el enunciado términos despectivos para referirse a los otros como *grupitos* y *snobs* (entre comillas), a sus realizaciones como *pseudo cultural(es)*, y a su actividad como *"angustias" de laboratorio*, estos últimos utilizados irónicamente. La acción atribuida al adversario es absorbente y penetrante en la cultura de la región. En oposición a las expresiones que abordan los temas y las necesidades propios del país o de la zona así como de sus habitantes, estos productos ejercitan artificios formales, que denigran al hombre y desvirtúan su cultura. Se opone así una labor que se realiza por "el encargo social" a una labor ahogada en las supuestas *"angustias" de laboratorio*, también se opone una visión humanista de compromiso social frente a una visión individualista y comercial que produce la falsa cultura, y por último, se opone la idea de un federalismo cultural inspirado en el hacer de la provincia frente a un nacionalismo monopolizador promovido desde Bs. As. En componente prescriptivo se incorpora en el llamado del enunciador para rescatar lo

propio de la influencia exterior, esto es, liberarlo en un combate que intente evitar la difusión de la llamada pseudo cultura en el propio medio y alcanzar la autonomía de la producción.

2- La segunda y la tercera nota escritas por Andrés Fidalgo para *Plática* guardan una fuerte vinculación: se reflexiona esta vez sobre la palabra y sobre el concepto de literatura, temas que representan para el escritor las razones fundamentales de su hacer literario y de su concepción del mundo. Un fragmento de la nota presente en la edición n°13 expresa:

El elemento por medio del cual [el escritor] debe expresar o expresarse, es la palabra y su primera obligación es lograr la autenticidad verbal, aunque sin perder de vista que la finalidad es comunicar algo a alguien y que las palabras tienen ya “un valor de uso” que no puede modificar arbitrariamente. La pérdida del justo equilibrio, puede tornar su obra, indescifrable para los lectores.

El escritor debe ser algo más que un cazador de novedades; su dominio de los elementos técnicos (la palabra entre ellos), si bien necesario, ha de estar al servicio de más amplios objetivos y no alcanzar entidad suficiente como para que altere lo que se propuso expresar (Tarja, 1989, N°13:324).

Aquí la tercera persona del singular designa a una primera del plural: el nosotros inclusivo o colectivo de identificación que involucra a los escritores (el ustedes de la enunciación). La palabra como el instrumento de comunicación que establece el contacto entre el escritor y su lector, es auténtica en la medida que no sea objeto de arbitrariedades y de excesivo uso figurativo. El pronombre *algo* sustituye a ese significado automático que la palabra suscita en el lector, significado que le da a la palabra “un valor de uso”; y la frase *algo más* reemplaza al carácter objetivo que se debe privilegiar sobre lo subjetivo, en la búsqueda de un lenguaje literal y no figurado⁹⁰. Es evidente el predominio del componente prescriptivo inscripto en el orden del deber hacer: el enunciado se dirige a un destinatario que asiente con las ideas del enunciador, un prodestinatario que conoce los fundamentos estéticos vigentes para las creaciones artísticas de aquellos años. La frase hipotética *ha de estar*, coloca al escritor en una posible función: la de estar al *servicio de amplios objetivos*, siendo estos la libre determinación, la incorporación en la obra de temas propios del país y de la región, y otros ya mencionados por el autor en la nota presente en la edición n°3 de la revista.

⁹⁰ Puede encontrarse un vínculo con la doctrina objetivista pronunciada por el escritor francés Robbe-Grillet, quien, influenciado por la estética del relato cinematográfico, profetizaba a fines de los cincuenta la llegada de una nueva novela signada por la sólida presencia de los objetos y gestos, y la superación de cualquier sistema explicativo y de referencia. Este método *behaviorista* de la descripción objetiva de la realidad que Robbe-Grillet defendía radicalmente –al menos en su primer época- tenía como principios enemigos de la novela de personajes y a la metáfora.

Si bien el nosotros designado por la tercera persona del singular contempla un enunciatario también escritor, otros enunciatarios son definidos por el enunciado con el pronombre indefinido *alguien*, y la mención de *los lectores*. Ambas menciones son marcas del paradestinatario, todavía en posición neutral ante las ideas y creencias del enunciador. El contradestinatario es construido con la mención *cazador de novedades*, en alusión a los escritores cuya práctica se afina en los dictados de la tradición modernista y de vanguardia.

Esta concepción de la palabra se introduce en la definición de la literatura y de la poesía nacional propuestas por Andrés Fidalgo en la nota de la edición 14-15. La literatura como concepto es un tema que no se reduce a la actualidad; se trata más bien de una cuestión sin resolución definitiva, un tema que por ser familiar al autor, no es producto de una investigación específica, sino expresión del sedimento intelectual, de conocimientos extensamente tratados a lo largo de los años. Es por esto que esta nota escrita por Fidalgo puede emparentarse con el ensayo literario, y su aporte es indispensable para comprender qué es y qué representa la literatura para los hacedores de la revista. En un abordaje sobre sus temas, su estilo, su escritores, su tradición regionalista y su inscripción en el concierto americano, se intenta, en primera instancia, demostrar la existencia de una literatura argentina, y en segunda instancia tomar distancia del pintorequismo de costumbres o de lenguajes. Para el autor:

La literatura es una, por eso mismo universal. Han contribuido y contribuyeron a su desarrollo, hombres de todas las nacionalidades, creencias, opiniones y escuelas, de manera similar a lo que ocurre con otras ramas de arte y con las ciencias (Tarja, 1989, N°14-15:370).

La literatura como un concepto universal, como una construcción general, recibe los aportes de todos aquellos que, por su obra literaria, trascendieron su propio medio para inscribirse en la tradición de preferencia para las comunidades lectoras y para los estudios literarios. El componente didáctico que afirma este principio genérico da lugar a su fundamentación: los *hombres* (aquellos genios literarios), las *creencias*, las *opiniones* y las *escuelas*, han contribuido –en un pasado recientemente verificado– y contribuyeron –en un pasado concluso– a la constitución de la categoría “literatura”, la cual guarda cierta analogía *con otras ramas del arte y con las ciencias*. La introducción de este principio en su discurso le permite al enunciador colocar su propio concepto de la literatura nacional como un aporte válido para enriquecer la galería de universales. Pero para ser “nacional” y a su vez “regional” la producción literaria debe ser expresión de una serie de pautas que identifiquen sus propósitos, temas y estilos; así también el escritor auténtico, respaldado por una rica tradición, co-constructor de su propio sistema y de otros indirectamente, debe cumplir la condición de hombre

en el mundo, aspecto esencial y determinante de su ser y de su trascendencia como artista. La voz enunciativa, esta vez desde un nosotros inclusivo, prescribe más adelante:

No perdemos de vista que la máxima calidad del escritor se dará cuando no desatienda su condición de hombre en el mundo. Se lo haya o no propuesto, debe trascender de su medio inmediato. Traducido a cualquier idioma, aunque se desconozca en detalle los elementos que mencione, el medio que describe, los giros idiomáticos o algunos vocablos que emplee, debe promover en los lectores de cualquier país, un sentimiento de comprensión, de identificación si fuera posible. Pero (repetimos), una serie de elementos de forma y de fondo que componen la obra, permiten por regla general vincularla con un medio geográfico determinado y, en síntesis, hablar de “literaturas nacionales” (Tarja, 1989, N°14-15:373).

El enunciador adopta nuevamente el recurso de la tercera persona del singular para designar a una primera del plural: el colectivo de identificación que involucra a los todos los escritores. Como hombres, éstos comparten esa condición con el resto de habitantes de su medio, aún cuando sean de otra nacionalidad, y al ser la literatura una expresión de los usos, costumbres, esperanzas, psicología y lenguaje de ese medio, la identidad nacional y regional puede ser una construcción que tiene forma en la expresión del artista y fondo en la suma de sentimientos, experiencias y opiniones de los habitantes que el escritor reconoce e interpreta. La literatura se presenta como un ideal, cuya búsqueda y definición no termina de realizarse, y también es el fundamento para congregar a los escritores del país y a sus lectores en un sentimiento *de comprensión e identificación*. La vinculación de la obra literaria al medio geográfico es así una consecuencia involuntaria. El enunciador mantiene su preferencia por los verbos en tiempo presente, tanto para el nosotros como para la tercera persona del singular que designa a este nosotros; así, los verbos *perdemos*, *repetimos* —este último como una aclaración entre paréntesis—, en presente de indicativo, son marcas del enunciador, y los verbos *haya* (*propuesto*), en pretérito imperfecto de subjuntivo, *desconozca* y *mencione*, en presente de subjuntivo, son marcas del enunciatario del discurso. Se destaca la frase condicional *si fuera posible* como una expresión del deseo del sujeto enunciador.

c- Néstor Groppa

1- La participación en *Plática* de Néstor Groppa, revela el especial interés del autor en reflexionar sobre la particular condición del hombre de nuestro medio, como integrante y actor social de los procesos socio culturales en los países latinoamericanos; la reflexión aborda además las circunstancias que envuelven sus expresiones artísticas. Sus notas aparecen en la revista n°4 (octubre de 1956) y n°11-12 (diciembre de 1958). La primera de ellas aborda el concepto de arte,

mediante una estrategia discursiva que establece la dialéctica entre la participación de la comunidad en el quehacer artístico de las culturas primitivas y la distancia que toma en la actualidad como una muchedumbre anónima, otorgando el privilegio de la cultura a una minoría preocupada sólo en cuestiones estéticas. Groppa entiende que en Latinoamérica podemos apreciar la coexistencia de los avances tecnológicos junto al primitivismo de una enorme parte de la población. Entonces el pasado vive entre nosotros, de allí que la historia, pese a haber ocurrido, puede ser reparada por acción de un arte comprometido con el hombre y con su medio. Sobre el distanciamiento de la comunidad respecto de los circuitos de la producción artística, expresa el autor:

Antiguamente, en las peores condiciones, esta gente [niños sin escuela y adultos analfabetos] tomaba parte en el hacer cultural de su grupo o raza. Hoy quedan al margen. 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 necesarias para justificar colores y líneas que no hacen más que guiar, con cierta seguridad, hacia los ambicionados y cómodos mercados a término (Tarja, 1989, N°4:88)

Se aprecia las diferentes circunstancias a partir de la comparación entre el pasado y el presente. Como marcas del enunciador se observa el pronombre posesivo *nuestra*, el demostrativo *esos*, coordenada del espacio, y los adverbios *antiguamente* y *hoy*, coordenadas que definen el tiempo de la enunciación. Como característica común de las notas seleccionadas para el análisis, el presente simple de indicativo prevalece como tiempo del enunciado. El modalizador *tal vez* introduce una afirmación no del todo firme, sujeta a la apreciación del lector, fundamento que distancia al enunciador de sus adversarios ideológicos. El contradestinatario se construye a partir de las calificaciones que el enunciador atribuye a su actividad artística: su expresión pictórica es un *estéril e inofensivo divagar sobre la tela*, sus fundamentos teóricos son *habilidosos juegos de ideas* y su mercado (o público) es *ambicionado y cómodo*. Se critica el desapego a la idea de realidad que el enunciador promueve en nombre de la revista y de su grupo de hacedores, realidad inmediata y también lejana, que unidas hacen una sola, la del hombre americano aferrado a sus prácticas cotidianas, sus costumbres, sus mitos y sus lenguajes más diversos. Establecida esta diferencia y su posición respecto a la noción de arte, la conclusión pragmática incorpora el componente prescriptivo, que apela al conjunto de los escritores a partir de una tercera persona del singular que designa a una primera del plural:

La realidad inmediata tiene mucho que ver con otras realidades más lejanas, que unidas hacen una sola, y junto a las que hubo, el trayecto inmemorial de los seres. El artista tiene la obligación de conocer todos los datos de esta vida para saber cuál en su marcha y poder interpretarla. La

labor personal es importantísima, pero de aislamiento dudoso, si no se agrega a una labor de conjunto que tenga fines precisos. (Tarja, 1989, N°4:88).

La real actualidad del artista se proyecta más allá del ámbito de su época. Evoca a todos los que le precedieron y a toda una tradición primordial silenciada por la hegemonía de la palabra oficial. Como intérprete y conocedor de *todos los datos de esta vida*, es el portavoz que emerge de este silencio y de este aislamiento, y en él se incorpora el sentimiento de lo marginal y dramático como un sentir propiamente americano. La acción del presente, si bien es *importantísima*, no puede estar aislada; se justifica así una labor de conjunto, o de grupo, con sus creencias, realizaciones, valores, y objetivos específicos. La constitución del grupo para potenciar una acción social (y por tanto, política) que conquiste objetivos concretos constituye en este fragmento el componente didáctico que otorga consistencia a la ideología que identifica al grupo hacedor de la revista. La prescripción, entonces, se dirige a un destinatario prodestinatario, y tiene el propósito de proyectarse y persuadir a otros escritores todavía distanciados de una labor de conjunto.

2- Groppa hizo también algunas consideraciones sobre el IV Congreso Nacional de Escritores, realizado en Mendoza, a fines de Octubre de 1958. La nota de la edición n°11-12 (diciembre de ese mismo año) destaca desde la óptica del poeta, dos conclusiones sobre ese acontecimiento: la conciencia gremial tomada por el escritor, y su preocupación por los problemas que atañen al desarrollo cultural de país. Estas conclusiones son relevantes para la tarea que desarrolla el grupo representado por la revista, dado que la acción gremial, como se verá más adelante en este mismo estudio, constituye un aspecto fundamental que define su posicionamiento en el campo político y literario. La organización gremial figura entre las pretensiones básicas para desarrollar políticas culturales en la línea de una democracia liberal, un federalismo cultural y una acción de gobierno orientada hacia la democratización de la cultura y a la educación popular. Un fragmento de aquella nota expresa:

Lo importante de estas conclusiones es que demuestran la común y cabal comprensión de verdades ya clarificadas y probadas en el tiempo. Al producir una mercancía –el libro–, el escritor debe intervenir, en una más justa proporción, en el engranaje económico en que aquél deriva; y en la sociedad, como parte responsable de la misma, se hace más genuina su condición de escritor, al orientar y velar por sus valores culturales (Tarja, 1989, N°11-12:283).

El enunciador recurre nuevamente a la tercera persona del singular que designa a una primera del plural: el nosotros inclusivo o colectivo de identificación, que contempla como paradestinatario del discurso al conjunto de los escritores del país. El enunciador reivindica la

tarea del escritor inserta en un sistema capitalista que ha engendrado ese carácter abstracto y cosificado del hombre. El materialismo ha reducido la entera actividad del espíritu a las fuerzas económicas, y en ese esquema el hombre no es libre sino esclavo de tales fuerzas, de ahí que su deber de intervenir en una más justa proporción. El materialismo es para la revista un “otro”, adversario ideológico que, como vimos, propicia la industria (pseudo) cultural, masificante y vulgarizadora, constituyéndose como un obstáculo para cualquier política cultural que democratice la cultura y favorezca la educación de los sectores más postergados. En este sentido, el escritor genuino se devalúa, entonces, en el compromiso (siendo éste un deber) de *orientar* y *velar por sus valores culturales*, esto es, entrever los valores que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar. La unificación del compromiso social y político hacia su propia comunidad, con una actitud vigilante frente a los regímenes y las transformaciones de la estructura económica estatal⁹¹, constituyen para el autor dos aspectos fundamentales que definen la posición de los escritores respecto del poder y de los nuevos capitales que entran en juego; se trata de una advertencia que hoy, a comienzos de siglo XXI, todavía guarda una considerable actualidad.

d- Mario Busignani.

1- Las notas que Mario Busignani escribe para *Plática* expresan la preocupación del poeta por las condiciones de vida que caracterizan al hombre de la región. Factores geográficos, económicos, culturales y políticos, fueron determinantes para la actual situación marginal y dependiente en que se encuentran las comunidades del Noroeste argentino⁹². Un fragmento de la nota presente en la edición n°5-6 (nov.-dic.de 1956), enuncia:

Somos a un tiempo una provincia de frontera y de “tierra adentro”. La frontera deslinda un páramo de otro páramo, aunque el desierto no obsta el tránsito de crecientes aportes indigenistas. La distancia, de otro lado, nos separa tenazmente del país. Las dificultades y encarecimiento del transporte y de los libros nos dejan cada día más solos. Así nuestra comunicación con el país reposa más en la mente y en el corazón que en la presencia sensible: es más imaginativa y nostálgica que real. Nos sentimos, en cierto modo, como espectadores de la vida del país, luego de haber sido vigía de su nacimiento. Antes éramos partícipes de la historia nacional; ahora miramos

⁹¹ Recordemos que la política desarrollista fue lanzada en julio de 1958 cuando el entonces presidente de la República Arturo Frondizi anunció la “Batalla del petróleo”. La idea de desarrollismo que Frondizi expondría con más claridad desde el gobierno que durante la campaña, apuntaba a recrear un Estado Nacional y Popular donde pudiera establecerse la justicia Social. En la provincia de Jujuy, el programa desarrollista fue llevado a cabo durante el gobierno de Horacio Guzmán, quien realizó una fuerte inversión presupuestaria en obras públicas, educación, salud pública y apoyo a la producción industrial (Cfr. Nieva,2003:17,21,58-70).

⁹² Al respecto, remitirse a los aportes de Armando Bazán sobre la importancia de la “región histórica” como el marco más adecuado para explicar la realidad estructural de la región, considerados en el punto 1.2.1. de este mismo estudio.

llegar los acontecimientos y nos dejamos llevar por su curso distante. Esta es nuestra verdadera pobreza. Y la más irremediable, porque reclama una solidaridad moral que cada vez se hace presente (Tarja, 1989, N°5-6:109,110).

Con preeminencia del componente descriptivo, el nosotros inclusivo contempla a todos los habitantes de la provincia de Jujuy, cuyas condiciones de vida y factores configurantes de la región se distinguen de las del resto del país. Otro enunciatario se revela en ese otro páramo que otorga los *aportes indigenistas*. El aislamiento, producto de la *distancia*, la pasividad y la nostalgia respecto de un pasado protagónico, son las características más importantes que representan la actual *pobreza*, la cual es la razón para promover una solidaridad moral entre quienes la vivencian. Aquí se aprecia una prescripción indirecta hacia sí mismo y al ustedes que componen el colectivo de identificación. El aislamiento no es sólo geográfico sino también intelectual; el *encarecimiento del transporte y de los libros*, unifica la difícil situación que absorbe a cualquier tipo de trabajo con ansias de proyección, sea este intelectual o de cualquier otra índole. El escritor, como un miembro más de su comunidad, no es ajeno a tales problemas; participa de esa soledad y nostalgia para luego poder expresarla, sin caer en el pintorequismo o colorismo. El enunciador privilegia el tiempo presente para el enunciado, lo que le otorga actualidad a la descripción. Marcas como el pronombre *nos* y *nuestra*, los metacolectivos *provincia de frontera* y *país*, como entidades de identificación colectiva, definen al nosotros.

El enunciador, para dar una explicación al porqué de tal pobreza, utiliza una estrategia discursiva que consiste en comparar el pasado con el presente, anunciados por el adverbio *antes*, contrapuesto al ahora del enunciado. Si durante la época de la colonia, el noroeste participaba de un importante circuito comercial con la ciudad de Potosí, más adelante, ya en la perspectiva de un plan de progreso propuesto desde la Constitución de 1853, el desequilibrio comercial interregional que favoreció expansión económica y demográfica de la Pampa Húmeda, lo perjudicó considerablemente. Es así que la organización institucional de la nación fragmentó políticamente el mapa diseñado en el período colonial, y el modelo de país agro-exportador impuesto desvinculó al Noroeste de su filiación andina. Producto de este proceso de configuración regional, el presente de la región presenta un desarrollo cultural que corresponde a una economía primaria y marginal, y en donde las tradiciones y costumbres populares se han mezclado con los variados aportes humanos que produjo la implantación de cultivos intensivos. En lo político, la sociedad criolla del noroeste tuvo participación relevante en el gran proyecto de hacer la Patria cuando Buenos Aires, cabeza del Virreynato, resolvió organizar gobierno propio. Cuando sobrevino la guerra civil entre unitarios y federales, en los pueblos del Norte prevaleció

siempre una auténtica vocación de unión nacional. Jujuy fue el primer municipio en proclamar el derecho autonómico respecto de Salta (1834), según el principio de igualdad jurídica con las capitales de intendencia sostenido por Juan I. Gorriti. Posteriormente, el norte reaccionó también contra la política centralista de Juan Manuel de Rosas en la guerra de la Coalición del norte. Derrocado el régimen rosista en 1852, el norte hizo un aporte doctrinario con las *Bases* de Juan B. Alberdi, que contribuyó a la organización política de la República Argentina. La Constitución sancionada en 1853 conformó un proyecto nacional, un plan de progreso para modernizar al país que, paradójicamente, generó para la región del Noroeste, fundadora de la república, un progresivo deterioro socio-económico, llevándola a una situación de confinamiento y marginalidad, de ahí que, como expresa el autor, *la comunicación con el país reposa más en la mente y en el corazón que en la presencia sensible*.

2- El primero de mayo de 1958, Arturo Frondizi asume como presidente constitucional de la Argentina. Su programa, como ya se dijo, llevará adelante la idea de recrear un Estado Nacional y popular en el que se establezca la justicia social. En el mes de febrero se habían llevado a cabo las elecciones bajo la tutela de los militares por las que se eligieron autoridades locales y nacionales por el voto popular. Busignani, en la nota de la edición n°9-10 (Febrero-Mayo de 1958), encuentra en esta nueva participación política del pueblo una oportunidad para que éste pueda determinar su destino. El pueblo, antiguo protagonista en las guerras de emancipación y en la organización de la nación, en palabras del autor, había sido relegado en su participación en el poder político y en las transformaciones de las estructuras económicas. De esta manera, el presente que convierte al pueblo en actor social y político, es un tiempo para exigencias postergadas, siendo la educación popular un componente fundamental la integración y el desarrollo espiritual de los hombres de la región:

(...) si pudo señalarse la coexistencia de la barbarie junto a la civilización y, después, la de una Argentina invisible al lado de otra Argentina visible, no había, en verdad, sino un solo pueblo desvalido, sin acceso al patrimonio de la cultura y varias veces seducido, aunque no por su culpa. Hoy es incuestionable que ese pueblo ha capitalizado las duras experiencias del pasado y que lo que dio en llamarse Argentina aluvional empieza a ser democracia orgánica, pueblo soberano. Pero para que el ejercicio de esa soberanía invista lucidez y fervor, para que no haya definitivamente sino la única Argentina visible y palpable, es urgente promover, junto a la irremplazable evolución económica y social, un profundo desarrollo espiritual del pueblo (...) (Tarja, 1989, N°9-10:230).

El enunciador retoma elementos de la tradición literaria argentina decimonónica: las nociones de *civilización/barbarie*, y la de *Argentina visible/invisible*, que hacen referencia a la

histórica separación entre la gran ciudad, receptora de las ideas y las visiones afincadas en el progreso, y el interior relegado y conservador en sus tradiciones. El *pueblo* se identifica así con los habitantes de la provincia. Por otra parte, la mención de la llamada *Argentina aluvional* refiere al pueblo como masa, emigrante a los centros urbanos e industriales, luego dirigido y condicionado por el poder político o empresarial sin una verdadera participación activa. La *educación popular*, como un factor de superación cultural y de sustento para el sistema democrático, es un principio –quizá el más importante– para la supervivencia de la restablecida soberanía; esta nueva situación histórica –la del pueblo educado–, realizaría aquellos ideales de la república liberal decimonónica, que pretendían fortalecer la conciencia nacional en las nuevas generaciones a partir de la escuela pública; además, significa la superación del estado anterior marcado por *las duras experiencias*. Es así que Busignani interpreta el presente en atención al pasado. La estrategia del enunciador combina el componente descriptivo con el componente prescriptivo; el nuevo panorama político que proyecta cambios importantes en materia de desarrollo, es la circunstancia oportuna que requiere de la acción de los intelectuales y artistas para la tarea educativa.

La descripción impersonal combina con una tercera persona del singular que designa al pueblo; este pueblo, como un metacolectivo singular de identificación contempla a todos los habitantes postergados del país, entre ellos los escritores y artistas del interior, insistentes en sus luchas por reconocimientos simbólicos, recursos materiales y nuevos lectores, con entera voluntad de organización. Las formas impersonales como *si pudo señalarse, es incuestionable, o es urgente promover*, suponen una acción realizada o a realizarse por alguien no específico; son, por tanto, marcas del enunciatario prodestinatario. A esto, las formas nominales *democracia orgánica* y *pueblo soberano*, son verdaderos operadores de interpretación, su utilización supone un efecto inmediato de comprensión por parte del mismo prodestinatario. La soberanía en camino de construirse, requiere de una apuesta concreta que unifique al gobierno y a la sociedad del interior del país en criterios unívocos que contemplen la *lucidez* y el *fervor* como participantes activos, y una *evolución económica* que no se aleje de un *desarrollo espiritual*, ya que se trata de un urgente objetivo social.

3.3. Ideología e identidad del grupo.

3.3.1. Constitución del grupo social.

Las ideologías, según Van Dijk (1999), son la base de las creencias sociales compartidas por un grupo social. Consisten en aquellas creencias sociales generales y abstractas, compartidas por un grupo, que controlan u organizan el conocimiento y las opiniones (actitudes) más específicas de un grupo. Además pueden ser tomadas como la base de conocimiento de grupo: encarnan no sólo los valores específicos sino también los criterios de verdad de un grupo (Cfr. Van Dijk,1999:72).

Cuando un grupo social se da cuenta de que sus intereses y creencias no son de base común con el resto de la sociedad, o bien, no es del interés de todos, su conjunto de creencias comunes es declarado ideológico y se vincula a un grupo específico de carácter dominante (vinculado al poder, la hegemonía, el adoctrinamiento), o a uno que desafía las creencias sociales generalmente aceptadas, desarrollando creencias opuestas en su propia ideología de resistencia. Es así que dentro de una descripción cognitiva de la ideología, se necesita postular una base social y cultural. Para esto se requiere tener en cuenta la interacción social, participación, situaciones sociales, organización y a menudo también institucionalización de los miembros del grupo. Los contenidos mentales, la arquitectura y organización de la mente social compartida por los miembros de un grupo son el reflejo de las restricciones sociales y culturales (Cfr. Van Dijk,1999:74,75).

La polarización Nosotros/Ellos afecta tanto a los grupos sociales como a los conflictos que existen entre éstos, ya que construyen una imagen ideológica de sí mismos y de los otros de tal modo que (generalmente) el Nosotros se representa positivamente y el Ellos negativamente. La autorrepresentación positiva y la autorrepresentación negativa de los otros parece ser una propiedad fundamental de las ideologías. Las ideologías, entonces, son representaciones de lo que –como grupo social– se es y se sostiene, de los valores que se defienden y de las relaciones con otros grupos, particularmente con los grupos oponentes, que amenazan los intereses e impiden el acceso igualitario de los recursos sociales y los derechos humanos (Cfr. Van Dijk,1999:95). Por otro lado, las ideologías organizan las prácticas sociales del grupo social y pueden representarse como esquemas de grupo que contemplan las siguientes categorías⁹³:

⁹³ Estas categorías, y las cuestiones básicas que ellas representan, parecen ser las coordenadas fundamentales de los grupos sociales y las condiciones de su existencia y reproducción. En conjunto, definen tanto la identidad como los intereses de grupo. De tal manera, si las ideologías son, ante todo, representaciones de las propiedades básicas de los

<i>Categoría</i>	<i>Responde a</i>
Pertenencia	¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿Qué aspecto tenemos? ¿Quién pertenece a nuestro grupo? ¿Quién puede ser miembro de un grupo?
Actividades	¿Qué hacemos? ¿Qué se espera de nosotros? ¿Por qué estamos aquí?
Objetivos	¿Por qué hacemos esto? ¿Qué queremos realizar?
Valores/Normas	¿Cuáles son nuestros valores? ¿Cómo nos evaluamos a nosotros mismos y a los otros? ¿Qué debería o no debería hacerse?
Posición y relaciones de grupo	¿Cuál es nuestra posición social? ¿Quiénes son nuestros enemigos? ¿Quiénes son como nosotros y quiénes son diferentes?
Recursos	¿Cuáles son los recursos sociales esenciales que el grupo necesita tener?

Este esquema categorial abstracto pretende ser un constructo teórico para organizar y explicar las creencias evaluativas básicas de los miembros del grupo. En cuanto a las ideologías, no nos dice como se adquieren, usan o cambian, tampoco como se manifiestan en las prácticas sociales y como se reproducen en la sociedad. El esquema es también una representación social, caracteriza grupos en un macronivel. Se entiende que algunos miembros pueden no identificarse con el grupo en algún aspecto, y por lo tanto no compartir la ideología del grupo (Cfr. Van Dijk,1999:97). Como una estructura organizativa para las creencias ideológicas, el esquema cumple una función cognitiva. No obstante, se debe tener en cuenta que cada categoría está enraizada también en la estructura social, o sea, en los criterios de pertenencia, actividades y objetivos sociales, relaciones de grupos, valores y recursos sociales. Esto nos lleva a considerar que la ideología es, en palabras de Van Dijk, “la interfase *sociocognitiva*⁹⁴ entre las representaciones sociales (mentales) compartidas por el grupo y la identidad, las actividades, la organización sociales, etc. del grupo y sus miembros”. Por último, se establece este constructo teórico en relación con la identidad de grupo: “Si las ideologías controlan en modo en que la gente, como miembros de grupo, interpretan y actúan en su mundo social, también funcionan como la base de su identidad social” (Van Dijk,1999,98), esto sugiere que todo el esquema, es decir, todas las categorías juntas, definen la identidad de grupo. Para Van Dijk, las ideologías, así como la identidad necesitan ser definidas a nivel de grupo, aunque la identidad, a diferencia de la ideología (en algunos principios básicos), puede cambiar luego de un período de tiempo; las representaciones sociales más específicas, como las actitudes, pueden adaptarse estratégicamente al cambio social y político (Cfr. Van Dijk,1999:156). La identidad social, como una noción

grupos, entonces este esquema debería ser un candidato serio para la organización de las creencias ideológicas (Van Dijk,1999:96).

⁹⁴ Para que el que esquema abstracto sea un dispositivo sociocognitivo evidente, debe ser fundamentado empíricamente. “Una de las formas de evaluar la naturaleza empírica del esquema –dice Van Dijk– es hacer un estudio sistemático de las prácticas sociales y especialmente de los discursos que expresan creencias ideológicas (Van Dijk,1999:98).

dinámica, se convierte entonces en un proceso en el cual la colectividad está comprometida, antes que una propiedad.

La identidad social no se limita al campo cognitivo: puede definirse, al menos parcialmente, en términos de las prácticas sociales. Acontecimientos históricos, lugares como parte de la memoria colectiva, o bien rituales de iniciación y símbolos como uniformes, banderas, distintivos, pueden ser un criterio importante de pertenencia al grupo y, por tanto, de sentimientos de identificación (Cfr. Van Dijk,1999:158). Las prácticas sociales semejantes se realizan por agentes que ocupan posiciones semejantes, en condiciones semejantes y sometidos a condicionamientos semejantes. Recuérdese que Pierre Bourdieu confiere a este conjunto de agentes, no la categoría de clase, en el sentido de grupo y de grupo movilizado para la lucha, sino en de *clase probable*, en tanto conjunto de agentes que opondrá menos obstáculos objetivos a las empresas de movilización que cualquier otro conjunto de agentes (Cfr. Bourdieu,1990:285).

Cómo los agentes perciben el mundo social, es producto de una doble estructuración: *objetiva*, socialmente estructurada, y *subjetiva*, por la que los esquemas de percepción y de apreciación susceptibles de funcionar en un momento dado, y en particular, aquellos depositarios en el lenguaje, son el producto de luchas simbólicas anteriores y expresan el estado de relaciones de fuerzas simbólicas. Se entiende entonces que los objetos del mundo social se pueden percibir de diferentes maneras, ya que comportan siempre una parte e indeterminación y evanescencia; esta parte de incertidumbre es la que da un fundamento a la pluralidad de las visiones de mundo, y está vinculada con la luchas simbólicas por la producción e imposición de la visión de mundo legítima y con las estrategias cognitivas que producen el sentido de los objetos del mundo social (Cfr. Bourdieu,1990:287,288).

Para Bourdieu, el conocimiento del mundo social y de las categorías⁹⁵ que lo posibilitan es lo que está verdaderamente en juego en la *lucha política*, una lucha teórica y práctica por el poder de conservar o transformar el mundo social conservando o transformando las categorías de percepción de ese mundo. La capacidad de dar existencia explícita, de publicar, de hacer público, es decir, de objetivar aquello que continuaba en estado de experiencia individual, representa un formidable poder social de los grupos. El mundo social accede, en la objetividad misma, al estatuto de *sistema simbólico*, el cual, como un sistema de fonemas, se organiza según la lógica

⁹⁵ Las categorías de la percepción del mundo social, son, en lo esencial, el producto de la incorporación de las estructuras objetivas del espacio social. En consecuencia, inclinan a los agentes a tomar el mundo social tal cual es, a aceptarlo como natural, más que a rebelarse contra él (Bourdieu,1990:289).

de la diferencia, de la separación diferencial, de esta manera constituida como distinción significativa. Es así como la práctica funciona como signo distintivo y cuando se trata de una diferencia reconocida, legítima, aprobada, como signo de distinción⁹⁶ (Cfr. Bourdieu,1990:290;292). Muchos grupos sociales sólo pueden continuar existiendo si satisfacen determinados criterios sociales, que incluyen el acceso a recursos específicos no sólo materiales sino también simbólicos como el conocimiento, la información o la educación. Esos recursos simbólicos se inscriben en el nivel sociocognitivo para definir a los grupos y en su valor social (Cfr. Van Dijk,1999:183).

Las representaciones sociales demoran cierto tiempo en desarrollarse, y presuponen una historia común de experiencias, interacción y discurso. La postura de Van Dijk afirma que “un conjunto de personas constituye un grupo si y solo si, como colectividad, comparten representaciones sociales” (Van Dijk,1999:182). Esta afirmación implica que los miembros de un grupo deben conocer sobre (o creer en) los otros miembros, además de saber sobre los conflictos compartidos. Pueden, además, compartir opiniones sobre sus experiencias, conflictos o acciones comunes, e incluir en ellos sentimientos afectivos de pertenencia al grupo. Las ideologías y la condición de grupo social se desarrollan mutuamente, es decir, que “sólo los grupos pueden desarrollar ideologías, y la definición de grupo, a su vez, presupone no sólo condiciones, experiencias o acciones socialmente compartidas, sino también representaciones sociales compartidas, incluyendo ideologías” (Van Dijk,1999:183).

3.3.1.1. Esquema del grupo *Tarja*.

Siguiendo las consideraciones vertidas en el punto anterior, y ahora en atención a las categorías del grupo *Tarja* que se expresan en la revista y en sus actividades culturales alternativas, se puede realizar la siguiente descripción:

a) Pertenencia.

La revista *Tarja* se dirige a los escritores y artistas (músicos, plásticos, dramaturgos), del medio y del país que manifiesten en su oficio, profesión o especialidad, el vínculo con el *hombre*

⁹⁶ Sobre la *distinción* ver nota 52.

real y con el pueblo (Tarja n°1). Contempla a todos los hombres⁹⁷ comprometidos con la Patria y con el pueblo, que desean expresarse desde y para los hombres que trabajan y sufren su mundo cotidiano (Tarja n°8); hombres de frontera y de “tierra adentro”, relegados en el desierto, la distancia e incomprensión, espectadores pasivos de la vida del país (Plática n°5–6). El compromiso con el pueblo y su circunstancia, define para los escritores el carácter del escritor “auténtico” y para su obra la posibilidad de trascender su medio inmediato (Plática n°14–15). Los artistas y escritores, son para *Tarja*, los mejores testigos del tránsito del hombre en su medio (Plática n°1) y quienes poseen las mejores condiciones para establecer precisas relaciones con el mundo que le rodea (Plática n°7). La solidaridad del grupo se dirige a quienes apuntan a lo sustancial del arte (Plática n°3). Este necesario contacto con la realidad, obliga al intelectual a tomar conciencia de su tiempo y sus problemáticas. Una referencia a los años del primer y segundo peronismo (1946–1955), intenta acercar al prodestinatario a una reflexión política y a posibles acciones para salvar al campo cultural de aquellos “graves daños” producidos por el gobierno destituido (Plática n°8). Por otro lado, la postura en defensa de los ideales democráticos como el de la educación popular también es argumento para llamar a los interesados a participar y comprometerse con la empresa del grupo: el llamado, en este sentido, es hacia los artistas e intelectuales comprometidos con la educación popular (Plática n° 9-10).

Tarja entiende a la cultura regional cuya situación es marginal y periférica respecto de los centros culturales y de consumo, especialmente la ciudad de Bs. As. (Tarja n°3). Además, se caracteriza por la soledad y la dependencia económica (Plática n°5-6). La cultura del noroeste, posee, no obstante una rica cultura tradicional americana que se halla suspendida y es beber de los artistas y escritores interpretarla (Tarja n°4). Los hombres de la región, por otra parte, desde la organización institucional de la nación, han sido pacientes de una historia ajena a su quehacer y ajena al quehacer del intelectual (Tarja n°16).

El llamado a participar del proyecto se dirige a los intelectuales del medio, del país y de América (Tarja n°4), sin discriminar a nadie, sólo en plena conformidad con sus propósitos. Admite el apoyo de la Crítica literaria y periodística siempre que manifiesten ese vínculo con las realidades del mundo y la realidad del hombre en el mundo; el objetivo que persigue con este

⁹⁷ El uso de *hombres* como categoría genérica que contempla a todos los que pertenecen al pueblo argentino, se extiende al continente Americano (o bien, al universo). Es así que esta fórmula nominal contempla a los intelectuales, artistas y escritores del medio local, del país y de América quienes se presentan como prodestinatarios o bien paradestinatarios de los discursos. El resto del pueblo, dedicado a otras actividades, no quedan afuera de esta categoría, y en la medida que manifiesten un acercamiento al mundo de las artes y de las letras, la revista les ofrece un espacio para sus expresiones y una orientación estética.

llamado es el de reunir a los dispersos, rechazar el elitismo(Tarja n°5-6) y enfrentar el escepticismo (Tarja n°2).

El grupo *Tarja* se constituye a partir de la afinidad existente entre los poetas y los artistas producto de la amistad y de las actividades compartidas. Además, la intención de conformar el grupo literario obedece a la necesidad de reunir los esfuerzos particulares que de otra manera no alcanzaría los logros que se pretenden. Se une a esta intención la posibilidad de que el grupo, como suma de los aportes particulares tenga una proyección política, en tanto se convierta en voz autorizada para solicitar recursos y cuente con la suficiente capacitación intelectual para implementar tales recursos en su medio social. Cabe recordar que sus miembros pueden no coincidir en todas las consideraciones que el Editorial como un género de expresión colectiva e institucional, manifiesta. La nota de *Plática*, justamente, pretende ser en alguna medida, la salida personal y subjetiva que tiene cada uno de los directores a las restricciones que el Editorial impone para las opiniones de la revista en cuanto conjunto.

En síntesis, teniendo en cuenta las pretensiones que los editoriales *TARJA* y las notas de *Plática*, los criterios de pertenencia del grupo *Tarja* son los siguientes:

<i>Pertenecen</i>	<i>Aspecto</i>	<i>Quiénes pueden participar</i>
Escritores y artistas del medio local.	<ul style="list-style-type: none"> - Conocedores sobre la región y sobre el hombre que las habita. - Actualizador y apegados a la realidad. - Conscientes de su tiempo y sus problemáticas. - Reconocidos socialmente. - Reflexivos y políticamente activos. 	<i>Directamente:</i> <ul style="list-style-type: none"> - Escritores, artistas de Argentina y América. - Especialistas en diversas disciplinas.
		<i>Indirectamente:</i> <ul style="list-style-type: none"> - El gobierno estatal (mediante recursos simbólicos, culturales y económicos) - El pueblo (política, cultural y simbólicamente).

b) Actividades

Como se expresó anteriormente, las actividades culturales que acompañaron a la edición de los 16 números de la revista *Tarja* se centralizaron en la publicación de un suplemento de poesía inédita, cinco libros y una plaquette. El grupo organizó también una teatrillo de títeres (con más de cincuenta funciones), cuatro conciertos, cinco conferencias y más de 15 exposiciones de grabado, dibujo y pintura en la ciudad de Jujuy y en el interior de la provincia. A esto puede

agregarse la difusión de la revista en todo el país, lo que permitió la difusión de los escritores locales en otras provincias (Tarja n°5-6), y la tarea de recepción, difusión y venta de libros, revistas, cuadros y cerámica en la librería abierta para el medio local. El grupo *Tarja*, como una organización regional en torno a las actividades culturales, fue pionero en la tarea de rescatar expresiones de la cultura no académica y posibilitar su difusión en los ámbitos cultos, también debe destacarse su tarea pedagógica al llevar las expresiones artísticas a nuevos espacios de formación para públicos no especializados (Cfr. punto 2.4.4.).

c) Objetivos

Como se ha explicado en páginas anteriores, los objetivos del grupo *Tarja*, planteados en la revista, pueden resumirse en cuatro ejes: a) La expresión de “las formas concretas de testimonio”; b) Unir a lo disperso y enfrentar el escepticismo; c) Ubicar a las expresiones regionales en el contexto americano; y d) Manifestar sus preocupaciones sobre temas pertinentes a la producción y difusión del conocimiento de la región (Cfr. Punto 2.4.3.).

d) Valores y normas

Tarja, significa “día de trabajo cumplido; faena concluida y asentada en la libreta de jornales” (Tarja n°1); es también el nombre que recibe la revista: la actividad del jornalero es, por tanto, análoga a la tarea del escritor o artista. Convencidos de la incalculable temática humana de nuestro Norte y de las posibilidades de sus gentes para el trabajo intelectual, los directores expresan sus ideales vinculados al “Hombre real y a su tierra siempre dura” (Tarja n°1), al cual se procura interpretarlos con espíritu atento. Se postula la integración con aquellos que, al solicitárseles colaboración, respondan y con ello den cuenta de “otras faenas” parecidas. Se trata de la necesidad de “unión y concierto” de lo que permanece disperso y lejano (Tarja n°3). La convocatoria a quienes trabajan en sentido similar, pretende orientarse hacia el universalismo: *Tarja* relaciona el arte con América, “por ser aquel una de las manifestaciones superiores, últimas, del complejo social de un lugar determinado” (Tarja n°4). Como americanos “Lo tenemos todo. Interpretemos lo que nos han dejado, sacando de ello una conclusión y una

enseñanza” (Tarja n°4). Se propone un canto que sea positivamente humano y que, comenzando por ser local, se haga americano y de esta manera universal.

La integración y solidaridad también debe ser de carácter gremial y representa para los artistas y escritores una actitud social. Para *Tarja* los deberes y derechos no han sido plenamente observados y conquistados, y se hace necesario analizarlos y tomar medidas que afiancen su libre ejercicio. Se anhela la fuerza constructiva y solidaria de todos los que trabajan en un campo común, y se destaca que los deberes “nacen de la convicción respecto de su eficacia y sensibilidad, más el grado de honestidad y el conocimiento mutuo con su medio” (Tarja n°7). *Tarja* propone mantener el respeto: el respeto se plasma en la libertad de expresión para decir lo que la patria es y lo que en la patria se hace. Otro valor es el amor a la patria, al pueblo y la confianza en la labor de SADE (Tarja, n°8). Los escritores están obligados a opinar en libertad. Deben tener libertad para plantear, polemizar y crear; y desde el gobierno se debe instrumentar la democratización de la cultura, esto es, alentar el gusto por la belleza y la vocación creadora del pueblo (Tarja n°9–10). La libertad de expresión se une a una preocupación por los costos de impresión (Tarja n°13). Mas adelante, al evaluar la conciencia gremial tomada por el escritor sobre sus problemas, Néstor Groppa reivindica al escritor y lo insta a intervenir, en una más justa proporción, en el engranaje económico en que su producción deriva, y en la sociedad con el fin de orientar y velar sus valores culturales (Plática n°11–12).

La solidaridad que genera el aporte recíproco, el intercambio de hombres y de obras, sin exclusiones, es el sustento que le permite a los hacedores de *Tarja* postular un federalismo cultural que no conduzca a un nacionalismo hostil, nutrido solamente de elementos del país o del lugar. Un federalismo bien entendido, en la visión de Andrés Fidalgo, debe liberar al interior de la penetración pseudo cultural realizada por quienes no enfocan temas de interés humano, sino que defienden intereses individuales de pequeños grupitos “snobs” (Plática n°3). Defender la autonomía del artista, incorporar en la obra temas y necesidades del país o de la zona, y receptar en ella lo más evolucionado del pensamiento universal, son también premisas para el desarrollo de un federalismo cultural. Para los tiempos que corren, la iniciativa federalista debe estar acompañado de políticas de gobierno. Mario Busignani anuncia que es urgente promover “un profundo desarrollo espiritual del pueblo”; ya que la educación, en este sentido, “sigue siendo un presupuesto esencial de la democracia” (Plática n° 9–10). El método, el contenido y la filosofía de esa educación deben responder al grado de madurez social, a la evolución técnica y

económica y a la peripecia universal del hombre. La integración nacional, desde la educación popular, incumbe a los gobernantes y es responsabilidad de los artistas e intelectuales.

El sentimiento solidario también es hacia el hombre “que aquí vive, padece y sueña, con su entera circunstancia, en cuanto suma de la tradición, de acción y de futuro, modelado –eso sí- por la tierra como querencia y paisaje y también como historia es instrumento” (Plática n°5-6). Lo tradicional cobra valor: la revista expresa la necesidad de transfigurar y universalizar lo tradicional para referirlo a la total experiencia del hombre actual. La preocupación por la realidad del hombre en el mundo, llevan a la revista a expresar que la misma “no aspira a existir solamente en el mundo de lo bello, infinito y voluble de la literatura” (Tarja n°5-6). En su tiempo de existencia nunca pretendió la originalidad, ni la odiosa selección de la élite, ni olvidar a nadie. Por eso manifiestan su satisfacción por los trabajos literarios recibidos, y por las actividades de extensión cultural que se han allegado al constante hacer del pueblo. Además manifiestan su modestia, amor y sinceridad en la tarea de corrección que resta. El interés por el hombre y su circunstancia implica el compromiso del intelectual con el pueblo; escribe Calvetti: “testigos de su pasaje terrestre y celeste, testigos del pasaje del tránsito del Hombre por esos paisajes, aún no hemos dado una versión digna y fiel de nuestra tierra”(Plática n°1) Son justamente los artistas y escritores quienes conocen las riquezas y las pobreza, los problemas, y es su deber expresarlos para poder “crearse” como artista y hacer tomar conciencia a los hombres de sus posibilidades como tales. El dominio de la palabra, que se opone a los experimentos vanguardistas, también requiere una actitud solidaria: debe ser accesible a la comprensión de los sectores sociales no letrados, quienes deben conocer y asimilar las intensiones artísticas de quienes producen literatura en nuestra región (Plática n°13).

Tarja defiende el libro frente a los productos pseudo culturales y al autor nacional frente al autor extranjero. El libro, nunca podrá discutirle la supremacía a la “parlanchina revista interjectiva, mal redactada, peor ilustrada y con el veneno sutilmente dosificado de un contenido antisocial en el sentido más estricto de la convivencia y la valoración humana” (Tarja n°14-15). El autor nacional, dice la revista, se perjudica por los pequeños tirajes demasiados caros, lo que favorece al escritor extranjero, a quien no se liquida derecho de autor.

El “ser nacional” planteado desde el pronunciamiento de Mayo, es considerado por *Tarja* como una fisonomía moral, un imperativo de la existencia, un modo de ser irrenunciable. La revista recuerda que la democracia, en postura de Echeverría, era necesaria en lo político, en la

enseñanza, en la industria, en la propiedad raíz y en la distribución y retribución del trabajo; anuncia así la lejanía del interior respecto de estas premisas, debido a que al estar bajo la influencia altoperuana de corte reaccionario y que “la innumerable secuela de ese estado de cosas se prolonga todavía en notorios males y vicios que nos afligen, a cuya persistencia conspiran (...) la desigual distribución de la riqueza y el poder en el país” (Tarja n°16). El ideal democrático implica una acción de gobierno orientado a poblar y educar, pero antes se deben crear fuentes de trabajo y de bienestar. El escritor, por su parte, en su obra debe atender su condición de hombre en el mundo, lo que lo hará trascender su medio inmediato; la premisa instaurada desde la Generación del '37, la cual expresa un deber de promover en los lectores de cualquier país, “un sentimiento de comprensión y de identificación”. Esta última afirmación se inscribe en el concepto universal de la literatura que plantea Andrés Fidalgo (Plática n°14–15).

La selección de valores culturales relativamente generales también implica un conjunto de contravalores cuando se utiliza la ideología en una lucha ideológica con oponentes ideológicos (Van Dijk, 1999:356). Los otros, para *Tarja*, son los escépticos, aquellos “a quienes nunca les falta un “¿para qué?”. “A estos escépticos –dice la revista– (...) suceden los otros, los que no quieren oír a nadie o que aseguran que a priori y sapientísimamente, la inutilidad de toda empresa” (Tarja n°2). A éstos, se quiere hacer llegar un “cordial reproche”: la revista no comparte su pesimismo ni su decepción, y manifiesta su negación a cooperar en todo lo que se niega de entrada. En una necesaria democratización de la cultura que la revista exige para el nuevo gobierno, los productos pseudo culturales o nocivos, no deben tener ayuda del Estado, sino más bien restricciones (Tarja n°9-10). La revista plantea la defensa del libro frente a los productos pseudo culturales, y la defensa del autor nacional frente al autor extranjero. Los productos pseudo culturales se presentan como el pasatiempo de la gente más joven, “que no es mucho lo que leen”. Esto produce “un topor del gusto, de la sensibilidad; una deformación y un regocijo casi animal de los instintos más primarios” (Tarja n°14-15).

Aquellos artistas defensores del “arte puro”, siendo éste un arte reducido a públicos selectos y cuyos materiales de trabajo son, para la revista, evanescentes, delicados, poéticos, constituyen al contradestinatario o adversario ideológico, cuya posición es contraria a la que defiende la revista, aquella que entiende a los artistas y escritores en su carácter de auténticos conocedores de las riquezas, las pobrezas y los problemas del hombre de la región, por lo que tienen el deber expresarlos, y hacerles tomar conciencia –a los otros– de sus posibilidades como hombres (Plática n°1). Aquellos escritores que han trabajado de espaldas al pueblo y que siempre

han buscado un arte de minorías, reciben el debido reproche. A ellos y a su estética, se contraponen justamente una valorización del valor del pueblo como influencia y fundamento de toda literatura, y en particular del llamado “estilo” literario argentino. Es así que lo literario, en la notable visión de Jorge Calvetti, debe realizar una búsqueda sincera, real, de lo auténtico, de lo nativo, de lo autóctono, sin detenerse en lo meramente folklórico. (Plática n°7).

En síntesis los valores y contravalores expresados por el grupo son los siguientes:

<i>Valores (propios)</i>	<i>Implica</i>
a) Integración	- Universalismo. - Solidaridad - Respeto - Confianza
b) Amor a la patria y al pueblo	- La tradición y la realidad
c) Ideales vinculados al hombre y su tierra	
d) Autenticidad verbal	
e) Ideales democráticos	- Compromiso político - Defensa de deberes y derechos - Autonomía del artista. - Libertad de expresión - Educación popular - Bienestar
<i>Contravalores (ajenos)</i>	<i>Implica</i>
a) Escepticismo.	- Pesimismo y decepción
b) Elitismo	- Indiferencia a la realidad
c) Nacionalismo porteño	- Snobismo
d) Experimentación estética.	
e) Pintorequismo deliberado	
f) Secularización de la cultura	
g) Discriminación ideológica	

e) Posición y relaciones de grupo

Al estar “convencidos de la temática humana de nuestro Norte y de las posibilidades de sus gentes para el trabajo intelectual” (Tarja n°1), la revista adopta una posición a favor de la tradición *regionalista esencialista*⁹⁸, convirtiéndose en la herramienta para que los intelectuales

⁹⁸ Se recuerda las dos vertientes poéticas distintas en el NOA, dos maneras opuestas de asumir literalmente la región; mientras la primera corresponde al *regionalismo pintorequista o costumbrista* de la tradición literaria vigente hasta 1944, la segunda es inherente a un *regionalismo esencial*, más auténtico. El regionalismo *costumbrista o pintorequista* se detiene en lo meramente descriptivo, en lo anecdótico, se trata de un regionalismo *exterior*, en términos de Edelweis Serra. Por el contrario, el regionalismo esencial, o regionalismo *interior*, procura trascender el paisaje y el hombre en un plano metafísico, ético y estético a la vez. De este modo el regionalismo supera el propio

del país, que acuerden con esta línea, difundan su trabajo. Los ideales planteados, vinculan la tarea del grupo con el hombre real y a su tierra siempre dura, tarea que se orienta a interpretar, expresar y cantar sin azar y sin gratuidad toda esta realidad. El primer editorial de la revista anuncia que entre la historia y el presente, se prefiere el presente, donde está vivo el trajinar del pueblo (Tarja n°1). El grupo es participa y pertenece a una cultura relegada, marginal, una comunidad que carece de espiritualidad y de creación; poseída por un rico y palpitante veneno tradicional (Tarja n°3). Desde e esta cultura relegada, silenciada, parte una propuesta artística con tendencia universal: desde *Tarja* se apela a quien cante las verdades que se perdieron, un canto positivamente humano. La voz actual, oscura e imperfecta, debe sumarse al canto de todos porque “es así como se forman los coros”. El llamado vuelve a ser a quienes trabajan en ese mismo sentido en toda América; sin reducirse al ámbito local y nacional (Tarja n°4).

Los escritores se sienten ligados al hombre que aquí vive, padece y sueña, con su entera circunstancia, modelado por la tierra como querencia y paisaje y también como historia e instrumento. Lo nacional, en este sentido, se integra con lo americano. Se cree en la raíz y destino popular del arte verdadero. La frase escrita por Mario Busignani, “partir de pueblo para volver al pueblo” (Plática n°5–6), sitúa a la producción de los artistas como una elaboración más del variado quehacer popular; producción que nace y se nutre de la vida social en una provincia de frontera y de “tierra adentro”, con dificultades que se deben a la distancia y la falta de comunicación con el resto del país, aspectos que se deben a un desarrollo cultural también precario, propio de una economía marginal.

La ideología de *Tarja* se contrapone a la de aquellos escritores escépticos de la tarea integradora, quienes reciben el “cordial reproche” (Tarja n°2). El escepticismo es una expresión del pesimismo que produjeron anteriores experiencias; la revista, como una expresión regional en construcción, se enfrenta a éste con la noble intención de llegar todos, ayudados por todos los que así lo deseen. El objetivo de vencer al escepticismo se unifica al indispensable objetivo que la revista tiene de unir a los dispersos y contribuir al futuro con su tarea. Los directores se reconocen como escritores destinados a cumplir una responsabilidad como tales frente a la sociedad. La tarea desarrollada en la revista, representa para ellos una enseñanza que contribuye a esa actitud moral y física. A pesar del escepticismo, la tarea del escritor puede contribuir al trabajo total de la comunidad. Los otros son la élite, cuya producción se reduce al grupo y al

marco situacional elevando la región a jerarquía de universo sin mengua de su particular configuración biogeográfica y socio-histórica (Cfr, Arancibia, 1989:13).

espacio social específico de éste; *Tarja* por el contrario, pretende agregar su trabajo al constante hacer de su pueblo (*Tarja* n°5-6). Como hombres del Norte, los intelectuales también participan de su mundo rudimentario, elemental, de posibilidades reducidas, aunque de una rica vida interior, y son ellos, como expresa Calvetti, los conocedores de esta vida en sus “riquezas y pobreza, sus problemas, sus obligadas migraciones, sus destinos” (*Plática* n°1). Los otros, opuestos a la visión del grupo, realizan un denominado “arte puro”, un arte que en palabras del autor jujeño “trabaja con materiales tan evanescentes, tan delicados, tan ‘poéticos’” (*Plática* n°1). La contribución de *Tarja* es, por el contrario, un producción de autores “atrás de cuyas obras vemos un hombre, ya sea pesimista u optimista, materialista o místico, a cada rato levantándose de sus tropiezos y sacudiéndose las solapas después de su última caída” (*Plática* n°1). El artista, por tanto, tiene la obligación de conocer todos los datos de esta vida para saber cual es la marcha y saber cual es su marcha y saber interpretarla (*Plática* n°4). Para definir su posición contraria al “arte puro”, siendo este un arte preocupado sólo por cuestiones estéticas (formalismo: visualizaciones “físico–matemáticas”, o “poemas ininteligibles”, en palabras de Néstor Groppa), la revista recupera la esencia del primitivismo, cuando el arte era seguramente una gran fiesta colectiva.

El debate sobre el “estilo argentino” no es ajeno a las preocupaciones de *Tarja*., Desde *Plática*, Jorge Calvetti, afirma que tal estilo guarda entera relación con el trabajo social: “el pueblo fue alejándose paulatinamente de lo español y (...) poco a poco, fue adquiriendo un tono propio” (*Plática* n°7). El proceso de formación de un estilo argentino, se cumplió así en el pueblo, en tanto que los escritores han trabajado (en su mayoría) a espaldas del pueblo, y han buscado un arte de minorías (en alusión a aquellos que desoyen y desdeñan los elementos que el mundo que les rodea les ofrece), llevando su admiración hacia las abstracciones ilustres y una forzada persecución de lo “inefable”. No obstante, el optimismo se revela en la siguiente afirmación de Calvetti: “es dable comprobar, en el plano de lo político social, que se está cumpliendo a grandes pasos, un proceso de evolución y maduración de los estados de conciencia populares” (*Plática* n°7). También, el tratamiento de una palabra poética, comunicable y sin modificaciones arbitrarias, se rige de esta actitud intelectual orientada hacia un pueblo desde el pueblo, afincada en una “autenticidad verbal” que se contrapone a la experimentación de un autor “cazador de novedades” (*Plática* n°13). La autenticidad verbal se dirige a fundamentar un concepto de “literatura nacional”, vinculada al país cualquiera sea su estilo, escuela, tendencia o nacionalidad del autor y cualquiera sea el lugar en que se la escriba. Como se dijo en otro lugar, este concepto de la literatura deja de lado el pintorequismo superficial ya que no se trata sólo de

apreciar en la literatura el color local, sino más bien la obra en su conjunto, como exacta adecuación entre forma y fondo, en palabras de Andrés Bidalgo, “ideas, sentimientos, experiencias u opiniones a transmitir, sumadas a la cobertura” (Plática n°14–15). Se reivindica con esta línea los postulados artísticos de la Generación del ‘37, que ligaba una concepción de arte con la condición de hombre en el mundo que posee el escritor.

Tarja se inscribe en una posición federalista respecto de los fundamentos que constituyen a la cultura nacional, la cual contempla, desde la postura de Bidalgo, “el aporte recíproco, el intercambio de hombres y de obras, sin exclusiones que signifiquen desprecio por lo extranjero”, así también “la defensa de las autonomías provinciales frente a la acción absorbente de los sectores porteños, que se arrogan la propiedad poco menos que exclusiva de la cultura nacional” (Plática n°3). Los otros, en este sentido son los pequeños grupitos llamados “snobs” de manera despectiva, quienes “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” (Plática n°3). La postura federalista implica, por tanto, una relación del escritor con una concepción artística, con una tradición –la propia–, y con una iniciativa política de organización para el campo literario que contempla la difusión de los autores locales mediante el canje de revistas y libros, el comentario de las nuevas ediciones, la posibilidad de publicar poemas de niños del interior de la provincia, a lo que se suma la notable tarea cultural extraliteraria pedagógica del grupo. La solidaridad como valor unificador, se declara desde *Tarja*, con todo aquel que, aún con recursos primarios o conocimientos escasos, apunta a lo sustancial del arte, sin atender la opinión o postura política de sus autores, como expresa la contratapa de la edición n°3 y n°4.

La revista mantiene una postura política, que posiciona sus intereses en el campo cultural de la región y ante las urgentes políticas culturales del gobierno nacional. En lo que respecta a los problemas dentro del campo cultural, toma importancia la preocupación por los deberes y derechos de los escritores. Se anhela en este sentido “la fuerza constructiva y solidaria de todos los que trabajan en un campo común, como necesaria y única condición para que se cumplan unos y otros” (Tarja n°7). Los deberes nacen de “la mayor o menor convicción que tenga el escritor respecto de la eficacia que en sus manos debe representar el oficio y la sensibilidad que posee, más el grado de honestidad con que emplee ambas cosas y el más inteligente conocimiento de lo que el medio exige de él y de lo que él pueda” (Tarja n°7). A esto, el medio debe al escritor respeto por su labor ya que se trata de una lucha que, en muchos casos, se pagó

con la vida. El respeto, como un derecho del escritor, coartado por presiones económicas y morales, tampoco ha sido conquistado. Entre los escritores existen distintas maneras de concebir y juzgar la realidad, distintas maneras de opinar. A pesar de las diferencias, lo que debe primar para los escritores es la unión y la meta de ser humanamente útiles. Este propósito se proyecta a la labor que debe iniciar la SADE durante 1958, “justificando su existencia como tal” y formando una verdadera sociedad bajo el velo de los ideales de Mayo (Tarja n°8). Posteriormente, al realizarse el IV Congreso Nacional de Escritores, realizado en Mendoza a fines de octubre de 1958, *Tarja* emite dos conclusiones: la conciencia gremial tomada por el escritor y su preocupación por los problemas que atañen al desarrollo cultural del país. La revista oficia de informativo para los escritores locales sobre lo acontecido en el Congreso, no sin emitir sus apreciaciones. Néstor Groppa opina que “Lo importante de estas conclusiones es que demuestran la común y cabal comprensión de verdades ya clarificadas y probadas en el tiempo”; la acción conjunta recién comienza, ya que “como magnífico y aleccionador corolario, queda la superación de las diferencias ideológicas por el ánimo de una acción común y constructiva” (Plática n°11–12).

La posición política pauta desde los “ideales de Mayo”, los cuales consideran al compromiso político, la defensa de deberes y derechos, y la autonomía del artista entre otros componentes, representan para el grupo “una singular fisonomía moral que es un imperativo de nuestra existencia, un modo de ser irrenunciable” (Tarja n°16). El interior del país no ha cumplido todavía con aquellos fines debido a una desigual distribución de la riqueza y del poder. Se trata de un problema aun no resuelto. El pueblo permanece paciente de una historia, donde “las masas rurales, aunque alfabetizadas, siguen privadas no solo de los más elemental de la cultura sino también de los bienes materiales imprescindibles” (Tarja n°16). La crítica es hacia el propio pueblo (en el cual se incluye el grupo), esta vez, a su falta de acción frente a un sistema que lo perjudicó: “en estas provincias queda mucho por andar y lo hecho es, en gran aparte, inorgánico y heterogéneo. Ante esta grave circunstancia, el gobierno tiene la deuda de “educar y poblar” a los sectores menos favorecidos: “Las masas, aunque alfabetizadas, siguen privadas no sólo de las más elemental cultura sino también de bienes materiales imprescindibles, sin los cuales no hay educación ni libertad posibles” (Tarja n°16). Los imperativos se dirigen hacia el gobierno, necesario motor para las transformaciones sociales que requieren mejor distribución de la riqueza para sentar las bases de una sociedad libre integrada por individuos libres, dueños de una personalidad y de un destino.

El llamado a la “realidad” que se hace a los escritores guarda intereses políticos. Este llamado resulta, en la opinión de Jorge Calvetti, una oportunidad para superar “las últimas experiencias que ha vivido nuestro país” (Plática n°8), en clara referencia al primer y segundo peronismo (1946-1955). El posicionamiento político del enunciador en esta nota revela un claro antiperonismo, y su intención es persuadir al prodestinatario para evitar en el futuro la obsecuencia silenciosa frente al poder político, y por otra parte, evitar el acercamiento a la ideología peronista. No obstante *Tarja*, en una clara actitud política, reivindica la democracia: la participación activa en el quehacer político del pueblo, por primera vez, en una visión esperanzada, dueño de su destino. El pueblo antes desvalido, cobra por aquellos años (1958) una nueva oportunidad para expresarse, empieza a ser en palabras de Busignani, “democracia orgánica, pueblo soberano” (Plática n°9-10), lo cual procura promover desde el Estado una evolución económica, social, y un profundo desarrollo espiritual del pueblo. El compromiso de los gobernantes es hacia el pueblo, compromiso que involucra a los artistas y de los escritores como educadores. La educación popular es, por tanto, el imperativo primordial para el presente; aduce Busignani que “Ciertamente incumbe a los gobernantes proveer lo pertinente para que se arraigue y crezca en las masas una verdadera educación popular, pero es también responsabilidad irrenunciable de los intelectuales y artistas”(Plática n°9-10).

Es así que la relación con el nuevo gobierno (Mayo 1958) se traduce en aquellas propuestas que el grupo realiza a favor de los intelectuales del país y del pueblo. Sin embargo, algunas realizaciones denominadas “productos pseudo culturales” no deben ser atendidas por no interesar al desarrollo progresista del país, o bien porque pueden ser postergadas en homenaje a problemas urgentes como el analfabetismo, la mortalidad infantil o la vivienda. La voluntad y el proyecto de democratizar la cultura y defender la libre expresión como principios democráticos, guarda una normativa fundamental para las obras de arte: alentar el gusto por la belleza y la vocación creadora del pueblo (*Tarja* n°9-10). Se dijo anteriormente como *Tarja*, en su tarea particular como medio gráfico, mantiene una postura crítica frente a las circunstancias que determinan su existencia como medio de expresión. Se preocupa por la subsistencia del impreso frente a los costos que se deben afrontar, lo que les lleva a pensar “en la libertad de publicar como en algo más que la censura o la no censura previa, algo más que la anuencia oficial, puesto que en su raíz existe una esencia económica, capaz, por si sola, de realizar la selección y evitar el antiquísimo sistema de la discriminación ideológica” (*Tarja* n°13). De esta manera, los costos de la impresión se adelantan a cualquier tipo de discriminación ideológica, lo que resulta aún más peligroso para la existencia de cualquier impreso periódico. La crítica y la controversia apuntan

indirectamente hacia la industria cultural que favorece a los productos “nocivos”, proceso que provoca desilusión a los miembros del grupo, ya que con esto se paraliza una faz en el largo hacer cultural del pueblo, y compromete la propia existencia de *Tarja*. La revista expresa así su impotencia frente a las exigencias de un mercado cultural que desprestigia las producciones artísticas a favor de las masivas y vulgares. La industria cultural perjudica a las producciones locales (nacionales y regionales), y en consecuencia existen millones de lectores perdidos, viejos y jóvenes, éstos últimos más allegados al pasatiempo de la revista (pseudo cultural), o bien orientados hacia lecturas de autores clásicos y modernos pero de otras literaturas. La crítica responsabiliza también al mismo “pueblo empobrecido”, demandante de tales ofertas, sin encaminarse en la dirección correcta, y anticipa, de alguna manera, un próximo final para la misión del grupo: “Esta circunstancia –dice la revista– los costos ridículos y la escasa venta, hacen que se edite poco –ya referido concretamente a nuestros escritores actuales–. Los pequeños tirajes resultan demasiado caros. (...) En este sentido las honrosas excepciones no pesan tanto como para inducirnos a razonar de otro modo” (Tarja n°14-15).

En síntesis, el posicionamiento del grupo respecto a los otros diferentes es el siguiente:

<i>Campo</i>	<i>Posición del grupo Tarja</i>		<i>Posición de los Otros</i>
Cultural	Regionalismo esencialista		Regionalismo pintorequista
	Tendencia universalista		Reduccionismo regional
	Parte del quehacer del pueblo		Elite indiferente al pueblo, partidarios del “Arte puro”
	Provincia de frontera		Buenos Aires
Artístico	Autenticidad verbal		Experimentación verbal
Político	Democracia liberal		Ideología peronista
	Federalismo. Autonomía de las provincias		Nacionalismo hostil. Acción absorbente de Buenos Aires
	Acción de gobierno	Democratización de la cultura y educación popular.	Capitalismo. Industria pseudo cultural masificante y vulgarizadora
	Acción gremial, constructiva y activa de los escritores		

f)Recursos.

El recurso esencial en la ideología del grupo *Tarja*, es el poder simbólico que le permite al escritor ser parte de la minoría intelectual (escritores, pintores, músicos, dramaturgos) y a la vez establecer un vínculo con la circunstancia del hombre de su medio, que determine su propia existencia. Esta minoría es receptora del rico legado tradicional de la región que reclama todavía

“la transfiguración certera que le dé vigencia artística universal” (Tarja n°3), y reclama la integración de todo aquel “que cante esta verdad, o las verdades que se nos perdieron, o lo que es verdadero dentro de este hermoso catálogo natural de nuestra América” (Tarja n°4). Los actuales escritores son poseedores de una carga física y moral, y el llamado pretende que éstos contribuyan con su pequeña creación al trabajo total de la comunidad (Tarja n° 5–6), creación que implementa una palabra sin modificaciones arbitrarias, es decir, ligada a la “autenticidad verbal” (Plática n°13) cercana a la doctrina objetivista de Robbe-Grillet. La comunidad de Jujuy y del país, mediante la tarea de los escritores y artistas, llegarán a reconocer en ellos a los verdaderos conocedores de la circunstancia del hombre de provincias (pobrezas, riquezas, problemas, migraciones, destinos, etc.), y la retribución es alcanzar, mediante ese reconocimiento, una conciencia de sus posibilidades como hombres (Plática n°1). Ante la soledad, la dependencia económica y la pluralidad racial que caracteriza a las provincia de la región, Busignani plantea “la necesidad de vías y modos intensos de difusión y confrontación de los valores espirituales recíprocos” para preparar la “unión y concierto de lo que ahora permanece disperso y lejano” (Plática n°5-6).

La integración como un valor a reproducir entre sus colaboradores y receptores que participan de sus ideas, pretende ser la llave para otro tipo de exigencias, esta vez en el orden gremial. La revista plantea la exigencia del cumplimiento de derechos y deberes para los escritores, los cuales “anhelan la fuerza constructiva y solidaria de todos los que trabajan en un campo común, como necesaria u condición para que cabalmente se cumplan unos y otros”. El deber de solidaridad se impone así como una actitud social: se trata de un “deber de límite impreciso entre lo estrictamente literario y lo generosamente humano” (Tarja n°7). Entre los derechos el más elemental es el de exigir al medio un absoluto respeto a su labor.

La relación con las políticas de gobierno, lleva a Tarja a solicitar una democratización de la cultura, esto es “atender las necesidades de los más amplios, de los numerosos sectores, sin diferenciación ni imposiciones partidarias” (Tarja n° 9–10). Como una voz que identifica a un pueblo segregado, Busignani solicita al gobierno la promoción, junto a la inaplazable evolución económica y social, de un profundo desarrollo espiritual, ya que “la educación popular sigue siendo un presupuesto esencial de la democracia, aunque el método, contenido y filosofía, de esa educación debe responder, ahora, al grado de madurez social, a la evolución técnica y económica y a la peripecia universal del hombre” (Plática n°9-10). Incumbe a los gobernantes proveer lo pertinente para que se arraigue y crezca en las masas una verdadera educación popular. Por otra

parte, la democratización de la cultura debe incidir en la tarea de los escritores; se requiere, como principio básico de este proceso, la libertad de expresión, basamento sobre el cual se desarrollan las opiniones, amplia libertad en el planteo, en la polémica y en la creación. Además, la protección de manifestaciones culturales que cumplan con ciertas condiciones: pacificación, integración nacional, transformación económica, libertades y garantías públicas, respeto por las decisiones populares, relaciones internacionales. Entre sus preocupaciones como grupo, y en consonancia con los ideales democráticos de Mayo –aún incumplidos– la revista manifiesta la libertad de publicación y la defensa de los costos de impresión, ya que el encarecimiento de los mismos representa una censura previa que evita la discriminación ideológica (Tarja n°13). Este problema se debe a los ridículos costos del libro y su escasa venta, lo cual hace que se edite poco. Los pequeños tirajes resultan demasiados caros, lo que dirige a lectores y editores, como ya se dijo, a una preferencia por escritores clásicos y modernos, pero de otras literaturas.

En síntesis, los recursos sociales esenciales que el grupo requiere para su existencia son:

<i>Recursos</i>	<i>Implica</i>
Poder simbólico	- Reconocimiento social - Cumplimiento de deberes y derechos
Reconocimiento político	- Participación y asesoramiento - Políticas culturales democráticas.
Colaboración intelectual y artística	
Libertad de publicación y defensa de costos	

3.3.1.2. Actitudes.

Las ideologías controlan y organizan actitudes más específicas. De esta manera, mientras que las ideologías representan propiedades globales de Nosotros y Ellos, las actitudes incluyen creencias sociales más específicas, tales como prejuicios, sobre miembros específicos del grupo de los otros (Cfr. Van Dijk,1999:362). Así los artistas y escritores que no pertenecen a la comunidad pretendida por el grupo son:

<i>Los otros</i>	<i>Características</i>
a) Partidarios del	- Trabajan con materiales evanescentes, delicados, “poéticos” - Aspiran y suspiran por volátiles esencias. - Se inspira en elementos exóticos. - Han trabajado a espaldas del pueblo. - Siempre han buscado un arte de minorías. - Desoyen, desdeñan, los elementos que el mundo que les rodea les ofrece.

"arte puro"	<ul style="list-style-type: none"> - Tienen admiración por las abstracciones ilustres, (el infinito, el ser, el trasmundo) y una esforzada persecución de lo "inefable". - Realizan una gimnasia privada del arte. - Se preocupan sólo de cuestiones estéticas (formalismo: visualizaciones "físico-matemáticas", o poemas "ininteligibles" y concretan, robando las formas simples, sumarias y fundamentadas de los primitivos. - Viven en un mundo bello, infinito y voluble de la "literatura".
b) Los escépticos	<ul style="list-style-type: none"> - Si no actuaron fue por su consciente negativa. - Aseguran a priori y sapientísimamente, la inutilidad de toda empresa. - Con el pesimismo forman un círculo vicioso de mutua inacción. - Se inclinan por la decepción y el pesimismo.
c) Regionalistas costumbristas	<ul style="list-style-type: none"> - Realizan un estrecho localismo y un folklorismo deliberado, compuesto de modos, nombres y elementos lugareños más o menos pintorescos. - Se limita a decir "huija", "velay", "chango" o cosas por el estilo. Es epidermis, color local.
d) Productores pseudo culturales	<ul style="list-style-type: none"> - Pertenecen a algunos sectores porteños. - Realizan una acción absorbente, y se arrogan la propiedad poco menos que exclusiva de la cultura nacional. - No enfocan temas de interés humano, ni argentinos, ni propios de un lugar argentino. - Estos productos producen un topor del gusto, de la sensibilidad; una deformación y un regocijo casi animal de los instintos más primarios. - Defienden intereses de un individuales o de pequeños grupitos "snobs". - Se amparan en recursos formales, denigran al hombre y se retuercen ahogados por "angustias" de laboratorio. - Para ellos no puede pretenderse la ayuda del estado y se justifica la imposición de restricciones.

3.1.1.3. El conocimiento específico.

Explica Teun Van Dijk que el conocimiento presupone criterios de verdad, es decir, bases para la justificación, ya sea criterios comunes de la vida cotidiana, como una base del terreno común cultural, o criterios científicos en la creencias de grupo específicas de la erudición. Esos criterios son histórica, social y culturalmente variables: aquello que en una época, grupo o cultura se acepta como evidencia confiable o conocimiento verdadero, en otras puede ser rechazado como inaceptable. El conocimiento es relativo por definición, dada la naturaleza cambiante de los criterios del conocimiento (Cfr. Van Dijk, 1999:142).

Gran parte del conocimiento de un grupo es compartido por otros grupos, esto quiere decir que la mayor parte del conocimiento se define de modo general o sociocultural y no en términos de grupos específicos (salvo para algunos ámbitos de conocimiento profesional o experto). El

conocimiento compartido, y dado por sentado, entre los grupos es lo que permite la comunicación, la interacción grupal, y los conflictos. En cuanto al conocimiento específico de cada grupo, se puede afirmar que está basado en la ideología (Cfr. Van Dijk, 1999:143), dado que la ideología fundamenta las verdades (en una larga historia de hechos “científicos”) que responden a los intereses del grupo. Existe también un conocimiento en la sociedad que es una función de la posición ideológica o poder de los grupos que determinan los criterios de verdad. Este es el caso cuando el conocimiento es propio de la posición social del grupo mismo, o si está relacionado con las cuestiones sociales que definen las opiniones ideológicas del grupo. Para el grupo favorecido por este conocimiento culturalmente aceptado, el conocimiento será calificado como “común”, en tanto que para otro grupo perjudicado, este mismo conocimiento será “partidista”. Los diferentes intereses que entran en juego en la lucha ideológica sobre el conocimiento y la verdad, afectan al significado de los conceptos implicados y a las creencias: lo que para un grupo es una creencia fáctica indiscutible, para otro puede ser sólo una creencia evaluativa, actitud u opinión.

El poder se presenta como una dimensión que establece los criterios de verdad. Así, siguiendo a Van Dijk, “en lugar de decir que el conocimiento es ‘creencia verdadera justificada’, podemos decir que el conocimiento para una cultura o sociedad dadas nunca puede ser más que ‘creencia justificada’, sea o no objetivamente verdadero, sea o no que otras personas bien informadas piensen que es verdadero o falso” (Van Dijk, 1999:148). Lo que cuenta como conocimiento en cualquier período o comunidad está determinado por quien tiene en la sociedad el poder de definición o algún otro poder de determinación de la verdad, tal como la opinión pública, la iglesia, los medios o la ciencia. Tal consenso es ideológico en sí mismo aunque esté en el interés de la comunidad como un todo, posición que parece inconsistente con la definición que sigue el presente estudio, el que dice que las ideologías están definidas por grupos y presuponen intereses de grupos diferentes (y a menudo conflictivos) dentro de la misma comunidad. Manteniéndonos en esta postura, sí se puede considerar ambas aristas del conocimiento, esto es, entenderlo como una propiedad de la sociedad como un todo y también dependiente de la ideología de los diferentes grupos, siempre considerado como una “creencia justificada”, más allá de su criterio de verdad aceptados, sean o no objetivamente ciertos o falsos.

Sintéticamente, los conocimientos expresados en los editoriales *TARJA* y en los artículos de *Plática* son los siguientes. Cabe aclarar que por conocimiento se entiende a aquellas creencias que el grupo considera verdaderas, de acuerdo con ciertos fundamentos o criterios de verdad,

critérios que establecen que tales creencias son válidas, correctas, certificadas, sostenidas de una manera general, o que reúnen los estándares de verdad socialmente compartidos (Cfr, Van Dijk,1999:35).

N°	<i>Conocimientos.</i>
1T	<ul style="list-style-type: none"> - Significado de Tarja - Existen ideales que vinculan al hombre y a su tierra.
1P Calvetti	<ul style="list-style-type: none"> - El hombre de Norte permanece en silencio y sus conflictos inexpresados. - Sus posibilidades son reducidas, pero su vida interior es rica - Los escritores y artistas son conocedores de ese drama. - El “repertorio de emociones de la gente” es mínimo, sin embargo las posibilidades de arte que brindan son infinitas. - Existen escritores de “arte puro” y escritores atrás de cuyas obras se ve un hombre.
2T	<ul style="list-style-type: none"> - Existen tantas complejidades como individuos. - Hay escritores que quieren llegar al conglomerado social. - Existen escépticos para tal empresa. El escepticismo es un producto propio. - Lo que se malogra obedece a varias causas. - Reiteradamente habrán recibido apoyo lo que luego fueron reiterado fracasos - La historia se construyó con la mínima tarea de todos.
3T	<ul style="list-style-type: none"> - La situación geográfica relega culturalmente al hombre del Norte - Se vive en el seno de un rico y palpitante veneno tradicional - Lo local vale sólo por la vibración intemporal que lo anima.
3P Fidalgo	<ul style="list-style-type: none"> - Hay en el país un consenso poco menos que unánime respecto a un federalismo cultural, después o al mismo tiempo de habérselo logrado en lo político y económico. - Existe una penetración pseudocultural realizada por quienes no enfoca temas de interés humano. - Otros, al contrario, con recursos primarios o conocimientos escasos apuntan a lo sustancial del arte. - Los habitantes del interior tienen sus problemas y alegrías, y aspiran a verlos expresados. - Buenos Aires marca el índice cultural más alto de la República.
4T	<ul style="list-style-type: none"> - El trabajo del grupo es en el campo estético. - El arte es una de las manifestaciones superiores, últimas, del complejo social. - El español trajo la fe, pero también la codicia a América. - Lo que en otros lugares se respetaba por ser el alma de los pueblos, en América se negociaba. - Se fundaron escuelas y academias con gente que había heredado profesiones pero no talento - No se necesita nuevas fuentes de arte, se tiene todo. - La verdad esta espigada en cada hombre y viene a ser la de todos los hombres. - Lo que se ve por las calles es heredero de lo que ya está en las tumbas y fundador de lo por venir.
4P Groppa	<ul style="list-style-type: none"> - El arte es algo más que una simple gimnasia privada. - Todas las historias hacen una sola: la historia del hombre. - El arte era una fiesta colectiva para las comunidades primitivas. - En América Latina hay 14 millones de niños sin escuela y 35 millones de niños analfabetos, masa desheredada de todo. - Antiguamente esta gente tomaba parte en el hacer cultural de su grupo, pueblo o raza.
5-6T	<ul style="list-style-type: none"> - Escribir supone una tremenda carga física y moral. - Como elementos de integración, el poema, el ensayo o el cuento son lentos.

	<ul style="list-style-type: none"> - La revista, en su primer año de vida, tuvo errores.
5-6P Busignani	<ul style="list-style-type: none"> - Todo arte verdadero tiene raíz y destino popular. Es social antes que individual. - Lo popular no es sólo lo tradicional y folklórico sino también lo que integra la peripecia vital y realidad social. - La comunicación con el país reposa más en la mente y en el corazón que en la presencia sensible. - Antes se participaba de la historia nacional; ahora se mira llegar los acontecimientos en un curso distante. - La economía de la región es de tipo colonial. - Las tradiciones y costumbres populares se han transformado. - No hubo una verdadera oligarquía terrateniente ni una riqueza privada que pudiera suplir la despreocupación cultural y artística del Estado.
7T	<ul style="list-style-type: none"> - Desde hace muchos años se insiste sobre los derechos y deberes de los escritores. - Los deberes nacen de la mayor o menor convicción que tenga el escritor respecto de su eficacia, su sensibilidad, el grado de honestidad y el inteligente conocimiento de lo que el medio exige de él. - El derecho más elemental es el de exigir al medio un absoluto respeto por su labor. - Los derechos quedan coartados por las presiones económicas y morales.
7P Calvetti	<ul style="list-style-type: none"> - En la obra de algunos escritores se siente la Patria: Lugones, Solariego, Camino, Branch, Borges, Molinari. - En el plano de las formas cultas el estilo argentino no está definido. - El pueblo sí ha logrado expresarse, por ejemplo, en los Cancioneros Populares. - El artista está en mejores condiciones para establecer precisas relaciones con el mundo que lo rodea. - En el plano político social se está cumpliendo un proceso de evolución y maduración.
8T	<ul style="list-style-type: none"> - Entre los escritores hay distintas maneras de conocer y juzgar la realidad, distintas maneras de opinar. - En cuanto a la organización gremial, hay problemas que siguen sin resolverse, otros se han agudizado y muchos nuevos surgieron.
8P Calvetti	<ul style="list-style-type: none"> - Los últimos descubrimientos de la ciencia han conmovido los esquemas mentales. - El hombre no sólo está modificando su pasado, está también destruyéndolo. - Todo se reduce al presente - Los gobiernos luchan y gastan millones procurando mantener en secreto sus descubrimientos. - El Dante se preocupaba de los más sutiles matices del arte literario. - El presente está conmovido por procesos sociales y económicos.
9-10T	<ul style="list-style-type: none"> - El presidente electo se ha comprometido gobernar “para veinte millones de argentinos” y no solo para el partido que lo auspiciara. - Existen problemas urgentes (analfabetismo, mortalidad infantil, vivienda) que tienen prioridad ante las pretensiones que no se interesan por el desarrollo progresista del país. - Hay también productos pseudo culturales. - La libertad de expresión es el basamento sobre el cual desarrollan opiniones. Amplia libertad en el planteo, en la polémica y en la creación.
9-10P Busignani	<ul style="list-style-type: none"> - El presente se distingue por la participación activa del pueblo en el quehacer político. - En la época de la emancipación y organización nacional la participación política del pueblo fue subyacente a la de los caudillos. - Más allá de la civilización y la barbarie señalada, no hubo sino un pueblo desvalido, sin acceso al patrimonio de la cultura. - La educación popular sigue siendo un presupuesto esencial de la democracia. - Alberdi juzgaba efímero y superficial todo esfuerzo que no trascendiera al fondo de la vida social para depositar allí los gérmenes del progreso.
11-12P Groppa	<ul style="list-style-type: none"> - El IV Congreso Nacional de Escritores realizado en Mendoza genera dos conclusiones: la conciencia gremial tomada por el escritor, y su preocupación por el desarrollo cultural del país.

	<ul style="list-style-type: none"> - La tónica del Congreso ha sido el amparo del autor y la obra.
13T	<ul style="list-style-type: none"> - Al observar la tipografía se puede conocer la fecha de edición sin mirar su pie de imprenta. - La producción escrita se encuentra en una encrucijada editorial, tanto en lo comercial como en lo artístico. - El desatino de los costos de impresión, conspira contra la existencia del impreso. - El precio de una revista plantea cientos de vitales preguntas vinculadas a la cultura. - Para cuarenta revista pornográficas existen más de seis revistas literarias publicando poemas que no leen más de mil personas en una población de veinte millones.
13P Fidalgo	<ul style="list-style-type: none"> - Para comunicar los conceptos o ideas se emplean diversos medios de expresión. - La palabra permite poner de relieve matices que escapan a otros recursos. - La etapa gestual fue anterior a la de la palabra. - La palabra es resultado del esfuerzo consciente y progresivo de muchas generaciones. El proceso de creación y selección de ellas es continuo. - Es destacable la atención que el simbolismo prestó a la palabra, tratando de hacer de ella un elemento de pura sugestión.
14-15T	<ul style="list-style-type: none"> - El hombre sólo pudo ocuparse de lo inmediato y vital; y en su formación, el precio de un libro fue una cosa imprescindible. - Este ciudadano soportó a todos los colores de gobierno con sus Ministerios de Educación e Instrucción Pública. - Surge la evidencia de una acción cultural casi completamente fallada, cuya consecuencia son los millones de lectores perdidos. - Los jóvenes tampoco es mucho lo que leen, y recurren al ligero pasatiempo de la revista. - Un libro requiere una disposición previa. - El lector en su mayoría se inclina por autores clásicos pero de otras literaturas, relegando al autor nacional. - Los pequeños tirajes resultan demasiados caros. Por ese motivo, editores y lectores prefieren editar y comprar lo bien conocido.
14-15P Fidalgo	<ul style="list-style-type: none"> - La poesía es una forma de expresión literaria, comprendida en el concepto general de literatura - La literatura es una; por eso mismo, universal. - La obra literaria adquiere características particulares por gravitación de diversos factores; entre ellos, épocas, escuelas, estilos, opiniones de los autores, lugares o países. Esto permite hablar de "literaturas nacionales". - Expresa un medio geográfico, los habitantes de ese medio, el pasado, las opiniones actuales y las opiniones para el futuro, carácter, usos y costumbres de los habitantes, el idioma con sus giros y matices. - No se reduce a un pintorequismo superficial; se trata más bien de la obra en su conjunto. - Hay una extensa lista de nombres y obras que permiten afirmar su existencia. Es posible también registrar matices y características que constituyen literaturas regionales. - Como en el terreno político, no es posible escindir la literatura con una línea fronteriza.
16T	<ul style="list-style-type: none"> - Los ciento cincuenta años cumplidos desde el pronunciamiento de Mayo representan para el país una larga trayectoria de acontecimientos que han ido dibujando la trama de nuestro desarrollo. - Echeverría decía que es necesario realizar la democracia no sólo en lo político sino también en la enseñanza, en la industria, en la propiedad, distribución y retribución del trabajo. - En estas provincias, la filosofía política y social de Mayo tuvo escasa trascendencia práctica - Las provincias son pacientes de una historia que permanece ajena a su quehacer. - Las masas rurales, aunque alfabetizadas, siguen privadas no sólo de lo más elemental de la cultura sino también de bienes materiales.

Referencias

T: Editorial *Tarja*

P: Nota sección *Plática*.

3.3.2 Algunas consideraciones sobre el discurso grupal.

Antes de llegar al estudio de la reproducción ideológica que la revista *Tarja* ha generado desde sus prácticas sociales y su discurso, conviene aclarar, que desde la concepción de ideología que adopta este trabajo, en cuanto a los procesos de reproducción ideológica, el discurso, el uso del lenguaje y la comunicación desempeñan un papel especial, aunque las ideologías también se expresan y reproducen mediante otras prácticas sociales y semióticas aparte del texto y la conversación. Es decir que el discurso puede estar relacionado con interacciones no verbales, por lo tanto, la dominación, la desigualdad, el conflicto, la competencia, así como la resistencia y la oposición basadas en la ideología se reproducen también tanto discursivamente como en otras interacciones. Explica Van Dijk que a diferencia de la mayor parte de las otras prácticas sociales y, de un modo más explícito que la mayoría de los otros códigos semióticos (tales como fotografía, cuadro, imágenes, signos, pinturas, películas, gestos, danza, etc.), el discurso tiene un estatus especial en la reproducción de ideologías, ya que mediante las diversas propiedades del texto y la conversación, los miembros sociales pueden expresar o formular concretamente creencias ideológicas abstractas, o cualquier opinión relacionada con esas ideologías (Cfr. Van Dijk, 1999:244).

Mediante el discurso, los actores sociales pueden formular conclusiones generales basadas en varias experiencias y observaciones, describir acontecimientos pasados y futuros, prescribir y describir acciones y creencias en cualquier nivel de especificidad y generalidad; el discurso, además de exhibir indirectamente las ideologías (tal como lo hacen otras prácticas sociales), formula explícitamente creencias ideológicas de manera directa. Es el discurso, justamente, el que permite la socialización ideológica (Cfr. Van Dijk, 1999:245). Las confrontaciones con miembros de grupos ajenos, revelan esta capacidad de explicar, defender, y legitimar discursivamente la propia posición ideológica respecto de la de otros.

Van Dijk, considera al discurso como un evento comunicativo específico. Para el autor “este evento es en sí mismo bastante complejo y al menos involucra una cantidad de actores sociales, especialmente en los roles de hablante–escribiente y oyente–lector. Pero también en otros roles, como observador y escucha que intervienen en un acto comunicativo, en una

situación específica (tiempo, lugar, circunstancias) determinada por otras características del contexto. Este acto comunicativo puede ser escrito u oral y usualmente combina, sobre todo en la interacción oral, dimensiones verbales y no verbales” (Van Dijk,1999:246). Como evento comunicativo, el discurso se refiere a objetos particulares o *tokens*, es decir, ocurrencias únicas que involucran a actores sociales particulares en una circunstancia y un contexto particulares. Siguiendo este principio, para los textos seleccionados en el corpus, se da por sentado que fueron realizados por los mismo escritores, con un principio y un fin marcado (aunque sus temáticas continúan en sucesivas ediciones). También puede afirmarse que son globalmente coherentes, es decir, forman una unidad de significado y no tan sólo una unidad física de expresión.

La noción de discurso que considera este trabajo es general y abstracta, pero selecciona un conjunto específico de discursos pertenecientes al género periodístico denominado Editorial. Cabe aclarar que, en este sentido, que la noción de discurso considerada no se reduce simplemente a un género específico sino al conjunto socialmente constituido de tales géneros – político, médico, académico, etc.–, asociados a un dominio social. El Editorial –como se explicó en el punto 3.1.1.– es el lugar donde se formula la ideología de un periódico (Van Dijk,1997b:201), ya que en él las estructuras ideológicas aparecen en forma sistemática en los esquemas de argumentación, artificios retóricos, estilo léxico y en su organización global. El editorial propicia, entre sus funciones, la reproducción de sus propias actitudes e ideologías entre el publico general.

3.3.2.1. Cómo se presenta en el campo cultural.

Como se describió en el punto 3.3.1., una de las categorías fundamentales del esquema ideológico se centra en la posición de grupo *Tarja* respecto de los otros grupos. En la relación con los otros, intereses diversos del grupo pueden ser defendidos o legitimados por otros grupos o personas. Los conflictos acerca de los recursos sociales escasos pueden ser el mismo núcleo para el desarrollo de las ideologías; es así que la posición y las relaciones del grupo *Tarja* se presentan como la contrapartida social más directa de las estructuras ideológicas, lo que sustenta la polarización entre el propio grupo y los otros.

La relación con los otros implica para el grupo *Tarja* una relación de poder. En este aspecto, se recuerda la noción de *control* contemplada por Van Dijk. Esta afirma que el control se produce cuando un grupo A tiene o ejerce poder sobre otro grupo B, esto es, cuando los

miembros de A son habitualmente capaces de controlar a los miembros de B. El ejercicio del poder puede involucrar el control de las acciones del otro grupo y sus miembros, en el sentido de que los otros pueden ser llevados a actuar de acuerdo con los deseos del grupo más poderosos, y contra sus propios intereses (Cfr. Van Dijk,1999:206). El ejercicio del poder por parte de un grupo, habitualmente implica limitaciones para otro grupo. En el grupo *Tarja*, los reclamos ideológicos que afectan a los recursos son un claro ejemplo del posicionamiento del grupo frente a un poder superior con la capacidad de otorgar tales recursos (el gobierno, la industria cultural).

Para el enfoque de la ideología y el discurso que implementa este trabajo, es necesario contemplar una forma más refinada de poder, generalmente llamada *persuasiva*, tradicionalmente asociada con la ideología y la hegemonía. En este caso, el control no se efectúa (principalmente) por medio de la cohesión física o socioeconómica, sino a través de un control más sutil e indirecto de las mentes de los dominados. Al controlar el acceso al discurso público, sólo pueden circular formas específicas de conocimiento y opinión, y estas pueden conducir persuasivamente a modelos mentales y representaciones sociales que sirven a los intereses de que ejercita ese poder persuasivo. El grupo *Tarja* manifiesta la necesidad de expresar una voz auténtica, que contemple la circunstancia de todos los hombres del Norte. Como dominado frente a la hegemonía de poder estatal y en conflicto con los sectores que controlan la industria editorial, el grupo utiliza estrategias persuasivas hacia sectores sociales en iguales circunstancias con la finalidad de unir esfuerzos en función de una causa común: defender las actividades artísticas, promoverlas y denunciar los ataques. *Tarja* ofrece así, una alternativa discursiva frente a la autoridad; no acepta la autoridad de los dominantes como natural o inevitable.

Los integrantes del grupo reconocen que su empresa cuenta con un capital cultural heredado lo suficientemente rico como para ser difundido. Este capital implica también el conocimiento de los participantes y la posibilidad de contar con un medio de comunicación de soporte escrito aunque no masivo, así como la proyección en otras actividades públicas. Con el acceso a la publicación, el discurso del grupo puede hacerse público, lo cual lo convierte en un recurso esencial para el control de las mentes, y, por tanto, de las acciones, de los otros individuos en condiciones semejantes. Aquí es donde el consentimiento y el consenso con aquellos que colaboran y adhieren a los objetivos de la revista, desempeñan un papel fundamental en el ejercicio del poder practicado por el grupo: se trata entonces de un poder consensual y beneficioso para todos los que acuerdan con las ideas planteadas. Este poder está

necesariamente basado en la ideología del grupo, basamento que permite que tales relaciones se reproduzcan en la vida diaria y en las prácticas de los miembros del grupo.

El análisis realizado permite distinguir aquellos otros poderes que la revista considera superiores, y con lo cuales se debe negociar. Ellos son: el control de la industria cultural de masas, llamada *pseudo cultural*, el poder estatal en las políticas culturales a nivel nacional, la hegemonía cultural de Buenos Aires y sus corrientes poéticas innovadoras. Estos poderes, en su posición dominante, tienen un acceso privilegiado a los recursos sociales (poder simbólico, reconocimiento político, colaboración intelectual y artística, libertad de publicación y defensa de costos). Se puede afirmar entonces que los sistemas de dominación existentes son reconocidos por el grupo *Tarja*, lo que afirma un reconocimiento de las desigualdades en la relación con los otros. No obstante, los intereses puestos en juego en la relación con los otros, contribuyen también al mantenimiento del grupo *Tarja*, y al desarrollo y reproducción de sus actitudes e ideología siempre en inferioridad de condiciones.

Explica Van Dijk que la legitimación por parte de los dominados se hace especialmente necesaria en contextos sociales específicos, por ejemplo, de oposición y contienda. La dominación requiere al menos un mínimo de cognición social compartida y, por tanto, de ideologías. Estos fundamentos ideológicos pueden no ser aceptados por muchos miembros de los grupos dominados que hayan adquirido los medios simbólicos y las condiciones materiales, para propagar una *contraideología*. En este proceso el cambio ideológico es inevitable y está seguido (lentamente) de cambios en las prácticas sociales. Las negociaciones que genera el conflicto entre los grupos comprometidos en la lucha, es evidente en sus discursos: éstos procuran resguardar la propia imagen en la representación positiva de uno mismo y cuestionar o criticar sutilmente la imagen ajena en una representación negativa de los otros grupos en pugna (Cfr. Van Dijk, 1999:211,212). La resistencia está por lo general interesada en dejar al descubierto y exponer la dominación, denunciando la desigualdad y manifestando como justa su propia ideología.

Las diferencias ideológicas que manifiesta el grupo *Tarja* no lo conducen a conflictos sociales declarados. Explica Van Dijk que si bien “las ideologías pueden iniciar a acciones interesadas del grupo, las leyes, las normas, los acuerdos u otro interés propio no ideológico pueden prohibir el conflicto declarado” (Van Dijk, 1999:215). Para el grupo *Tarja*, la paz social y la cooperación conforman el criterio prevaleciente sobre cualquier conflicto sectario. Su lucha

ideológica se transfiere al nivel de la persuasión discursiva mutua, la negociación y las políticas de consenso, procurando alcanzar objetivos claramente definidos.

Los siguientes cuadros pueden sintetizar la posición del grupo respecto de aquellos poderes superiores con los cuales debe negociar para obtener recursos (cuadro a) y respecto a los capitales que requiere de sus colaboradores para sustentar su empresa, desarrollando y reproduciendo su ideología (cuadro b):

Cuadro a

<i>Poder específico superior</i>	<i>Recurso pretendido</i>	<i>Implica</i>
Estatal a nivel nacional	Poder simbólico	- Reconocimiento social. - Cumplimiento de deberes y derechos
	Reconocimiento político	- Participación y asesoramiento. - Políticas culturales democráticas
Industria cultural	Libertad de publicación y defensa de costos	
Hegemonía cultural de Buenos Aires	Colaboración intelectual y artística. Reconocimiento social	

Cuadro b

<i>Colaborador</i>	<i>Capital pretendido</i>	<i>Implica</i>
Escritores y artistas	Cultural	- Material escrito inédito. - Conocimientos sobre la región y sobre el hombre que la habita. - Actualización y apego a la realidad. - Conciencia de su tiempo y sus problemáticas
	Simbólico	- Reconocimiento social.
	Político	- Reflexión y acción política. Organización gremial
Gobierno estatal	Cultural	- Educación popular
	Simbólico	- Reconocimiento y respeto a la tarea del escritor
	Político	- Defensa de los ideales democráticos
	Económico	- Apoyo financiero a políticas culturales
Crítica literaria y periodismo	Cultural	- Actualización y apego a la realidad - Difusión y adhesión a sus objetivos
	Simbólico	- Reconocimiento social.
El pueblo	Cultural	- Manifestaciones particulares.
	Simbólico	- Reconocimiento social.
	Político	- Defensa de los ideales democráticos y acción política activa, transformadora.

Las luchas simbólicas que el grupo establece a partir de la publicación de la revista, se realizan siguiendo sus dos dimensiones, una *objetiva*, que actúa por acciones de representaciones destinadas a hacer valer ciertas realidades y aquellas manifestaciones que tienen por objetivo manifestar a un grupo, hacerlo existir visiblemente, y una *subjetiva*, tratando de cambiar las categorías de percepción y de apreciación del mundo social, las estructuras evaluativas y cognitivas; esta última, es la apuesta por excelencia de las luchas políticas (Cfr. Bourdieu, 1996:137). Las relaciones objetivas de poder tienden a reproducirse en las relaciones de poder simbólico. En la lucha simbólica, los agentes empeñan el capital simbólico que adquirieron en las luchas anteriores, capital que pueden estar jurídicamente garantizado e instituido por el efecto de una nominación oficial. Explica Bourdieu que el poder simbólico (el poder de hacer de los grupos) está fundado en dos condiciones. Primero, la posesión de un capital simbólico, es decir, el poder de imponer a los otros espíritus una visión, antigua o nueva, de las divisiones sociales. El capital simbólico es un crédito, un poder de constitución, un poder de hacer un nuevo grupo, por la movilización, o de hacerlo existir, hablando por él, en tanto que mensajero autorizado. Y segundo, la eficacia simbólica en función del grado en que la visión está fundada en una realidad. La construcción de los grupos no puede ser una construcción *ex nihilo*: tiene tantas más posibilidades de éxito cuanto más fundada está en la realidad, es decir, en las afinidades objetivas (Cfr. Bourdieu, 1996:140,141).

Siguiendo estos criterios, las luchas simbólicas realizadas por el grupo *Tarja* pueden sintetizarse en el siguiente cuadro:

<i>Dimensión.</i>	<i>Acciones</i>	<i>Detalle</i>
Objetiva	Actividades culturales /pedagógicas	- Teatro de Títeres, exposiciones de pinturas y dibujos, homenajes, conferencias, conciertos, actuaciones. - Librería Tarja con novedades literarias, venta de cuadros, consulta de revistas y libros de canje y ventas de piezas únicas de cerámicas.
	Publicaciones	- Libros (5), Plaquette (1), Revista literaria Tarja (16), Suplemento de poesía inédita (1).
	Colaboraciones	- Literaria: escritos inéditos en ensayo, poesía, cuento, necrológicas, documentos. - Plástica: grabados, dibujos, ilustraciones. - Gráfica: linotipista, fotograbador, tipógrafo, maquinista, Imprenta.
	Canje	- Libros y revistas
	Donaciones recibidas	- Obras pictóricas, libros, revistas.
	Préstamos tomados.	- Extractos de otras publicaciones.
	Reuniones periódicas.	

Subjetiva	En lo cultural	<ul style="list-style-type: none"> - Partidario del un regionalismo esencialista. - Con tendencia universalista. - Tarea unida al quehacer del pueblo. - Asume su medio como provincia de frontera.
	En lo artístico	<ul style="list-style-type: none"> - Partidario de la autenticidad verbal.
	En lo político	<ul style="list-style-type: none"> - Democrático Liberal - Federalista. Partidario de la autonomía provincial. - Consejero del gobierno e instrumento de acción para una democratización de la cultura y una educación popular. - Acción gremial, constructiva y activa de los escritores

El poder simbólico, que establece las relaciones objetivas de poder se presentan así como un poder de consagración o de revelación de las cosas existentes. Recuérdese que para Bourdieu “la lucha de las clasificaciones es una dimensión fundamental de la lucha de clases” y “el poder de una visión de las divisiones, es decir, el poder de hacer explícita las divisiones sociales implícitas, es el poder político por excelencia”, un poder para hacer grupos y manipular una estructura objetiva de la sociedad en la que actúa (Cfr. Bourdieu,1996:141). Es así que la política es el lugar por excelencia de la eficacia simbólica, acción que se ejerce por signos capaces de producir cosas sociales, y en particular grupos. En esta acción, el portavoz cumple un papel fundamental, el es quien, al hablar en lugar de un grupo, cuestiona sobrepticamente la existencia del grupo, instituye ese grupo. El portavoz es el sustituto del grupo que existe solamente a través de esta delegación y que actúa y habla a través de él. El portavoz está dotado del pleno poder de hablar y actuar en nombre del grupo, y en primer lugar sobre el grupo. Se trata de una “personificación de una persona ficticia, de una ficción social, arranca a quienes pretende representar del estado de individuos separados permitiéndoles actuar y hablar por su intermedio como un solo hombre”, de ahí que Bourdieu le denomina “el grupo hecho hombre” (Bourdieu,1990:306). Para establecer como se constituye e instituye el poder de constitución que posee el portavoz es necesario también analizar la lógica del proceso de institución, habitualmente percibido y descripto como un proceso de delegación, en el cual el mandatario recibe del grupo el poder de hacer el grupo.

Los portavoces del grupo *Tarja* presentes en la revista, son sus directores, quienes escriben los Editoriales y las notas de la sección Plática que, como se sabe, llevan sus firmas. Más allá de que estas notas estén personalizadas, y expresen, por tanto, la subjetividad de sus autores, el presente estudio las considera dentro del género periodístico del Editorial, es decir, como la expresión de una visión que refleja la opinión institucional de la empresa en su conjunto, que

contempla la opinión personal del director, cuya firma figura en la parte inferior de cada nota⁹⁹. Como expresión colectiva, las notas de *Plástica* sólo alcanzan a serlo en la medida que representan un criterio consensuado para construir una imagen del grupo, lo que no quiere decir que todos sus integrantes estén de acuerdo con las consideraciones vertidas en dichas notas.

3.3.2.2. Acciones que genera el discurso grupal.

3.3.2.2.1. Conexiones con su medio.

Como se indicó antes (punto 2.4.1.), las primeras reuniones del grupo se realizaron en la casa ubicada en la calle Senador Pérez n°235, y más adelante en la calle Ramirez de Velazco 212, aunque, ocasionalmente, hubo algunas en las casas de Mario Busignani y Andrés Fidalgo. Éstas eran informales, y en ellas los directores comentaban y seleccionaban el material que recibían constantemente. En una sociedad jujeña poco interesada por las renovaciones estéticas, la revista *Tarja* empieza a producirse no sin despertar sospechas y comentarios. Néstor Groppa aprovechó su riquísima experiencia como estudiante de Bellas Artes¹⁰⁰, la cual lo había llevado a contactarse con los artistas plásticos más importantes del país como Víctor Rebuffo y Pompeyo Audivert en grabado, Juan Castagnino, Lino Sipilimbergo, y Raúl Soldi entre otros. La revista cuidó siempre el planteo estético y trató de incluir a los artistas plásticos, utilizando sus obras con sentido integrador, pero respetándolas en su valor individual.

El apoyo a la revista fue inmediato y variado. En ella participarían dibujantes, pintores y grabadores de Jujuy y del resto del país. Se indicó que el aporte de los artistas plásticos no sólo fue hacia revista concreta, sino también hacia la librería, la cual vendía aquellas obras donadas. Las principales características y los propósitos de *Tarja* se difundieron también en distintos medios gráficos del resto del país (revistas y periódicos provinciales y nacionales), donde los escritores que colaboraban en *Tarja*, expresaban sus consideraciones, aliento y estímulo hacia la tarea de los poetas, intelectuales y artistas de la región. El vínculo y la mutua solidaridad con otros medios gráficos, fortalecieron el reconocimiento de las voces silenciadas de las provincias.

⁹⁹ Sobre el Editorial ver el punto 3.1.1. de este mismo estudio.

¹⁰⁰ Néstor Groppa estudió Bellas Artes en la preparatoria “Manuel Belgrano”. Los tres primeros años se hacían en ese establecimiento. De allí se pasaba a un curso superior intermedio, pero para poder enseñar, el final era el “Prilidiano Pueyrredon”. En total se completaban los siete años. Groppa realizó los tres preparatorios, tenía 20 años. Completar todos los estudios de formación artística en ese momento, era con cuatro años más en la escuela superior “Ernesto de la Carcova” (Cfr. Zago, 2003).

La importancia que tuvo la revista *Tarja* radica en el hecho de dar por primera vez difusión fuera de la provincia a varios escritores locales, además de difundir a escritores de otras provincias como Córdoba, Tucumán, Santa Fe, Bs. As. o Santiago del Estero (Fidalgo, 1975). La revista, como se dijo, contó con 16 números publicados, con una tirada de 500 ejemplares, pero además publicó un suplemento de poesía inédita, cinco libros y una plaquette. Se imprimieron también dos tomos encuadrados con los 16 números y el suplemento de poesía inédita, con tacs originales de las obras de los artistas plásticos reconocidos que colaboraron. La compra de los ejemplares, obedecía al interés de los sus lectores y también a un deseo de “espiar” qué se estaba realizando en aquellos encuentros. No obstante, ayudaba a su venta un circuito de distribución en la ciudad de Buenos Aires con más de 100 suscriptores, y en el año 1956, la decisión de ayudar a la revista con la compra de 50 ejemplares por edición, por parte de Dirección de Cultura de la Provincia (Groppa, 2004).

El grupo organizó también un teatrillo de títeres (“El Quitupí”, que cumplió más de cincuenta funciones), cuatro conciertos, cinco conferencias y más de quince exposiciones de grabado, dibujo o pintura. Durante su primer año de vida el grupo habilitó una librería en donde el público podía consultar y adquirir novedades literarias, cuadros de autores locales y de otros provincias cuyos autores fueron prestigiosos artistas, también consultar y revistas y libros de canje y comprar piezas únicas de cerámica. El grupo fue pionero en la tarea de rescatar expresiones de la cultura no académica y posibilitar su difusión en los ámbitos cultos, tal es el caso de los poemas y creaciones plásticas realizados por niños entre 7 y 13 años de la ciudad de Jujuy y Tilcara, idea que se atribuye a Néstor Groppa producto de su experiencia como maestro de grado en aquella localidad.

Se destacó también, el suplemento de poesía inédita (1957), que contó con la colaboración poética recibidas durante el primer año de trabajo que tuvo la revista. Con esta publicación, recordemos, los directores la creyeron digna de una solidaridad intelectual, dejando de lado la diversidad de temas y calidades, y sin preocuparse por la unidad de contenido total.

El estrecho vínculo que la revista mantuvo con otras revistas, suplementos y diarios del país, se traduce la cantidad de colaboraciones, donaciones e intercambios que se produjeron a lo largo de su existencia. Este contacto quedó registrado en sus páginas, donde figuran, además de las colaboraciones (descriptas en el punto 2.4.2.2.):

a) Los libros recibidos (ordenados por año de edición):

- REBOLI, Ida (1953): *Los nombres convocados*. Bs. As.
- CARREÑO, Carlos (1953): *Exposición de la Poesía Lírica Contemporánea Cordobesa*. Córdoba, Centro.
- GORI, Gastón (1954): *Familias Colonizadoras*. Santa Fé- Bs. As. Colmegna.
- SADI-GORSSO, Luis (1955): *Odas Íntimas*. Ed. Luis Fernando. Colección Fernando Ros. Paraná.
- AAVV (1955): *Antología de la poesía Madi*. Bs. As. Heine.
- CANTON, Wilberto (1955): *Dos poemas*. Mendoza. Brigadas Lírica lanzadas desde San Rafael.
- SWANN, Matilde (1955): *Canción y grito*. La Plata.
- SERENI, Vittorio (1955): *Non sanno d'essere morti*. Mendoza. Brigadas líricas lanzadas desde San Rafael.
- DAUDET, Carlos (1955): *Enrique Ibsen y Antón P. Chéjov*. Bs. As. La máscara.
- VILLAR, MARÍA A.(1955): *Pasos para una travesía*. Bs. As. Ed. del Instituto amigos del libro.
- BRECHT, Bertold (1955): *La novia de dos centavos*. Bs. As. Muchnik.
- MIGUEL, Salim (1955): *Rede*. Florianópolis, Sul.

- REBOLI, Ida (1956) *Canto revolucionario*. Bs. As, B. Chilesino.
- CASTELPOGGI, Atilio (1956): *Cuadernos de noticias*. Bs. As. Signo.
- DE LELLIS, Mario (1956): *Cantos Humanos*. Colección "Ventana de Buenos Aires".
- FLORIANI, Juan (1956): *Los esperanzados*. Bs. As. Ed. Acanto. Colección Laurel.
- AGOSTI, Héctor (1956): *Para una política de la cultura*. Bs. As. Procyon.
- RIVERA, Jorge (1956) *Poemas Vecinos*. Bs. As. Cuadernos de poesía.
- MANAUTA, Juan José (1956): *Las tierras blancas*. Bs. As. Doble p.
- SANDOVAL, Mercedes (1956): *Cantos de ausencia y de provincia*. Arbolux, Salta.
- WARSCHAUER, Fina (1956): *Cantos de mi domingo*. Bs As. Instituto Amigos del Libro Argentino.
- ETCHEBEHERE, Guillermo (1956): *La lumbre permanente*. Bs. As. La llanura.
- SIMOES JUNIOR, Antonio (1956): *Vieja estación de Oldhao*. Montevideo. Imprenta Letras.
- ALONSO, Rodolfo (1956): *Buenos vientos*. Bs. As. Ed. Poesía Bs. As.
- REQUENI, Antonio (1956): *La soledad y el canto*. Bs. As.
- MORATORIO, Arsinoe (1956): *La última garza*. Montevideo. Cuadernos Julio Herrera y Reissig.
- HEYM, Stefan (1956): *Huelga de Golsborough*. Bs. As. Platina.
- URONDO, Francisco (1956): *Historia antigua*. Bs. As. Poesía Bs. As.
- CASAL, Julio (1956): *Distante álamo*. Montevideo. Cuadernos Julio Herrera y Reissig.
- SWAN, Matilde (1956): *Salmo al retorno*. La Plata.
- SABELLA, Andrés (dir.)(1956): *Luis Herrera Guevara y conmemoraciones*. Antofagasta. Cuadernillos de Hacia la tierra, el hombre, la poesía.
- LAXNESS, Halldor (1956): *Estación atómica*. Bs. As. Platina.
- DAIX, Pierre (1956): *Un asesino*. Bs. As. Platina.
- TRIKI, Hussein (1956): *He aquí Argelia*. Bs. As. DFALNAL.
- GORI, Gastón (1956): *Vagos y mal entretenidos (aporte al tema hernandiano)*. Santa Fe-Bs. As. Colmegna.
- D'ERRICO, Ezzio (1956): *Los seis días*. Bs. As. Losange.
- LAWRENCE, J. Y LEE, R. (1956): *Heredarás el viento*. Bs. As. Losange.
- BRUGHETTI, Romualdo (1956): *Prometeo*. Bs. As. La Mandrágora.
- MILLER, Arthur (1956): *Panorama desde el puente*. Bs. As. Muchnik.
- MANKOWITZ, Wolf (1956): *La calle de la esperanza*. Bs. As. Muchnik.
- TAVERNA IRIGOYEN, J. (1956): *Mañana*. Santa Fe, Castellvi.
- JUNIOR, A. (1956): *Teodora y cia*. Florianópolis, Sul.
- ALVEZ DE ARAUJO, Helio (1956): *Marques Rebelo poeta morto*. Florianópolis. Sul.
- NUNES PIRES, A. (1956): *Terra franca*. Florianópolis, Sul.

- CALCAGNO, Raimundo (1957): *Los monstruo sagrados de Hollywood*. Bs. As. Losange.
- D'ERRICO, Ezzio (1957): *Un amante en la ciudad*. Bs. As. Losange.

- RIERA, Francisco. *Almafuerte (el poeta y el hombre)*. Avellaneda, Nueva Vida.
- BRO, Luro (1957): *La tierra y el diseño*. Bs. As. Acanto.
- CORTE, José (1957): *Rapsodias Litoralenses*. Santa Fe, Castellvi.
- WENNER, Tilo (1957): *La pasión rota*. Bs. As. Serpentina.
- CASTILLA, Manuel (1957): *De solo estar*. Salta. El estudiante.
- GONZALES TUÑÓN, Raúl (1957): *La luna con gatillo*. Bs. As. Cartago.
- THOMAS, Dylan (1957): *Retrato del artista cachorro*. Bs.As. Muchnik.
- URALDE, Amilcar (1957): *Presencia y tiempo*. Bs. As. Voz viva.
- MILLER, Arthur (1955): *Las brujas de Salem*. Bs. As. Muchnik.
- STIL, Andre (1957): *El primer choque*. Bs. As. Cartago.
- DAVALOS, Jaime (1957): *El nombrador*. Bs. As. F. Colombo.
- VIGANO, Renata (1957): *Agnese va a la muerte*. Bs. As. Platina.
- GOMEZ, Francisco (1957) *Cinco poemas jujeños*. Síntesis poética mensual. Bs. As.
- RUBERTINO, María (1957): *El cerco*. Bs. As. Edición del carro de Tespis.
- JUNIOR, Antonio: *Pequeños burgueses*. Avellaneda, Nueva vida.
- DAUDET, Carlos (1957): *Años, lugares, gente*. Bs. As. Cartago.
- ETCHENIQUE, Nira (1957): *Horario corrido y sábado inglés*. Bs. As. Ventana Bs. As.
- BUSCH, Alfredo (1957) *Elegía por tu destierro*. San Nicolás, Del curupí.
- SALAMA, Roberto (1957): *Para una crítica a Pablo Neruda*. Bs. As. Cartago.
- GUIDO, Francisco (1957): *De olvido a olvido*. Bs. As.
- ANAND, Mulk (1957): *Dos hojas y un capullo*. Bs. As. Platina.
- VILLANUEVA, A. (1957): *Garibaldi en Entre Ríos*. Bs. As. Cartago.
- KARGIEMAN, Simón (1957): *Tiempo de lágrima cerrada*. Bs. As. Serpentina.
- MARIENHOFF, Luisa (1957) *Oxiacán poeta*. México. Stylo.
- NIKITIN, Nikolai (1957): *Aurora del norte*. Bs. As. Cartago.
- LEVI, Carlo (1957): *Las palabras son piedras*. Bs. As. Platina.
- PICON, Gaetan (1957): *El escritor y su sombra*. Bs. As. Nueva Visión.
- SWANN, Matilde (1957): *Madera para mi mañana*. La Plata. Cortezas del Roble.
- PAVESE, Cesare (1957): *El oficio del poeta*. Bs. As. Nueva Visión.
- MRTÍNEZ ESTRADA, E. (1957): *La tos y otros entretenimientos*. Bs. As. Futuro.
- BRECHT, Bertolt (1957): *El círculo de tiza caucasiano*. Bs. As. Losange.
- VALDOVINOS, Dora: *Hacia el umbral prometido*. La Plata. Cereza del Roble.
- PORRO, Mario (1957): *La vigilia y la roca*. Bs. As. Poesía Bs. As.
- ARENA, Héctor (1957): *La lección de Pettoruti*. Córdoba. Museo provincial de Bellas Artes.
- DE LELLIS, Mario (1957): *Pablo Neruda*. Bs. As. La Mandrágora.
- YUNQUE, Alvaro (1957): *Breve historia de los argentinos*. Bs. As. Futuro.
- LARRA, Raúl (1957): *Mosconi, general del petróleo*. Bs. As. Futuro.
- HERNANDEZ, Juan (1957): *Claridad vencida*. Bs. As. Burnichon.
- FURLAN, Luis (1957): *Distrito tuyo*. Bs. As. Cuadernos de la brújula.
- TALBOT, Juan C. (1957): *Claros rincones del suburbio*. Lanús. Mensaje.
- AZCOAGA, Enrique (1957): *Dársena del hombre*. Bs. As. Mairena.
- VAILLAND, Roger (1957): *El último Letourneau*. Bs. As. Platina.
- SERAFINOVICH, Alejandro (1957): *El torrente de hierro*. Bs. As. Platino.

- BRUGHETTI (1958): *Geografía plástica Argentina*. Bs. As. Nova.
- VIÑAS, Ismael (1958): *Esto sabemos*. Bs. As. Contorno.
- ZARRILLI (1958): *Paradoja de la imagen*. Montevideo, Cuadernos de J. Herrera y Reissig.
- POGGI, Elena (1958): *Viaje de Salamita*. Bs. As.
- GIANELLO, Leoncio (1958): *Tierra entera*. Santa Fe, Castellvi.
- GARAUDY, Roger (1958): *La libertad*. Bs. As. Lautaro.
- HERNANDEZ, Fausto (1958): *Pampa*. Bs. As. Canto.
- NEGRO, Héctor (1958): *Bandoneón de papel*. Bs. As. Gleizer.
- HERNANDEZ, Miguel (1958): *Cancionero y Romancero de ausencias*. Bs. As. Lautaro.
- ROA BASTOS, Augusto (1958): *El trueno entre las hojas*. Bs. As. Kraft.
- DEPASCALE, Alfonso (1958): *La fontana di trevi*. Bs. As.
- QUEVEDO, Raúl (1958): *Aro elemental*. Bs. As. Serpentina.

- CARRIO, Alfredo (1958): *La edad del sol y un día de sombra*. Bs. As. Altamar.
- KOREMBLIT, Bernardo (1958): *Nicolás Olivari poeta unicaule*. Bs. As. Daucalión.
- VIOLA, Miguel A. (1958): *Poema para cinco muertes*. Bs. As. Cuadernos del Alfarero.
- ROSA, Ramón (1958): *Historia de Catamarca*. Catamarca, La unión.
- CONSTANTINI, H. (1958): *De por aquí nomás*. Bs. As. Stilcograf.
- FRANCO, Luis (1958): *Sarmiento y Martí*. Bs. As. Lautaro.
- MELGAR, Oscar (1958): *Mi ventana*. Bs. As. ¿Por qué?.
- KAHN, Albert (1958): *El juego de la muerte*. Bs. As. Platina.
- GASCAR, Pierre (1958): *El tiempo de los muertos*. Bs. As. Lautaro.
- LUISI, Clotilde y PODESTÁ, José M. (1958): *Treinta jóvenes poetas italianos*. Montevideo. Cuadernos de Julio Herrera y Reissig,
- VAZQUEZ, Jorge (1958): *Mano de tierra*. Rosario, Generación.
- WALSH, María E. (1958): *Casi milagro*. Montevideo. Cuadernos de Julio Herrera y Reissig.
- REED, John (1958): *México insurgente*. Bs. As. Platina.
- GALLEGOS, Rafael (1958): *Los barrios de Mauricio*. Bs. As. Lautaro.
- CAPUTI, Luis (1958): *El semblante*. Montevideo. Cuadernos de Julio Herrera y Reissig.
- MARANO, José (1958): *La evasión del ángel*. Bs. As. Gleizer.
- RODRIGUEZ, A. (1958): *Donde haya Dios*. Bs. As. Lautaro.
- RUBIO, Emilio (1958): *Bandera de Amor*. Bs. As. Stilcograf.
- JANEARIK, Elena (1958): *Me rescato el asombro elemental de sabor*. Mendoza. Cuadernos de la Dirección de Cultura.
- FILIPPINI, Lucrecia (1958): *Poemas*. Mendoza. Cuadernos de la dirección de cultura.
- AAVV (1958): *Palabra y responsabilidad*. Bahía Blanca. Supl. De los cuadernos del Sur.
- ZUCCHI, Hernán (1958): *Misión del intelectual en la democracia argentina*. Bahía Blanca, Cuadernos del Sur.
- SANCHEZ ALBORNOZ, Nicolás (1958): *Una penetración neolítica en Tierra del Fuego*. Bahía Blanca. Cuadernos del Sur.
- CUÑA, Irma (1958): *El mito de Narciso*. Bahía Blanca, Cuadernos del Sur.
- CIOCCHINI, Héctor (1958): *Prestigio de la palabra*. Bahía Blanca, Cuadernos del Sur.
- SILVAIN, Julio (1958): *El tiempo es un barrio*. Bs. As. Gleizer.
- ROYANO, Julio (1958): *El mata*. Lanús, Mensaje.
- GOLDSTRAJ, Juan (1958): *Sangre en las estrellas*. Bs. As. Gleizer.
- COLOMBO, F. y RAMELLA, P. (1958): *Orbe*. Bs. As.
- MASE, Rosario (1958): *Los muelles insumisos*. Bs. As. Cuadernos de poesía.
- THENON, Susana (1958): *Edad sin tregua*. Bs. As. Coop. Impresora y Distribuidora Arg. Limiada.
- SALVADOR, Nélide (1958): *Tránsito ciego*. Bs. As. Coop. Impresora y Distribuidora Arg. Limiada.
- TALBOT, Jorge (1958): *Canto de amor a Lanús*. Lanús, Grupo Editor Mensaje.
- LORES, Alberto (1958): *Todo lo que no es diluvio*. Bs. As. Cuaderno del alfarero.
- SPALLA, Estherana (1958): *Tiempo herido*. Córdoba.
- DE SOLA, Graciela (1958): *Poemas*. Mendoza. Cuadernos de la Dir. de Cultura.
- LETIER, Gabriel: *Dualidad de Abril*. Ediciones Arte Litoral.
- BACK, Jorge (1958): *El canto agradecido*. Bs. As. Cuaderno de la brújula.
- AAVV (1958): *Productividad y progreso técnico*. Bs.As. Lautaro.
- DE CICCIO, Alfredo (1958): *Suburbio Azul*. Bs. As. Señal en el alba.
- CAPUTTI, Luis (1958): *El semblante*. Montevideo. Cuaderno de Julio Herrera y Reissig.
- PRO, Diego. Alberto Rougés. *Valles Calchaquíes*.
- GIRIBALDI, Daniel (1958): *Agua reunida*. Bs. As.

- CALVEYRA, Arnaldo (1959): *Cartas que la alegría*. Bs. As. Coop. Impresora y Distribuidora Arg. Limiada.
- ECHEGARAY, Aristóbulo (1959): *Ahora y allí*. Bs. As. Ediciones del Instituto Cultural Argentino Búlgaro.
- GORBEA, Juan (1959): *Para sostener una esperanza*. Bs. As.
- NATIELLO, Luis Bernabé (1959): *Bolívar de las acollaradas*. Bs. A.s.
- BUSTOS, VERANDI Y BUSH (1959): *Doce poemas*. S. Nicolás. Curupí.
- CÚNEO, Dardo (1958): *El fusilao*. Bs. As. Colmbo.

- ARÍSTIDES, Julio (1959): *Estas en el mundo*. Bs. As.
- GRISKAN, Luisa (1959): *Teatro. El herrero caprichoso, lluvia y hollín*. Bs. As. Coop. Impresora y distribuidora argentina limitada.
- MARINELLO, Juan (1959): *Meditación americana*. Bs. As. Proeyón.
- ZÁRATE, Armando (1959): *La sala de los vientos*. Bs. As. Altamar.
- FRANCO, Juan (1959): *Cántico del músico bagabundo*. Mendoza. Cuaderno de la dirección de cultura.
- CORTESE, Nina (1959): *Los ausentes*. Mendoza. Cuaderno de la dirección de cultura.
- PALAVECINO, Juan C. (1959): *Tu rostro*. Mendoza. Cuaderno de la dirección de cultura.
- AGOSTI, Héctor (1959): *Nación y cultura*. Bs. As. Proeyón.
- BORELLO, Rodolfo (1959): *Jaryas andaluses*. Bahía Blanca. UN del Sur.
- RUBENS, E. (1959): *Sobre el capítulo VI de la primer parte del Quijote*. Bahía Blanca. UN del Sur.
- DE LELLIS, Mario (1959): *El buque de la calle de la amargura*. Bs. As. Stilcograf.
- LIBERMAN, Arnoldo (1959): *Poemas con bastón*. Bs. As. Stilcograf.
- JUARROZ, Roberto (1959): *Poesía vertical*. Bs. As. Equis.
- URONDO, Francisco (1959): *Dos poemas*. Bs. As. Poesía Bs. As.
- AGOSTI, Héctor (1959): *El mito liberal*. Bs. As. Proeyón.
- JOHNSON, Luisa (1959): *A nivel de los pájaros*. Antofagasta. Ed. Hacia la tierra.
- FILIAU, Dora (1959): *Ramas*. Corrientes. Nord-este.
- MORALES SEGOVIA, Marilyn (1959): *La puerta*. Corrientes. Nord-este.
- ANGELI, Héctor (1959) *Los techos*. Bs. As. Tirso.
- MAGNIEN, Marius (1959) *El tibet sin misterio*. Bs. As. Platina.
- CANZANI, Ariel (1959): *Tatabomba*. Bs. As. Botella al mar.
- LASALLE, Ana (1959): *La pampa y yo*. Santa Rosa.
- RODRIGUEZ, E. (1959): *Aparición de Reynaldo*. Bs. As. Mundonuevo.
- THÉNON, Susana (1959): *Habitante de la nada*. Bs. As. Thiriel.
- HIKMET, Nazim (1959): *Duro oficio del exilio*. Bs. As. Lautaro.
- ETCHENIQUE, Nita (1959): *Los dueños del hambre*. Bs. As. Ventana Bs. As.
- VEBITSKY, Horacio (1959): *Vacaciones*. Bs. As. Cuadernos del Instituto Amigos del Libro.
- OGAMBIDE, Pedro (1959): *Las hermanas*. Bs. As. Goyanarte.
- BENARÓS, León (1959): *Romancero Argentino*. Bs. As. Troquel.
- MORISOLI, Edgar (1959): *Salmo Bagual*. Bs. As. Stilcograf.
- WAINER, Alberto (1959): *Teatro*. Bs. As. Gleizer.
- STORNI, Alfonsina (1959): *Cinco cartas y una golondrina*. Bs. As. Cuadernos del Instituto Amigos del Libro.
- SURET-CANALE (1959): *Africa Negra*. Bs.As. Platina.

b) Las revistas y los suplementos recibidos (en orden alfabético).

- Alcor (Asunción del Paraguay)
- Amauta (Bs. As)
- Anales Universidad de Chile (Santiago de Chile)
- Aporte (Bs. As.)
- Aquí Boedo (Bs. As.)
- Arbol (Catamarca).
- Ateneo (Lanús)
- Ateneo Rivadavia (Tandil)
- Boletín Instituto de Libro (Bs. As.)
- Boletín Cultural (Misiones)
- Boletín de la Biblioteca Nacional (UNAM-México)
- Cauce (Salta)
- China (Pekín-China)
- Clima. (Entre Ríos)

- Cuaderno de cultura. (Bs. As)
- Cuadernos Hispano Americano (Madrid- España)
- Cultura popular (Bs.As.)
- Davar (Bs. As.)
- Derroteros (Córdoba)
- El Fogón (Resistencia)
- Ensayo cultural (Bs. As.)
- Euterpe (San Martín- Bs. As.)
- Gaceta Literaria. (Bs. As)
- Gente de cine. Gente de teatro (Bs. As.)
- Idea (Lima, Perú)
- Indoamérica (La Plata).
- Informaciones (Bs. As.)
- La tierra, el hombre , la poesía (Antofagasta, Chile)
- Laurel (Córdoba)
- Libros de hoy (Bs. As)
- Lírica Hispana (Venezuela)
- Madi (Bs. As.)
- Mediterranea (Córdoba)
- Méjico en la cultura (Bs. As.)
- Nuestro Tiempo (Bs. As.)
- Nueva Expresión (Bs. As.)
- Nueva vida (Avellaneda)
- Nuevos Horizontes (Tupiza- Bolivia).
- Pan (Azul)
- Papel de poesía (Salto. Uruguay)
- Plática (Bs. As.)
- Polémica Literaria (Bs. As.)
- Poesía (Bs. As.)
- Por qué? (Santos Lugares–Bs. As.)
- Punto y aparte (Santa Fe)
- Reivindicación Villa Ángela (Chaco)
- Revista de educación (La Plata)
- Saeta (Cordoba)
- Sul (Florianópolis–fBrasil)
- Trabajo (Tucumán)
- Tiempo de América (Bs. As.)
- Veladas (Avellaneda)
- Ventana de Buenos Aires
- Vertical (Río Cuarto)
- Vértice (Coimbra–Portugal)
- Vértice (Jujuy)
- Vigilia (Merlo- Bs. As.)
- Vuelo (Avellaneda)

Los comentarios y reseñas de los directores, con la colaboración de Héctor Tizón y otros colaboradores, fueron realizados a los siguientes trabajos¹⁰¹:

a) Libros comentados por Andrés Fidalgo:

¹⁰¹ El registro se realizó sobre las ediciones de *Tarja* en facsímil (1989).

- FAST, Howard: *Los soberbios y los libres*. Bs. As. Siglo XXI (n°1:13,14).
- RICCIO, Gustavo: *Un poeta en la ciudad-Gringo Puragueti*. Poemas. I.A.L.A. (n°2:39-40).
- LOUDET, Osvaldo: *¿Qué es la locura?*. Columba (n°4:96-98).
- DE LELLIS, Mario. *Cantos humanos*. Colección Ventana da Bs. As. (n°5-6:136-137).
- FAST, Howard: *El hombre invencible*. Siglo XX (n°5-6:141).
- DÁVALOS, Jaime (1957): *EL nombrador*. Bs. As. F. Colombo (n°7:170,171).
- ROMAN, Marcelo: *Itinerario del payador*. Bs. As. Lautaro (n°8:201,202).
- HERNANDEZ, Miguel (1958): *Cancionero y romancero de ausencias*. Lautaro (Francisco Miranda [seudónimo], n°11-12:297-299).
- MURILLO, José (1958): *El fundo del miedo*. Futuro (n°11-12:301,302).
- VIÑAS, Ismael: *Esto sabemos*. (n°13:331-333).
- READ, Juan: *México insurgente* (n°13:334-336).
- CARRIZO, Juan Alfonso (Comp.): *Cancionero popular de Jujuy* (n°14-15:379-382).
- PEREIRA, Miguel A.: *De aquí* (n°14-15:382,383).
- SCHÖKEL, Luis (1959): *Estética y estilística del Ritmo Poético*. Barcelona, Flors (n°16:420,421).

b) Libros comentados por Mario Busignani:

- DOTTI, Mireyra: Poemas. En *Cuaderno n°35* de la serie dirigida por Juvenal Ortiz Saralegui y Alsinoe Muratorio. Montevideo (n°1:12).
- IMBERT, Julio, *El diente*. En la entrega n°15 de la serie Teatro de Ediciones Losange. (n°1:13).
- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel: *¿Qué es esto?*. Lautaro (n°4:95).
- MORATORIO, Arsinoe: *La última garza*. Poemas (n°5-6:138,139).
- CASTILLA, Manuel: *De solo estar*. Salta (n°7:169).
- ORTIZ SARALEGUI, Juvenal: *Torre de Otoño*. Cuaderno J. Herrera y Reissig (n°8:205).
- PASAMANIK, Luisa (1958): *Plegaria grave*. Bs. As. Alpe (n°11-12: 305,306).
- WALHS, María E.: *Casi milagro*. Montevideo. Cuadernos J. Herrera y Reissig (n°13:336).
- ARMANI, Horacio: *La vida de siempre*. El tirso (n°13:336).

c) Libros comentados por Héctor Tizón:

- MASSUH, Victor (1955): *América como inteligencia y pasión*. Tezontle, Méx. (n°3:68,69).
- MAURIAC, FRANCOIS: *El novelista y su personajes*. Emecé (n°4:95,96).
- MARÍAS, Julián (1956): *Los Estados Unidos en escorzo*. Bs. As. Emecé (n°5-6:140,141).
- MANAUTA, Juan: *Las tierras Blancas* (n°7:172,173).
- CAMUS, Albert (1957): *La caída*. Bs. As. Losada (n°8:204,205).
- HEMINGWAY, Ernest: *El viejo y el mar*. Kraft (n°9-10:251).
- O'GORMAN, Edmundo (1958): *La invención de América*. FCE (n°11-12:299,300).
- CÚNEO-PERROTS, Dardo (1958): *La aventura de América*, Bs.As. (n°11-12:301).

d) Libros comentados por Jorge Calvetti:

- PEDRONI, José: *Gracia Plena* (n°2:40-41).
- GREEN, Julien: *Sur* (n°3:69,70).
- REBOLI, Ida: *Los nombres convocados* (n°4:94).
- AAVV (1956): *Antología de poesía Madi*, Bs As. (n°5-6:139,140).
- VILLANUEVA, Amaro (1957): *La mano y otros cuentos*. Bs. As. Cartago (n°7:171,172).
- LUNA, Félix (1958): *La última montonera*. Bs. As. Doble P. (n°11-12:302,303).

- GALLARDO, Sara (1958): *Enero*. Bs. As. Sudamericana (n°11-12:303,304).

e) Libros comentados por Néstor Groppa:

- NERUDA, Pablo: *Odas Elementales*. Bs. As. Losada (n°1:14,15).
- AMADO, Jorge (1955): *Tierras del sin fin*. Versión castellana de Carmen Alfaya. Bs. As. Futuro (n°2:37-39).
- SHIN, Lu (1957): *Diario de un loco*. Bs. As. Lautaro (n°7:173).
- RAMIREZ VELARDE, Fernando: *Socavones de angustia*. Bolivia, Biblioteca Paceña (n°9-10:249,250).
- GUDIÑO GRAMER, Luis: *Sin destino aparente*. Bs. As. Platina (n°16:418,419).

f) Otros libros comentados por otros colaboradores o bien con seudónimo por los mismos directores:

- HARRIAGUE, Magdalena. *Oír la tierra*. Emecé (GGS, n°5-6:137,138).
- SHAND, WILLIAM: *The malice of their clime*. Bs. As. Ed. Raigal (PJE, n°7:170).
- NELLA CASTRO, Antonio: *La mestiza* (Hugo Ramaccioti, n°8:203).
- SANCHEZ DE BUSTAMANTE, T. (1957): *Biografías históricas de Jujuy*. UNT (Miguel Ángel Pereira, n°13:330,331).
- AAVV (1959): *Narradores argentinos contemporáneos*. Bs. As. Sapientia (Patricio Esteve, n°13:333,334).

3.3.2.3. Poder discursivo y reproducción ideológica.

A lo largo de su tarea, la revista *Tarja* despertó la atención de sus lectores en el medio local y en otras regiones del país. Revistas literarias, diarios de tirada nacional y provincial, así como escritores reconocidos del país, y otros ligados emocionalmente a la tarea de los directores, dedicaron el especial interés que se tradujo en la promoción de las características principales de la revista, o bien en una opinión constructiva sobre algún aspecto en especial. Lo cierto es que la lectura de *Tarja* despertó interesantes consideraciones sobre aquellos textos que más conmovieron y gustaron por su calidad estética, las ideas desarrolladas, o el conocimiento transmitido. Dada su gran variedad genérica, la revista recepcionó valoraciones de diferentes índoles: algunos atendieron su invaluable propuesta pictórica, otros la literaria, y otros dirigieron su atención a las notas editoriales. Mario Busignani llegó a expresar que “como toda revista cultural, *Tarja* fue (...) cauce e incitación de manifestaciones artísticas y vertiente de comunicación con las propias gentes e incluso con el país (Busignani, 1989).

Se indicó antes que un componente fundamental del proceso de adquisición y reproducción ideológica es el discurso, parte de su componente social. En la interacción discursiva se debe tener en cuenta qué tipos de grupos están involucrados, así como qué relaciones establecen estos grupos, especialmente en su vinculación al poder. Para *Tarja*, como se especificó en el punto 3.3.2.1., los escritores y artistas, el gobierno estatal, la crítica literaria y el periodismo, constituyeron los colaboradores necesarios para sustentar su empresa; éstos conformaron entonces a los destinatarios directos de sus discursos. Para que éstos tengan consecuencias en la formación de ideologías, recordemos, necesitan ser comprendidos en general y necesitan ser comprendidos como expresión de opiniones en particular. Cuando los receptores construyen los modelos del hablante–escribiente, es porque los receptores pueden reproducir más tarde las opiniones de este mismo hablante–escribiente (Cfr Van Dijk,1999:311).

Cabe destacar que la legitimación de ideologías se realiza en contextos institucionales. La legitimación es la contrapartida institucional de las justificaciones informales, es decir, es un discurso que justifica la acción “oficial” en términos de derechos y obligaciones asociados con una posición política, social o legal que posee el hablante (o escribiente). Las siguientes apreciaciones¹⁰², si bien pueden pertenecer a un escritor singular, no se debe descartar la presencia del medio para el cual escribe la nota, su lugar en el circuito de comunicación, su alcance masivo o no, y las políticas editoriales con las que el escritor, periodista o crítico acuerda para ejercer su profesión. Otras opiniones, en cambio, expresadas desde la familiaridad de una misiva y de la afinidad generada entre los actores por circunstancias de una vida vocacional semejante, conforman una propuesta más expresiva y puntual, sin intereses secundarios, y constituyen un material muy valioso para la comprensión de esta empresa desde su foro más íntimo.

La revista porteña *QUÉ*, como aporte a la consolidación de la cultura nacional, capaz de ver en cada rincón del territorio los esfuerzos de quienes se expresan, y de señalar caminos para que sus mensajes encuentren la resonancia o la confrontación que los hagan productivos, en su número 85 (Mayo de 1956) rescata el sentido y el propósito de *Tarja* luego de haber publicado sus dos primeros números.

¹⁰² Los textos que se describen a continuación figuran en el apéndice del presente estudio.

El artículo reproduce extractos del editorial de la primera edición. Centrando su atención en el significado de la palabra *Tarja* (“jornada, faena cumplida”), agrega que “En el Norte se llama así a las marcas que, al finalizar el día de trabajo, se asientan en las libretas de los obreros”. El término definido, le permite presentar así a “una revista que apareció en Jujuy a principios de 1955”, revista que “junto con un boletín literario con reducidas intenciones es la primera revista en su género en la ciudad norteña y lleva cumplida, con sus dos primeros números, una valiosa tarea de esclarecimiento conceptual, de crítica y de expresión literaria”.

Se destaca también “la cuidada publicación de la revista, con perfecta dignidad tipográfica y bellos grabados de Pompeyo Audivert y del mismo Pantoja”, Como una publicación lograda tras vencer duros obstáculos de orden económico y social, *Tarja* se constituyó en algo más que una revista de poesía: su producción obtuvo la colaboración de los más importantes autores del Noroeste y artistas plásticos del país. El artículo de *QUÉ*, recuperando palabras de Andrés Fidalgo, aduce que “La publicación supone aquí –en Jujuy– un problema serio”, y que “por falta de elementos técnicos debimos realizarla en parte en Buenos Aires y componer el resto en un imprenta local. La financiación, pese al apoyo y al aliento recibido, deberá ser parcialmente aportada por nuestros bolsillos”. Estas palabras del Fidalgo, sirven para que el enunciador de la nota de *QUÉ*, destaque la labor editorial de importancia realizada por el grupo, labor que pudo sobrellevar las dificultades antes mencionadas durante varios años. Al desarrollar un espacio para la expresión de poetas y escritores, la nota recupera los nombres de Raúl Galán, Libertad Demistrópulos y Domingo Zerpa, quienes antes “buscaron fuera de la provincia el asiento de sus tareas”, y ahora cuentan con un espacio propicio para realizarse en su propia provincia.

La nota cita un extracto del editorial mencionado que da cuenta de uno de los objetivos de la revista tratados en el presente estudio: la expresión de las “formas concretas de testimonio”, y recupera tópicos pertinentes a la tarea del grupo: la temática humana del norte y abandono del silencio:

Estamos convencidos de la incalculable temática humana de nuestro norte y de las posibilidades de sus gentes para el trabajo intelectual. (...) Salvo algunas excepciones que han fijado instantes o actitudes felizmente sorprendido, el hombre del norte permanece en silencio y sus conflictos telúrico, espirituales y prácticos, inexpressados.

También se citan extractos del artículo de Héctor Tizón “América esperanza y sacrificio” (Tarja, 1989,nº2:22,23):

Cada momento histórico ha tenido su pueblo: España, Inglaterra, Francia, Norteamérica. Hoy aviene la hora de los nuevos. Y es el momento de desentrañar nuestra propia idiosincrasia.

Nosotros aspiramos a crear una nueva sociedad. La reforma cultural junto con la económica y social ha de ser así el principio de esta búsqueda de nuestro perfil histórico.

Con estos fragmentos el enunciador sintetiza algunos aspectos del proyecto de la revista que dan cuenta de la posición pretendida como un órgano legítimo para explorar la intersección entre política y cultura. Uno de sus objetivos, recordemos, fue el de ubicar las expresiones regionales en el contexto americano. La visión esperanzada de Tizón coloca a América como una nueva instancia de cultura, un “Renacimiento” para los hombres que no hallaban horizontes nuevos. El hombre en crisis, necesita reconstruir una idea de su destino como parte de una comunidad, y América significa, para Tizón, esperanza común, donde todos somos artífices.

Más adelante, la nota agrega dos fragmentos más referidos a la escuela:

La escuela debe ser el punto de origen, la fuerza preponderante, la matriz donde se formará la nueva visión, renaciendo así con impulso renovado de entre el caos y los errores del pasado.

La escuela de nuestra América no ha sido nada más, hasta ahora, que el receptáculo de una continuidad cultural extraña, que no podía florecer en nuestro suelo. El error conceptual de algunos hombres nuestros fue pensar lo contrario. En ese frenesí de imponerse a la “barbarie”, de terminar con la selva y el “caudillo”, de desprenderse de ellos, de arrancarlos del país para siempre, nuestros estadistas e ideólogos trajeron la escuela, olvidándose que debían crearla. Y así, azuzados por esa preocupación, trataron de llevarla a la selva, el desierto a la montaña. La escuela debió ser el puntal de la república. Pero la historia se escribió de otra manera y este error conceptual trajo en sí infelices consecuencias.

Se revela con estos fragmentos, la nueva función que la escuela debe desarrollar luego de los errores conceptuales y prácticos que el proceso de organización de la República unificada (1862-1880), plasmó en la conformación histórica de la región. El interior, en este sentido, deja de ser territorio de la “barbarie” para constituir un espacio donde fluye el más profundo sentimiento de humanidad, una sociedad que no puede desligarse de un pasado común y que debe fortalecer sus lazos identitarios apoyados por las instituciones y sus planes estructurales.

El diario *Clarín*, de tirada nacional, el 8 de diciembre de 1958 publica una nota titulada “Revistas literarias del interior”, escrita especialmente para el medio por Aristóbulo Echegaray. En esta nota del autor celebra el florecimiento de la cultura nacional desde las publicaciones literarias. Caída la dictadura, éstas “se hacen presentes y alzan en hojas verdaderamente valiosas la expresión de inquietudes insomnes y sugestivas”. Como “páginas de entraña lírica, y por ellos

sin base material sustentadora”, las revistas “surgen a impulso de grupos juveniles y por eso mismo revolucionarios” en las ramas del arte y frente a los problemas sociales y políticos. Luego de mencionar a la revista *Árbol* de Catamarca, *Mediterránea* de Córdoba, *Boletín del fogón de los arrieros* de Chaco, aparecen algunas líneas dedicadas a *Tarja* de Jujuy. El autor la coloca como “una de las tres o cuatro publicaciones literarias más importantes del país”. Califica al grupo como “homogéneo, coherente, laborioso” y con “una conciencia clarísima de la empresa en que se empeña”. Al cumplir el año de vida con el número n°5-6, se ofrece un extracto del editorial de aquella edición de noviembre-diciembre de 1956:

El lector dirá si ha sido fecunda y ha sido eficaz nuestra tarea. (...) Tarja no aspira a existir solamente en el mundo bello, infinito y voluble de la literatura. Son demasiados importantes la realidad del mundo y la realidad del hombre en el mundo –y demasiado opresivas muchas de esas realidades – para ello.

Este fragmento recuperado por Echegaray comienza con la mención de *el lector*, marca del destinatario del discurso que identifica al nuevo enunciador, reproductor del mensaje dos años después de haberse publicado, es decir, al mismo Echegaray. Retoma, además, el tópico del deber de actitud social que conformó la tarea desarrollada por el grupo. Se pauta desde aquí cuáles son los valores asociados a una labor en favor de la patria y del pueblo que contemple la tradición y el apego a la realidad, en contraposición a los grupos literarios cultos, quienes, en la visión de *Tarja*, se mantenían indiferentes a la realidad, trabajando a espaldas del pueblo.

Por último, el autor de la nota de *Clarín* destaca las características físicas del soporte de la revista, y nombra a todos los directores: “Texto, presentación, gráfica, todo es magnífico en *Tarja* y pueden enorgullecerse de ella sus animadores Mario Busignani, Jorge Calvetti, Andrés Fidalgo, Néstor Groppa, todos poetas y escritores, y un plástico: el pintor Pantoja”. Recordemos que para la realización de la revista fue muy importante la formación plástica de Néstor Groppa, la cual lo llevó a contactarse con los artistas plásticos más importantes del país como Víctor Rebuffo y Pompeyo Audivert en grabado, Juan Castagnino, Lino Sipilimbergo, y Raúl Soldi entre otros. La colaboración de estos artistas le dio a la revista un realce gráfico notable.

El diario *El Mundo* de Buenos Aires, publicó el 14 de diciembre de 1960 la nota titulada “‘TARJA’, puesto de avanzada de la Literatura Norteña”, escrita por J. F. Soto. El autor ofrece una interesante definición genérica de las “revistas literarias”. Éstas, en sus aspectos más importantes, “cumplen tareas de reconocimiento y acicate vocacional al servicio de las promociones renovadoras. Son equipos móviles de inquietud doctrinaria que tienden líneas de

comprensión entre autores, a menudo flamantes y el lector no menos desconocido. Voceros del estado de conciencia de la juventud, se manifiestan tan rebeldes al nombre consagrado como a la norma establecida por el gusto de la generación precedente”.

A continuación se mencionan algunas revistas literarias del país vigentes por aquellos años como *Azor* y *Brigadas líricas*, de Mendoza, *Utopía*, de San Juan, *Córdoba literaria*, *Mediterránea* y *Laurel* de Córdoba, *Tiempo* de Misiones, *Signo* de Tucumán; *Pan* de Azul, Bs. As, y *Tarja* en Jujuy. Cada una de ellas, “extienden en cada ámbito la experiencia artística e intelectual, patrimonio de exiguos grupos juveniles, a amplios sectores del público”. Como un órgano intelectual producido para generar opiniones ideológicas y estéticas, las revista literaria es una de las principales formas de organización del territorio cultural. Soto afirma que “Por encima de los límites provinciales, constituyen eslabones de la conciencia argentina. Son focos de recíproco influjo en la búsqueda común de nuestra cultura propia, tanto más genuina como más arraigada en los particularismos regionales”.

Algo importante que destaca el autor es el “tono intermedio entre el periodismo y la literatura” que asumen sus ágiles enfoques de los problemas. Esta afirmación es importante para observar en *Tarja* el trabajo sobre el Editorial, colocado como género periodístico dentro de la llamada “nota con opinión”, y desarrollado por los directores de la revista, escritores que desarrollaban y desarrollarán su obra literaria específicamente en la vertiente del género lírico.

Sobre la revista *Tarja*, particularmente, el autor explica el significado del nombre, citando las primeras líneas del editorial de la primera edición. Así *Tarja* es “marca que indica el día de trabajo cumplido, faena concluida y asentada en la libreta de jornales”. La revista es presentada como una producción netamente jujeña que se integra al gran concierto nacional de elaboraciones, lo que coloca la postura del autor en el marco de conocimientos presentes en el corpus elegido para el presente estudio; para el grupo el proyecto de conformar una cultura nacional puede ser posibilidad cierta; el aporte recíproco entre las regiones cobra en este sentido especial consideración si se pretende alcanzar una verdadero federalismo cultural. Si bien este trabajo se desarrolla a la distancia de los grandes centros culturales del país, “está íntimamente próximo en la pasión totalizadora de la patria”. Soto observa que *Tarja* es una manifestación del “regionalismo norteño” en donde vibran “las variaciones del terruño que asciende al altiplano de la cultura nacional”. Conforme a una concepción universalista de la cultura, que integra recíprocamente lo nacional y americano, el autor aduce que “en sus poemas, relatos y dibujos

late el pulso del país a través de la latitud jujeña, donde el interrogante argentino sale al paso del enigma de América”. Más adelante concluye que *Tarja* cumple una tarea de avanzada en el movimiento literario, ya que “interpreta la posición extrema del hito jujeño”, y “en sus páginas, la conexión argentino–americana asciende de la Puna a la topografía del símbolo”. Al final del artículo, hay una mención de los cinco directores de la revista, quienes “afirman con emoción poética de altura las nuevas relaciones de las revistas y el arte”.

Manuel Castilla¹⁰³ escribió para las páginas del diario *El intransigente* de Salta una nota que se publicó el 12 de abril de 1960. En ella, el autor reconoce la importancia y la trascendencia que tuvo la revista *Tarja* en los cinco años que, hasta entonces, llevaba de existencia con quince números publicados. *Tarja* aparece, en la visión de Castilla como una revista de “arte y literatura”, que “hacía falta en el norte del país”, y destaca que desde sus comienzos “era un esfuerzo jujeño digno del mayor encomio”.

A continuación, cita un extracto del editorial de la primera edición (nov./dic.1955):

Estamos convencidos de la incalculable temática humana de nuestro Norte y de las posibilidades de sus gentes para el trabajo intelectual. Por ello es que iniciamos esta labor, manifestando la necesidad de que esas posibilidades abandonen el silencio y adquieran las formas concretas del testimonio

Este fragmento recupera aspectos de lo que para *Tarja* fue uno de sus objetivos: la expresión de “las formas concretas de testimonio”, y otros aspectos pertinentes a uno de los ejes temáticos más frecuentes en las sucesivas notas editoriales y de *Plática*: la fundamental tarea de *Tarja* en relación a la situación del hombre del Norte, sus problemas y alegrías, sin una expresión que las refleje en su dimensión más humana.

La observación de Castilla destaca también aspectos de la presentación y de la estética del producto; así es como a lo largo de sus quince números “se mejoró su presentación, su diagramación y calidad de su papel”. Y dada sus cualidades, define a la producción de Jujuy en

¹⁰³ Manuel Castilla nació en Cerrillos, Salta, en 1918. Es uno de los escritores fundadores del grupo *La Carpa*. Además de sus colaboraciones en diarios y revistas nacionales, publicó los siguientes poemarios: *Agua de lluvia* (1941), *Luna Muerta* (1944), *La niebla y el árbol* (1946), *Copajira* (1949,1964 y 1974), *La tierra de uno* (1951,1964), *Norte adentro* (1954), *El cielo lejos* (1959), *Bajo las lentas nubes* (1963), *Amantes bajo la lluvia* (1963), *Posesión entre pájaros* (1966), *Andenes al acaso* (1967) *Tres veranos* (1970), *El verde vuelve* (1970) y *Cantos del gozante* (1972), *Triste de la lluvia* (1977), *Cuatro carnavales* (1979). También publicó un texto en prosa: *De solo estar* (dos ediciones en 1957) y el libro *Coplas de Salta* (1972). Entre las distinciones que recibió se destacan el Gran premio de honor de la SADE (1973), el Primer Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación (trienio 1970-72) y el Primer Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación (trienio 1973-75). Falleció en Salta, en 1980 (Cfr. Poderti,2000:269).

atención a lo que para la prensa de Buenos Aires representa. Recordemos que si bien la posición del grupo en el campo cultural está en estrecha vinculación con la producción realizada en una provincia de frontera, lo que coloca a los “otros” en estrecha relación con los grupos literarios de Buenos Aires, la salida o el llamado a participar se dirigió a todos sin discriminar el lugar de origen de los aportes. Buenos Aires representa para *Tarja* un espacio para el desarrollo del capitalismo y la industria cultural masificante, no obstante marca el índice cultural más alto de la república (Plática n°3); aquello que puede incorporarse a su proyecto, siempre que concuerde con los objetivos, es bienvenido para la revista aún si esta producción llega desde Buenos Aires. Quizá por esta razón, “la prensa de Buenos Aires- dice Castilla- no le mezquinó el aplauso”, y “al hacer cada año el blanco de la actividad cultural del Norte, señaló a *Tarja* como su expresión más alta”. De allí que la revista es considerada un orgullo para Jujuy y para el Norte.

Castilla llama la atención sobre la disposición de la Comisión de Cultura de Jujuy, dirigida por Mario Busignani durante el año 1956, que permitió la compra de 50 ejemplares por cada edición de *Tarja*. El autor califica esta disposición de “ridícula”, ya que no permitió la suscripción de nuevos lectores, es decir, ampliar el alcance y la distribución de la revista en la propia región. Aquellos 50 ejemplares comprados por el gobierno (que para Castilla se reducen a 20), representan un monto mínimo si se piensa en el costo de publicación, y hacen que el autor enfatice su rechazo a tal acción, colocando a los “jujeños”, como entidad colectiva, en una actitud miope y tristemente mezquina respecto de los otros provincianos, también lectores, destinatarios de los mensajes. Esta disposición de 1956 tuvo para Néstor Groppa el carácter de “ayuda”, necesaria para asegurar un capital económico que posibilitase la próxima edición y otros gastos de mantenimiento.

Una carta manuscrita de Roberto Giusti¹⁰⁴ dirigida a los directores de *Tarja*, con fecha el 24 de agosto de 1960, agradece cordialmente el envío de los números 14–15 (julio/octubre de 1956) y 16 (Julio de 1960). La carta adopta un tono confidencial, íntimo, que le permite confesar a su autor aquella “angustia de morir o sentirse morir” a lo largo de los 393 números de *Nosotros*, caja de resonancia de los cambios que sufrió la sociedad argentina, especialmente en el orden político, social y cultural. También recuerda el esfuerzo de su amigo y compañero de

¹⁰⁴ Roberto Giusti nació en Lucca, Italia, el 10 de marzo de 1887, se nacionalizó argentino y falleció en Buenos Aires en 1978. Fue cofundador de la revista *Nosotros* (1970 a 1934 y 1936 a 1943). Era socialista. Pasó del tronco fundado por Juan B. Justo en 1896 al partido Socialista independiente, cuando éste se formó en 1927. Doctorado en Filosofía y Letras, publicista y profesor en la enseñanza media y en el Instituto Nacional del profesorado, fue también consejal por el partido Socialista (1921-1922/1923-1926) y diputado nacional por la Capital Federal por el Partido Socialista Independiente (1928-1930/1932-1934) (Cfr. Girbal-Blacha y Quatrocchi-Woisson, 1999:64-67).

empresa, el rosarino Alfredo Bianchi (1882–1942) para que el proyecto de su revista, la más ferviente de sus ilusiones, no decayera. Esta riquísima experiencia de Guisti como director de *Nosotros*, lo convierte en un referente para la tarea que por aquellos años, los escritores reunidos en la tarea de *Tarja* llevan delante con muchas dificultades y presiones. El autor de la carta valora la lucha “emprendida en condiciones ciertamente más difíciles de las nada fáciles en que se debaten sus colegas de la capital de la República”, y de los ejemplares recibidos, valora la presentación gráfica y artística, y un contenido literario “digno de atención aún allí donde se dispone de ciertas formas de creación o ciertas afirmaciones críticas”.

Sobre la nota de *Plática* del n°14–15 escrita por Andrés Fidalgo, en la que realiza, recordemos, una nómina limitada de poetas cuyas obras pueden afirmar la existencia de una literatura argentina, Guisti no comprende cuál ha sido el criterio para la formación de aquella lista de poetas, ni por qué están ausentes escritores como Fernández Moreno, Branch, Arrieta y Alfonsina Storni, y otros muchos. Por otra parte, la poesía que la revista consigue difundir por aquellos años, comprendida en una concepción poética propia, se incorpora en la selección de “Ciento cincuenta años de poesía”, aparecida en el n°25 de *Comentario*. En este catálogo, Guisti introduce trabajos de Jorge Calvetti, de Mario Busignani y “el de algún otro colaborador de *Tarja*”. Pide disculpas, además, por haber olvidado a Domingo Zerpa; los olvidos y distracciones se producen en cualquier proceso de selección de autores.

La revista porteña *Información Literaria* en su número 2 del año 1, marzo de 1966, publicó un artículo titulado “Revistas: el diluvio de la cultura”. En él se coloca a Buenos Aires como “uno de los centros más importantes, vivos e inquietos del mundo”. La ciudad es el espacio de desarrollo de la “hegemonía intelectual”, la que descansa en una antigua injusticia: “la postergación de las provincias, en las que movimientos y artistas brillantes se ven condenados a sobrevivir penosamente, ahogados por una desesperante falta de medios y de eco, con la única esperanza de alcanzar un día la dorada meca porteña”. En *Tarja*, el relegamiento de las provincias del interior es uno de los núcleos temáticos que articula tópicos como el silencio y los conflictos inexpressados del hombre del Norte (*Plática*, n°1), la carencia de una comunidad espiritual (*Tarja*, n°1), una comunicación con el país más imaginativa que real (*Plática*, n°5-6) y los problemas urgentes como el alfabetismo, la mortalidad infantil, la vivienda, etc. (*Tarja*, n°9-10), todos estrechamente vinculados. La revista reconoce en esta problemática una situación crítica que rebalsa lo meramente artístico y literario para tocar otros aspectos de la vida social, fundamentales para el bienestar de la comunidad. La injusticia que resuena en la postergación del

Noroeste, producto de las transformaciones históricas y sociales de la región, para los sectores porteños no despierta demasiado remordimiento. Aquel federalismo cultural, tan pretendido y defendido desde las notas de *Tarja*, es hacia mediados de la década del '60, un estado fingido por la eficacia de “una conferencia, una mesa redonda”, o bien “algún prócer literario que va a dictar clase” a las provincias del país. La distancia en el grado de desarrollo de los campos culturales de una y otra región hace que la verdadera unidad de lo disperso todavía no esté realizada conforme al proyecto de un federalismo cultural que contemple el aporte recíproco.

Sobre la revista *Tarja*, la nota de *Información Literaria* expresa que se trata de la más valiosa entre un número sorprendente de revistas publicadas en el interior. Destaca, lo que para su punto de vista es un raro triunfo: “cierto grado de difusión en la propia Buenos Aires, mayor, por cierto, que el de unas cuantas colegas porteñas”. Entre la ciudad de Buenos Aires y otras localidades del país, recordemos, *Tarja* llegó a realizar más de 100 suscripciones. Sus méritos mayores fueron, para esta producción porteña, “la calidad general del material, el convencimiento ‘de la incalculable temática humana de nuestro Norte y de las posibilidades de sus gentes para el trabajo intelectual’ y su eclecticismo para la elección de colaboradores, que prescindió de consideraciones extraliterarias”. La cita –nuevamente– de un extracto del editorial de la primera edición, ilustra sobre un tema que la revista *Tarja* abordó a lo largo de todas sus ediciones como fundamento de su tarea. Esta temática es la piedra principal que define sus objetivos y le permite al grupo construir una idea de sí como órgano intelectual de la región del NOA. Con su trabajo centrado en el campo estético, y consciente de que entre los escritores hay distintas maneras de conocer y juzgar la realidad, distintas maneras de opinar, la revista llamó a la colaboración de los artistas y escritores de todo el país, incluso de Buenos Aires, y realizó la selección de materiales prescindiendo de la opinión política de sus autores, atendiendo tan sólo a la calidad artística de los trabajos.

El escritor y periodista Tomás Eloy Martínez¹⁰⁵, escribió también sobre *Tarja* en la edición de *La Gaceta de Tucumán* correspondiente al día 19 de junio de 1967. El autor reconoce, en primer instancia, algunos de los valores que la revista ha manifestado desde sus páginas: el arte como un elemento social y popular, la soledad e incomunicación del hombre de provincias y el

¹⁰⁵ Tomás Eloy Martínez nació en San Miguel de Tucumán en 1934. Es autor de dos libros que ya son clásicos en la literatura argentina: *La novela de Perón* (1985) y *Santa Evita* (1995), traducidos a más de treinta idiomas. Comenzó a trabajar como periodista en *La Gaceta de Tucumán*, fue crítico de cine en *La Nación* y editor de *Primera Plana*. En 1973 publicó su ensayo *La pasión según Trelew*, que fue quemado durante la última dictadura militar. En 1975, amenazado, debió irse del país. Regresó en 1987. Desde 1995 reside en New Jersey donde es director del Programa de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Rutgers.

empeño por trascender y universalizar lo regional, desestimando todo falso folklorismo. Los comentarios que siguen se concentran en la edición n°5-6 (Nov./Dic.1956) “el más admirable de cuantos lleva publicados la revista”, al cumplirse su primer aniversario. De esta manera, en atención a la nota de *Plática* escrita por Mario Busignani, Martínez expresa: “He pensado en la posibilidad de controvertir esa continua afirmación de soledad y lejanía repetida en sus páginas; me he preguntado, asimismo, si es definitivamente cierto que las tierras del norte conviven con el país de una manera ‘más imaginativa y nostálgica que real’, si, en verdad, nuestra más irremediable pobreza finca en un apartamiento de la historia nacional, en la confrontación entre un pasado del cual fuimos partícipes y un presente al que asistimos como meros espectadores”. La cuestión del relegamiento geográfico y económico, núcleo temático que ofrece una interesante variedad de posturas en las páginas de *Tarja*, adopta otra perspectiva desde la visión del autor tucumano. “Me inclino a suponer –dice– que somos ante todo, los escritores del norte, quienes nos empeñamos en parecer distantes, a veces por mera ostentación o por prurito de egoísmo, aunque circunstancialmente también –es cierto– pueda mediar, como se sostiene, la carencia de respuestas a un permanente reclamo de ‘solidaridad moral’”.

La opinión de Busignani es para Martínez una manifestación del “nuestro estado de ánimo, esa certeza común de qué somos, a aun tiempo, criaturas ‘de frontera y de tierra a adentro’”; la coloca en el terreno de las apreciaciones subjetivas, preconceptuales, propia del escritor de la región que “debe oponer su duro enfrentamiento a la materia indócil y desdichada que lo rodea, su coraje para vencerla y transfigurarla, su condición de viento para derribar muros y las puertas que lo cercan”. No obstante esta situación conflictiva, Martínez encuentra que la producción del noroeste puede recibir la atención de alguien que esté dispuesto a recibirla y valorarla.

La situación del hombre del Norte, sus problemas cotidianos y el distanciamiento respecto del resto del país hablan de una desesperanza que Martínez no quiere dejar de enfatizar: “Dar cuenta de nuestra soledad y de nuestra antigua tristeza es, sin lugar a dudas, la forma más apta de mostrarnos, la que mejor revela el clima que nosotros mismos nos hemos impuesto denodadamente. Y esto es, en verdad, lo que *Tarja* hace; esa es la tarea que mejor justifica su presencia”.

Desde *Tarja*, las tierras del Norte proyectan su esplendor y llegan a sus lectores “hondamente, por los ojos, los oídos y la piel, como un canto entrañable”. El autor resalta por último algunos textos de la edición comentada: el soneto “Chaco–mataco” de Martín Raúl Galán,

y la poesía de Manuel J. Castilla, “cuya versión del tiempo provinciano sobrecoge por su alta poesía, por su alucinamiento y por la exacta correspondencia entre la forma y lo expresado”. Ambos autores mencionados, recordemos, integraron el grupo *La Carpa* hacia el año 1944. Martínez destaca también la “Glosa del Aguilar” de Jorge Calvetti, el cuento “Niño cacuy” de Francisco Ramón Díaz y la *Plática* de Mario Busignani a la que hizo extensa ilusión.

El número 118 de *Capítulo*, editado por el CEAL, presenta en “Historia de la Literatura Argentina”, dos interesantes páginas dedicadas a *Tarja*. En ellas, reproduce en forma de recuadro fragmentos de *Plática* de la edición 5–6 (sin especificación) escrita por Mario Busignani. La nota de Busignani, aparece como conjunto de supuestos “postulados” del grupo, que viene a retomar y ampliar los postulados de *La Carpa*, “pero en este caso –dice Capítulo– se suma a los ejes de interés ya mencionados, un ahondamiento en la temática social. Cabe aclarar que *Tarja* no tuvo postulados unívocos reconocidos por todos sus directores, sino más bien notas editoriales en la que cada uno analizó e interpretó, con criterios más o menos semejantes, la situación del hombre del norte, la de los artistas y escritores, y el proyecto de la revista. Esto quiere decir que la nota escrita por Mario Busignani no necesariamente reflejó la opinión de todo el grupo, aun cuando la voz adoptada por enunciador era desde un nosotros exclusivo. Y en cuanto a la vinculación con el movimiento de *La Carpa*, los directores de la revista *Tarja* insistieron reiteradamente en su distanciamiento. Desde las páginas de este estudio se ha ubicado a la producción de la revista no en consecución al Manifiesto de *La Carpa* (Cfr. Arancibia,1989:83,84), pero si ubicada en la corriente poética del *regionalismo esencialista* propuesto por Juana Arancibia (Cfr. punto 3.3.1.1.e).

Las páginas que *Capítulo* dedica a *Tarja* mencionan a sus cinco directores y a importantes colaboradores como Luis Pellegrini en plástica, y Héctor Tizón, Jaime Dávalos, Manuel Castilla, Raúl Galán, Raúl Aráoz Anzoategui, Mario de Lellis, Álvaro Yunque, Nicolás Cóccharo, Carlos Mastronardi, Horacio Jorge Becco, Luis Gudiño Kramer y León Benarós, en poesía y narraciones. Además destaca el suplemento de poesía inédita (1957), sus cuatro libros¹⁰⁶ y una plaquette, y el poco recordado teatrillo de títeres que cumplió más de cincuenta funciones, otros conciertos, conferencias y exposiciones de grabado, dibujo y pintura.

¹⁰⁶ El presente estudio considera a *Imágenes para un río* de Mario Busignani como libro. A éste se adjunta una plaquette. Es así que los libros publicados por la editorial de la revista fueron cinco (Cfr. punto 2.4.4.).

Algunos textos seleccionados por *Capítulo* ilustran algunas de las características de la concepción poética presente en *Tarja*. El poema *Terror del Sábado* (Tarja,1989,n°5–6:113) de Jaime Dávalos y el poema *Heleno* de Néstor Groppa (Tarja,1989,n°5–6:119), reflejan para este medio “características de denuncia social”. Los sonetos I y III de *Imágenes para un río* de Mario Busignani (Tarja,1960) definen “la presencia del mundo natural y cultural en el que se inscribe la poesía, no adquiere en general, como ya se ha mencionado, características de color local”. Por otra parte, son contadas las ocasiones en se traduce un término indígena; esto sucede solamente con aquellos que no integran el léxico usual de los hablantes. La literatura en la concepción de *Tarja*, recordemos, no se reduce a un pintorequismo superficial; se trata más bien de la obra en su conjunto.

Entre otras breves consideraciones que tuvo la tarea desarrollada por el grupo durante sus años de permanencia en el medio local y nacional, se encuentran la de los suplementos y periódicos de tirada regional, entre ellos, *El litoral* de Santa Fe, que en su edición del 11 de marzo de 1956, expresa la “meritoria tarea, iniciada con sacrificio desde la ciudad de San Salvador de Jujuy y que ha encontrar la comprensión, el estímulo y la solidaridad que por su idealista empeño merece”. El suplemento porteño *Cuadernos de Cultura*, en su número 26 de julio e 1956, afirma que “el esfuerzo de *Tarja*, de tan iluminada y sincera calidad artística, debe computarse como la presencia de un necesario elemento de meditación, cuya fecundidad creadora saludamos”. El periódico *Libertad* de Jujuy, en su edición del 7 de julio de 1956, destaca el esfuerzo y el compromiso de una empresa que “aparece llenando un vacío y golpeando las puertas de la realidad para todos aquellos pesimistas que presuponen que en Jujuy no pueden desarrollarse actividades de tan vastas proyecciones. Los escépticos, quienes se caracterizan por su negativa de obrar y de cooperar, reciben desde las páginas de *Tarja*, el reproche que los ubica entre los “otros” o adversarios ideológicos (Cfr. punto 3.1.1.2.). El diario *Pregón*, también de Jujuy, manifiesta que la revista *Tarja* “constituye una demostración auténtica de la preocupación editorial que es digna de destacarse en todo lo que ella supone de superación, de entusiasmo y de capacidad”. Otras consideraciones llegaron desde la revista porteña *Qué*, que en su edición del 29 de mayo de 1956, propone a *Tarja* como “la primera revista en su género en la ciudad norteña y lleva cumplida, con sus dos primeros números, una valiosa tarea a esclarecimiento conceptual, de crítica y de expresión literaria”. *La Gaceta de Tucumán*, en su edición del 17 de junio de 1956, no titubeó en colocar a la revista entre las mejores de las literarias argentinas, no sólo “por su encomiable presentación y su excelente y profuso material de lectura, sino también por el

fervor con que ha sido hecha”. Así también *La Capital* de Rosario, el de setiembre de 1956, sostuvo que “*Tarja* sigue siendo expresión de una fina inquietud excelentemente manifiesta”.

Durante el año 1957, las lecturas y las opiniones se afianzan en respuesta a los objetivos que el grupo plantea desde la primera edición de la revista. Al cumplir un año de existencia, el diario *Los Andes* de Mendoza, en la edición del 12 de mayo de 1957, señala que *Tarja* “ha dado al país un testimonio de que allá en el norte hay buenos autores, que trascienden la tierra a través de todas las manifestaciones estéticas y que, a la vez, no permanecen en formas caducas, sino que su expresión posee un limpio aire de actualidad”. En esta afirmación aparece la mención de lo que para el grupo constituyó, como ya se dijo, uno de sus objetivos: la expresión de las formas concretas de testimonio, y un aspecto que distinguió la producción de la revista respecto de sus antecesoras: el trabajo sobre temáticas que no se redujeron a lo estrictamente literario, sino que se proyectaron hacia los procesos sociales y económicos de aquellos años, en otras palabras, hubo desde *Tarja* una aproximación a la total experiencia del hombre. Como reconocimiento a su primer aniversario, el periódico *Democracia* de Buenos Aires, en 28 de abril de 1957, expresa que “*Tarja* merece que sea señalada como un esfuerzo que honra a Jujuy y sus hombres preocupados por dar nuevo vigor a las mejores manifestaciones de la cultura argentina”. Por su parte la revista *Vuelo* de Avellaneda, en su número 48 (enero de 1957), considera que *Tarja* “es la revista argentina que mejor refleja una personalidad local de proyecciones universales”. El objetivo de ubicar las expresiones regionales en el contexto americano, adquiere resonancias en distintos lugares del país. La revista *Tarja*, expresa el posicionamiento de sus directores respecto de la cultura local, nacional y americana. Este posicionamiento conjuga una visión esperanzadora, a partir del proyecto que la revista inscribe en el desarrollo de los campos artístico, cultural y político de la región, y crítica respecto a la situación del presente, marcando las dificultades, las carencias y los errores en una gran variedad de asuntos.

Otras breves consideraciones se registran en el periódico *Mundo Argentino* de Buenos Aires, el 2 de enero de 1957, para el que “se impone como un acto de justicia la mención de la revista *Tarja*, que, por su alto valor, merece ser conocida por los circuitos cultos del país”. También el diario *La Nación*, de alcance nacional, el 12 de mayo de 1957, define a la revista como un “órgano de un movimiento intelectual que honra la provincia norteña y a la vez vivifica en cierto modo al todo del país –pues une al culto por la tradición vernácula el sentido de la belleza pura–. *Tarja* es una expresión de una inquietud vitalmente lozana y de una cultura en que lo selecto se armoniza con lo popular”. El rescate de las expresiones populares a partir de una

tarea pedagógica, y la reivindicación del pueblo –de una vida rica pero con posibilidades de difusión reducidas– como un importante actor político en tiempos de inestabilidad institucional, son para *Tarja* acciones que la distinguen. A esto se agrega una concepción del arte y la literatura de raíz popular y con un renovado trabajo estético de los artistas reunidos y seleccionados. El grupo nunca tuvo pretensiones de concentrarse en lo selecto del arte o la literatura.

Por último, el diario salteño *El Intransigente* expresó, en reiteradas ocasiones, palabras alentadoras para los realizadores de la revista. El 22 de abril de 1957, manifiesta que “La obra de *Tarja* es de todo punto digna del elogio y de la admiración, porque representan lo que puede el esfuerzo aunado de personas hondamente preocupadas por contribuir al mejoramiento del nivel cultural del pueblo”. Luego de la publicación de la edición n°11–12 (Dic. 1958), el 31 de diciembre de 1958 celebra esta aparición precisando que se trata de una entrega “extraordinariamente impresa”, y que “quedará como una revista modelo”. De la edición 11–12, *El intransigente* destaca el poema *A Máximo Morales, changador de Tilcara*, de Jorge Calvetti, el cuento *La carbonera* de Miguel A. Pereira, *Volteador rollicero* del misionero Juan Acuña, y una separata de Carl Sandburg, *Yo soy el pueblo, la turba*, traducida por Julio Galer e ilustrado por Juan Carlos Alonso.

4

CONCLUSIONES

El estudio sobre la ideología presente en la revista jujeña *Tarja*, publicada entre los años 1955 y 1960, se introduce, desde las páginas de este trabajo, en la historia sociocultural del Noroeste argentino, considerada desde la producción realizada por la Generación del Centenario hasta los inicios y apogeo de la política desarrollista llevada a cabo durante el gobierno de Arturo Frondizi y el advenimiento de la literatura de los '60, momentos culminantes en el sistema literario latinoamericano en el que emerge una “nueva novela”, se promueve desde la literatura una discusión acerca de la función del arte y el papel que el artista debe desempeñar en la sociedad, y donde la crítica se nutre de diferentes disciplinas. Durante este extenso período se ha querido prestar atención a una porción de todo el porcentaje de producción escrita que tienen las revistas literarias del noroeste y que no se pudo incorporar en las historias literarias tradicionales. En este contexto se puede afirmar que la revista *Tarja*, como un órgano intelectual producido para generar opiniones ideológicas y estéticas, constituyó una forma de organización del territorio cultural de la región, en el que confrontaron las distintas estrategias de poder.

El modelo romántico vehiculizado por la Generación del Centenario, así como el ideario estético del modernismo influye, durante las primeras décadas del siglo XX, en el desarrollo literario del noroeste argentino. El movimiento de la Generación del Centenario resulta decisivo para la vida intelectual de la región desde principios de siglo y hasta poco después de 1920. En cuanto al advenimiento de la ruptura estética de la vanguardia y su desarrollo en Argentina, en

Buenos Aires se destaca la legendaria competencia entre Boedo y Florida, considerada como una forma de nombrar una línea divisoria, estética e ideológica, con concepciones diferentes del espacio y del tiempo. La aparición de revistas y periódicos especializados en temas literarios se incrementa en estos años de vida cultural, si tenemos en cuenta que entre los programas de acción de las vanguardias, la publicación de revistas asume un papel central.

El movimiento literario del Noroeste reproduce, durante las primeras décadas del siglo XX, la situación de las sociedades provincianas que viven culturalmente escindidas de Buenos Aires. Este modelo da cuenta de que más allá de los grandes movimientos editoriales, existe una periferia para la metrópoli, que constituye el país interior. El desarrollo de la poesía de la región se ve afectado en general por la situación política y social inestable, y aunque refleja las tendencias dominantes del resto del país, ofrece rasgos peculiares de una expresión cultural propia. Así, un primer período en la evolución de la poesía coincide con la Generación del Centenario, bajo tutela del boliviano Ricardo Jaimes Freyre. Esta corriente se inscribe en el modernismo y revela en sus primeras manifestaciones el signo del romanticismo.

Otra característica fundamental de este primer período de evolución poética en el NOA, es el rescate de la poesía popular. Sin llegar a la profundidad o identidad en la cosmovisión propia que caracterizará a algunos autores de la Generación del '40, esta producción poética es más bien una expresión anecdótica, preocupada fundamentalmente en el rescate del hablar popular y su colorismo. El tratamiento se orienta hacia la búsqueda del color local, para lo cual se remite a retóricas extranjeras. Puede decirse que la visión de la mayoría de estos poetas, se distancia de su objeto de interés, y predominan en ella el estereotipo y formas que tienden a desembocar en una retórica exaltativa, imposibilitada en trascender sus propios límites.

Hacia la década del '30, el proyecto liberal que había incentivado planes ambiciosos de poblamiento y desarrollo económico, hace crisis. El cambio modifica profundamente el cuerpo social argentino y abre una brecha definitiva en su conciencia. Esto se advierte en el lenguaje. La crisis que se produce en el centralismo, en los excesos del cosmopolitismo europeizante del '80 y, más tarde, en los planteos estéticos del modernismo, produce la primera literatura regional en Buenos Aires. La tendencia hacia la región, hacia lo nativo, responde a la necesidad de crear los arquetipos y los símbolos del *ser nacional*, para contraponerlos a un inmigrante que amenaza con modificar la fisonomía nacional. Esta conciencia regional determinará el nacimiento de una literatura nacional que se debatirá entre lo regional y lo folklórico. Es así como en cada

provincia, el movimiento artístico alcanzaría reconocimiento social, contrarrestando el predominio cultural de Buenos Aires.

Ya en la década del '40, las indagaciones teóricas acerca del alcance de la literatura regional y su ámbito de producción llevadas a cabo por el grupo *La Carpa*, son fundamentales para apreciar las condiciones de la vida cultural del NOA. Este grupo, desde sus afirmaciones presenta una postura rebelde frente al discurso hegemónico del momento. Cuestiona la presencia de elementos folklóricos y regionalistas en la producción literaria, en clara actitud de no idealizar el pasado y percibir, por tanto, al presente como una realidad contradictoria y fragmentada. Se intenta, desde esta nueva conciencia, desmitificar falsos conceptos e iniciar polémicas sobre la situación de la poesía en un mundo que genera angustia. *La Carpa* debe vincularse con la generación del '40; surge paralelamente al movimiento neorromántico nacional, con el objetivo de concretar una renovación medular que involucró toda una cosmovisión del hombre de la región y su inserción como latinoamericano. Para sus miembros, el llamado de la tierra, la fuerza que ella emana debía hacerse realidad en ellos y trocarse luego en poesía; sin aceptar el pintorequismo o folklorismo superficial, la tendencia del movimiento fue telúrica-nacional.

El grupo *Tarja*, ya en la década del '50, cuestiona al folklorismo cuando se vuelve deliberado y atiende la condición del hombre real en su circunstancia inmediata. Consideró a la acción política como elemental para la conquista de los capitales específicos en el campo literario y en la apertura hacia la sociedad. Manifiesta también la necesidad de insertar la producción local en el contexto universal de América Latina, lo cual constituyó uno de sus objetivos; este propósito guarda la intención de universalizar la tarea del escritor como hombre latinoamericano, sin desatender los criterios que conforman el llamado "estilo nacional" que lo vincula concretamente a su propia región. El llamado a una manifestación artística, concreta y original que parte desde las páginas de *Tarja*, se extiende a todos aquellos artistas y escritores de América que, en acuerdo con los propósitos pautados desean participar con sus realizaciones, y establece una distinción con los grupos de élite (o cultos) centralizados en la metrópoli, pero sin voluntad de discriminar a la poética foránea, postura que se aparta de la tarea exclusivista que caracterizó al grupo *La Carpa*, el cual significó la ruptura de un esquema de relaciones entre el interior y Buenos Aires, especialmente con aquellos pequeños grupos poéticos interesados en reproducir estéticas "ultramarinas".

La producción literaria de la llamada Generación del '40 en el Noroeste argentino, conforma así un importante panorama artístico para el surgimiento de aquellos poetas que participarán en la revista *Tarja* siguiendo una renovada concepción. Esta producción poética, tan variada como potente, da idea de una madurez que si bien no se formula como desafío, resulta, de hecho, una expresión de innegable fuerza, tanto formal como conceptual. La década del '40 acentúa la renovación lingüística: se producen nuevos tratamientos formales en búsqueda de una superación del naturalismo y del realismo tradicional, para dar paso a la observación crítica de la realidad. Desde este estudio, se acuerda con la visión de Alicia Poderti (2000), la cual afirma que desde los años '40, la región histórica del NOA se viene configurando en diferentes diseños que continuarán en las décadas siguientes. En este sentido, el contexto geo-cultural diseña una región con límites amplios, que remite a una nueva identidad étnica y cultural. Se rescata de aquellos años el rol hegemónico de Juan Carlos Dávalos, quien proyectó su influencia sobre una serie de autores del interior del país. Los escritores del '40 prolongaron el desencanto de la década del '30, llamada "década infame". Es así que la Generación del '40, distinguiéndose de la generación martinfierrista, recapitula las tendencias del surrealismo y de las últimas corrientes románticas que venían ejerciendo su influencia en la literatura nacional, y halla su identidad en una inquietud común que declara una poesía adentrada en el corazón del hombre.

Si bien la tarea del grupo *Tarja* no se desarrolla durante los años del primer y segundo gobierno peronista (1946–1955), las consecuencias de su caída son fundamentales para comprender las razones y las proyecciones que tuvo el desarrollo de la actividad cultural del grupo, hasta la llegada de Arturo Frondizi a la presidencia de la nación en el año 1958, acontecimiento que promueve esperanzas y más tarde desilusiones en el seno del grupo. Por aquellos años, la oposición del peronismo explota con eficacia simbólica negativa el paralelo Perón–Rosas, para sellarse finalmente en la expresión que diera título al libro publicado por la denominada "Revolución Libertadora", esto es, "La segunda Tiranía". Esta imagen de la tiranía restaurada se inserta en un campo de batalla ideológica que enfrentaba a revisionistas históricos, de corte rosista, y partidarios de la visión liberal. También la batalla ideológica se devela en la oposición entre Pueblo y Cultura y la resistencia del mundo intelectual. El anti-intelectualismo del peronismo, influido por su tendencia populista, se produce ante la inserción política y social que tuvo el sector de los excluidos, luego de un período de fuerte disociación entre Estado y Sociedad.

En setiembre de 1955 el régimen peronista es derrocado por una nueva dictadura, favorecida por el recrudecimiento de las divisiones internas, la oposición general de los restantes partidos políticos y la ruptura oficial con la iglesia. No obstante, la llamada “Revolución Libertadora”, que venía a restaurar la libertad y la democracia, repite, sin embargo, las peores aberraciones del sistema depuesto. En la provincia de Jujuy, la llamada “Revolución Libertadora”, trae para sus adversarios la cárcel, la cesantía y la persecución política; los tres años de gobierno militar resultan vacíos, y sólo sirven para afianzar en las masas el concepto de soberanía popular. Para sociedad de la época, distante de las actividades intelectuales, se impone un clima de desconfianza hacia los artistas que propiciaban la innovación.

Para la producción literaria nacional, el período que comienza en 1955 marca el surgimiento de actitudes cuestionadoras que se proyectaron sobre los diferentes campos del conocimiento y de la cultura. Se trata de un período de fuertes conmociones en el plano del pensamiento suscitadas por la reflexión que provocan acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial y el claro emergente de la filosofía existencialista, en la vertiente sartreana, a lo que se suma la creciente importancia de los países que tendrán la denominación de *Tercer Mundo*. En la Argentina, resultan significativas las conquistas de la clase obrera y de las clases medias durante el gobierno de Perón. El componente político incide en las distintas respuestas críticas, conformación de poéticas, géneros y también en la vida personal de los escritores; la crítica, en su desarrollo, se nutre de las diferentes disciplinas que convergen en el análisis y la lectura de los textos. Las transformaciones institucionales, los cambios de público, las variaciones en las oportunidades sociales, económicas y educativas de escritores y lectores gravitan muy especialmente en un país que experimenta, en más de un sentido, cambios profundos en todos los órdenes de su vida nacional.

En la provincia de Jujuy, la década del cincuenta es el escenario de una época de cambios políticos trascendentales, pero también de enfrentamientos y desencuentros entre distintos sectores de la sociedad. Las elecciones de 1958, realizadas bajo la tutela de los militares, se llevan adelante sin la participación del peronismo. En Jujuy son ganadas por el Dr. Gregorio Horacio Guzmán, quien capitaliza en la provincia de Jujuy el programa desarrollista anunciado por el Presidente Arturo Forndizi. Este programa pretendía enfrentar y superar el antagonismo entre peronistas y gran oligarquía, así como el estancamiento y crecimiento económico. Se inicia así una política que apuntaba a recrear un Estado Nacional y Popular donde pudiera establecerse la Justicia Social. Para el grupo *Tarja* este período representa una oportunidad para que, desde

una política cultural de alcance nacional, se produjeran aquellos cambios tan postergados en la vida de los habitantes de la región: mejoras en sus condiciones de vida y una educación sin exclusiones, además de un mejor reconocimiento a la tarea y a la organización gremial de los escritores del país. No obstante estas intenciones, la revista no se inclina por ninguna línea política; frente al desarrollismo, sus directores mantienen posiciones encontradas: Néstor Groppa (2004) detalla que su visión escéptica se debía a su experiencia en Buenos Aires, donde había sido testigo del nacimiento del movimiento peronista, visión que se contraponía al relativo optimismo de Héctor Tizón y Mario Busignani. Medardo Pantoja fue un “apolítico”.

Sobre el concepto de región.

La Generación del Centenario inicia la proyección de una cultura nacional desde el Noroeste, trazando los campos literarios denominados “regionalistas”. Esta tradición literaria, reivindica la creación dentro de la sociedad, unida a la intención de marcar la presencia del interior en la cultura argentina. Desde la actividad de sus representantes, la idea de nación se traduce como proyecto y realización de un proceso histórico informado desde universos ideológicos y ficcionales. Los ideólogos que organizaron la nacionalidad argentina, importaron un modelo institucional exótico, que defendió algunas expresiones de lo autóctono. Este sector ideólogo puede inscribirse como lo que desde Antonio Gramsci, llamamos una *hegemonía*. El pensamiento hegemónico se instituye con el apoyo de los productores culturales, quienes, tienen el poder propiamente simbólico de hacer ver y hacer creer, de llevar a la luz al estado objetivado del mundo social. Desde la revista *Tarja* se plantea el vínculo de su órgano intelectual y de la producción literaria con un poder hegemónico, reconocido por aquellos años en el poder político estatal a nivel nacional, del cual se pretende capitales simbólicos y también políticos; por otro lado aparece como hegemónica la proyección de la industria cultural, en expansión desde la década del '40, con la cual se debate la libertad de publicación y la defensa de los costos; por último, el presente estudio propone un tercer poder hegemónico instaurado en el vasto y secularizado movimiento cultural de Buenos Aires, del cual se pretende la colaboración intelectual y artística de un importante sector prodestinatario de sus discursos, así como el reconocimiento social de los círculos de lectores en que incorpora la revista.

En atención a los aportes de Alicia Poderti, se afirma que durante las primeras décadas del siglo XX, la región del Noroeste reconoce una identidad cultural a partir de un conjunto de

rasgos heterogéneos, un universo diferenciado que reúne características culturales cuya existencia es independiente de la promovida identidad nacional, diseñada desde los sectores dominantes, esto es, desde la metrópoli. Es decir que se instaura desde las provincias del Noroeste otra concepción de la identidad, contrapuesta al discurso del poder político que había instaurado un aparato educativo con fines homogeneizadores. El noroeste, reconoce sus condiciones espacio-temporales como distintas a las de otras regiones, en su caso, más integrada a la comunidad histórica cultural del tronco andino. Se entenderá entonces a la región como una unidad, constituida histórica y culturalmente, que nuclea una territorialidad de límites móviles, en tanto mantiene una filiación altoperuana que amplía su trazado hacia una macroregión mayor: la andina.

La vinculación del NOA con el tronco andino confronta la concepción errónea que coloca a Buenos Aires como eje de referencia vertebral, ignorando la verdadera secuencia de la historia nacional en su sustrato constitutivo. Escribir la historia regional a partir del horizonte de las “regiones históricas” permite, según Bazán (1993), visualizar correctamente los fenómenos, comportamientos y tendencias que desbordan el marco de las provincianías y hace evidente la vigencia de una unidad histórica que perfila con caracteres singulares al noroeste, matriz política y social de la Argentina. La “región histórica”, entonces, se impone metodológicamente como el marco más adecuado para investigar esa realidad estructural, y se pueden distinguir algunas categorías que también pueden encontrarse en el corpus analizado:

El factor geográfico, que atiende especialmente al relegamiento geográfico del hombre del Norte, al que se suma la carencia de una comunidad espiritual y la necesidad de difusión (Tarja, n°3). Las posibilidades expresivas del pueblo carecen así de una versión digna y fiel; el grupo aspira por tanto, a un arte ligado al hombre (Plática, n°1). Con la creencia en un destino popular del arte se procura desde la revista una versión digna y fiel de la tierra y sus habitantes, y desde la producción local que contempla la riqueza tradicional, pugnar por la integración recíproca de lo nacional y lo americano (Plática, n°5-6).

El factor étnico social, que contempla el intenso mestizaje social, cuya realidad antropológica y cultural fue protagonista del proceso emancipador, y el factor político, que examina la fragmentación del mapa diseñado en el período colonial, producida por la organización institucional de la nación, aparecen en las referencias históricas de las que se sirven los autores para dar sustento a sus descripciones y fundamentar el urgente programa de acción

para el presente. En la época de la emancipación y organización nacional la participación política del pueblo fue subyacente a la de los caudillos; en el Noroeste, más allá de civilización y la barbarie no hubo sino un pueblo desvalido. Es así que la llegada del nuevo gobierno elegido por los ciudadanos del país (Febrero de 1958), reivindica la participación activa del pueblo en el quehacer político (Plática, n°9–10).

El factor cultural, que contempla las distintas formas de contacto que posee la comunidad: lingüísticas, usos y costumbres, expresiones artísticas, musicales, folklóricas, etc., resulta indispensable para comprender los asuntos y alcances de la producción que se fueron desarrollando desde la tarea de la revista. La gran variedad de temas, géneros, criterios de selección y estilos presente en la revista, así como las problemáticas en torno a la situación de la comunidad y de los artistas, tienen en cuenta a toda esa “humanidad” que necesitaba abandonar el silencio, privilegiar el presente y proyectarse hacia horizontes ajenos en lo estrictamente artístico y hacia mejores condiciones de vida que contemplen la libertad, el respeto y el mutuo reconocimiento en lo cotidiano de los quehaceres.

No obstante, la fractura política de las regiones no desdibujó los rasgos identitarios tradicionales: étnicos–sociales, culturales y económicos. Esa homogeneidad sustancial se manifestó más nítidamente en el Noroeste donde es mayoría la población criolla. La tarea de la revista guarda el objetivo de relacionar el arte de la región con el contexto americano, entendiendo al continente como raíz del arte (Tarja, n°4). Si bien las posibilidades de expresión del hombre del Norte son reducidas, la vida que desarrolla cotidianamente es sumamente rica (Plática, n°1). El verdadero arte argentino requiere de la relación del escritor con su medio y una maduración de los estados de conciencia populares antes que un trabajo a espaldas del pueblo o un arte de minorías (Plática, n°7). Desde el concepto universal de literatura planteado por Fidalgo (Plática, n°14-15), las literaturas nacionales se presentan como la expresión de un medio, sus habitantes, usos y costumbres, pero con renuencia del pintorequismo.

Como sociedad agropecuaria y artesanal durante la colonia y hasta promediar el siglo XIX, el Noroeste sufre cambios en los ejes de circulación comercial con Bolivia y Chile. Desde entonces “la nueva frontera” instaurada deja a la región con una salida forzosa hacia el Litoral, y más propiamente hacia Buenos Aires. Las transformaciones de estos circuitos y la paralización del aparato productivo tiene graves consecuencias para las fuentes de trabajo que habían en la región. Este desequilibrio se refleja en las páginas de *Tarja*, cuando se aborda el relegamiento

geográfico del norte como un núcleo temático (Tarja, n°3), también, cuando Jorge Calvetti, describe la situación del hombre del norte, sus conflictos inexpressados y posibilidades reducidas (Plática, n°1), y la relación con el resto del país –más imaginativa que real– descrita por Mario Busignani (Plática, n°5–6). La propuesta de la revista, que se ampara en las probables acciones del gobierno pero sin ejercicio de militancia alguna, se orientan hacia el desarrollo progresista de la sociedad y hacia la democratización de la cultura, anhelos que se suman a la recuperación de los ideales de Mayo y su trascendencia en las provincias perjudicadas por la lejanía, la desigual distribución de la riqueza y la privación de la cultura (Tarja, n°16). Esta realidad no puede ser sino consecuencia de los acontecimientos históricos que transformaron la economía de la región y la ubicaron al margen del desarrollo de la república liberal.

El estudio realizado prestó especial atención al concepto de *pluralidad* para la producción literaria latinoamericana anunciada por Antonio Cornejo Polar (1980 y 1996). Esta pluralidad existe por la razón de la historia: los diversos grupos étnicos–sociales que producen literatura en América Latina están inmersos dentro de un curso histórico, lo que implica que sus sistemas literarios son constituidos por este proceso. La historia es experimentada de manera diversa y hasta opuesta por cada grupo étnico y por cada clase social, es así como la totalidad contradictoria proviene de la historización de la pluralidad. En el corpus seleccionado se aprecia la distinción entre una región central (Buenos Aires) y las regiones periféricas (provincias del Norte), distinción que asocia para unos y otros una serie de valores, posicionamientos en el campo cultural, artístico y político. La diferencia entre ambas se construye desde la mención de propiedades globales del *Nosotros* frente al *Ellos*, controladas y organizadas por la ideología.

La región literaria depende de la existencia de una región histórica y cultural, al ser uno de los sistemas que constituyen la cultura. En su construcción histórica, cada cultura legitima su experiencia del pasado mediante códigos y modelos propios. Es así que toda cultura posee características que la diferencian de otras y, a su vez, tiene zonas que entran en contacto con otros sistemas socioculturales diferentes. A los proyectos de cohesión cultural inspirados desde los sectores dominantes se opone la resistencia que segrega y aísla a otros sectores menos favorecidos. Se puede decir que los límites políticos nacionales establecidos jurídicamente, frente a ese mapa de conformación cultural, se ven superados: una región supranacional relaciona a varios países contiguos y este diseño se superimprime a los mapas geopolíticos. Andrés Fidalgo anuncia que en materia literaria como en el terreno político, no es posible escindir con una línea fronteriza. Hay zonas de transición que permiten destacar similitudes entre

las literaturas del NOA y la boliviana; entre la del NEA y la paraguaya; y entre alguna referida a Misiones y la brasileña. También hay contactos entre las obras referidas a la ciudad cosmopolita de tipo americano (Bs. As., Río de Janeiro, San Pablo, Caracas) (Plática, n°14-15). Conforme a estas líneas, una región supranacional es la región andina, y otra región supranacional de gran incidencia en la conformación cultural del noroeste argentino es la región rioplatense, cuyo centro es Buenos Aires, ciudad marcada por las tendencias modernizadoras y transformaciones sociales. En *Tarja*, estas dos regiones establecen una dialéctica que las constituye mutuamente, de modo positivo a la región noroéstica y de modo negativo –aunque indispensable– a la rioplatense; la ideología (comprendida en el esquema categorial organizativo) del grupo no puede definirse sin la necesaria definición de los otros sectores, adversarios ideológicos, identificados, como los partidarios del “arte puro”, los productores pseudo culturales, asociados a la metrópoli, y con “los escépticos” y los artistas cuya obra manifiesta un folclorismo deliberado, afincados en lo propio.

Alicia Poderti inscribe a la región del NOA en una zona fronteriza entre las regiones andina y rioplatense; de esta manera la región conserva un vínculo de doble pertenencia cultural. La producción literaria del Noroeste se integra a este espacio de convergencia y confrontación de relatos culturales, conformando la región literaria desde los diferentes lugares de enunciación. Los sistemas, como se dijo, superan los límites nacionales–jurisdiccionales, y son fluctuantes en el tiempo. Este doble movimiento que caracteriza a la región del NOA en cuanto a sus contactos literarios –el que proviene de la capital y el que efectúa la cultura regional como respuesta a esa influencia capitalina–se acelera durante la segunda mitad del siglo XX con la influencia de los medios de comunicación y las sucesivas migraciones de los escritores provincianos.

Es necesario considerar en este sentido, que en los grandes sistemas se produce un movimiento dialéctico entre heterogeneidad y unidad que constituyen la cultura nacional. La homogeneización cultural ha estado en manos de una clase dominante que ha instrumentado los medios de comunicación y otros aparatos ideológicos en el campo educativo o religioso, lo cual le permitió administrar el discurso sobre la historia y la tradición. Desde la propuesta de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1983) se entiende al sistema literario como *un espacio productivo* que contempla el conjunto de posibilidades para la producción y la lectura de la obra literaria y no un depósito de obras, motivos, temas, al que el escritor acudiría como a un mercado o a una biblioteca. El sistema se presenta como un estado de la literatura que articula funciones nuevas y arcaicas, invenciones y supervivencias, disposiciones y figuras de diferentes niveles socio–

estéticos. Organiza los textos que no necesariamente son contemporáneos, pero que son estéticamente activos en la producción de nuevas obras, y examina, además, la existencia de funciones dominantes y funciones subordinadas.

La tarea política, artística y literaria del grupo, se inscribe en el marco de las transformaciones que se venían produciendo en el sistema literario nacional y regional. Su proyecto excede el conjunto de los campos reducidos a la provincia de Jujuy para reproducir una ideología a nivel interregional. Esto quiere decir que *Tarja* impulsa una conquista de recursos en favor de las realizaciones regionales, tantas veces postergadas por la hegemonía rioplatense, y por otro lado pretende que la organización de los escritores tome fuerza a partir del consenso, con objetivos claros: defensa de los valores democráticos y protección frente al avance de la industria cultural y la incidencia de otros poderes políticos y económicos que pueden obstaculizar el libre ejercicio de la escritura. Se pretende con esto obtener un direccionamiento claro y sustentado por el poder político estatal, una suma de capitales necesarios para la tarea profesional (o bien vocacional) del escritor argentino y una reorganización del sistema nacional, que redefina la situación de los sistemas regionales en relación con la metrópoli.

El posicionamiento del grupo *Tarja* en el campo político específicamente, contempla, además de su afinidad con los valores democráticos, la cuestión sobre el deber hacer en una posible acción de gobierno y una acción gremial en camino de afirmarse, que le permita a los escritores del país organizarse como institución, salvar las diferencias y proteger sus deberes y derechos. En este sentido el derecho más elemental, expresa la revista, es el de exigir al medio un absoluto respeto por su labor (*Tarja*, n°7). En cuestiones de organización gremial, hay problemas que siguen sin resolverse, otros se han agudizado y muchos nuevos surgieron (*Tarja* n°8). Posteriormente, una vez realizado el IV Congreso Nacional de Escritores en Mendoza, Néstor Groppa aduce dos conclusiones: la conciencia gremial tomada por el escritor, y su preocupación por el desarrollo cultural del país (*Plática* n°11-12).

Sobre el concepto de literatura.

La literatura como tema se presenta continuamente en los textos seleccionados. Éstos textos, recordemos, adoptan el género Editorial, con alcances —en algunos casos— hacia el ensayo. El trabajo sobre este género revela una labor periodística cultural por parte de los directores, quienes se orientaban y continuarán orientándose hacia la creación poética.

Comprender el concepto de literatura que propone la revista en su enorme diversidad estilística es un objetivo que supera los alcances de este estudio; para alcanzar esta definición sólo me he remitido a los textos tomados como corpus, desde ya, se advierte que la definición de literatura que se obtiene es parcial.

El trabajo del grupo se anuncia en el campo estético, relacionando el arte con América (Tarja n°4). Busignani, en atención a la versión digna y fiel de la tierra y sus habitantes que propone la revista, enfatiza el destino popular del arte, el cual debe ser expresión de la realidad presente. Para este autor, la integración recíproca de lo nacional y americano se orienta hacia la universalización de lo tradicional (Plática, n°5-6). Por su parte Jorge Calvetti, ensaya su posición sobre el denominado “arte argentino”, el cual debe ser manifestación del sentimiento de la Patria en la obra, y ser producto de la necesaria relación del escritor con su medio, sin constituir un arte de minorías. En este sentido, el “arte argentino” es posible en tanto que los artistas expresen la maduración de los estados de conciencia populares (Plática, n°7).

Alicia Poderti anuncia que “la reconceptualización del término literatura está unida al replanteo del concepto de región, en la medida en que la distribución de los diferentes espacios o sistemas ‘regionales’ van modelando los rasgos que hacen ‘literario’ a un texto” (2000:36). Toda clasificación de las formas literarias se inserta en un marco de referencia más amplio: la literatura funciona en correlato con otros modos de actividad, es decir, que el campo literario se asocia a los demás campos de la cultura, cada uno de los cuales posee un dinamismo interior propio y una especificidad. La literatura se construye por tanto, como lugar y como práctica. Desde la postura de Beatriz Sarlo (1993), la literatura, no sólo es un depósito de contenidos e informaciones, sino también un conjunto de saberes que hablan de la sociedad de un modo que no puede ser directamente traducido en términos de contenido. Puede ofrecer modelos según los cuales una sociedad piensa sus conflictos, conserva o muestra sus problemas, juzga sus diferencias culturales, se coloca frente a su pasado e imagina su futuro. Además trabaja con residuos de saberes que son la sombra de la literatura, pero también la médula de la historicidad. Desde el corpus seleccionado los enunciadores aluden a estos saberes, sustanciales para comprender el presente, estableciendo su posición respecto del pasado del país y de la región. Para Jorge Calvetti, dada la carencia de una expresión digna y fiel del hombre del norte, se aspira, desde la revista, a difundir un arte ligado al hombre, ya que éste es poseedor de una vida rica a pesar de sus reducidas posibilidades de expresión (Plática, n°1). Néstor Groppa, por su parte, propone un artista intérprete de la vida, y una mirada hacia las culturas primitivas, en la

que el arte era un medio de comunicación y una fiesta colectiva, contrariamente al presente, en el que arte aparece desordenado, reducido a lo estético, sin alcances sociales (Plática, n°4).

Con la idea de una producción cultural de carácter social, Palermo y Altuna (1996,I) inician una definición de la literatura. Ésta se construye por el conjunto de los textos que una comunidad elabora y en la cual se entreteje su visión de mundo. se trata de un producto socio-cultural e histórico en tanto y en cuanto los diferentes ámbitos –literatura, sociedad, cultura e historia– procedan como realidades complementarias que se relacionan estrechamente. El discurso literario, por lo tanto, es conflictivo e inestable; como un campo heterogéneo, incorpora todas las formas de expresión que despliegan el imaginario social: la oralidad elaborada por las comunidades aborígenes y aquella que se introdujo con la conquista, el epistolario, las crónicas, o *el periodismo*, que desde el género Editorial que abarca el presente estudio, se exponen determinados hechos, se los interpreta y se los relaciona con otros acontecimientos. Se afirma, desde los casos seleccionados, que en el periodismo de opinión, y en particular en el Editorial, los límites entre periodismo y literatura son mínimos, dada las grandes similitudes entre el mismo y el ensayo.

La reflexión sobre la palabra, entendida como un esfuerzo generacional, constituida desde el aporte popular, y cuya función es la de servir como medio de expresión para el escritor (Plática, n°13), se une al fundamental aporte sobre los conceptos de literatura, y de literaturas nacionales (Plática, n°14–15). Aquí Andrés Fidalgo propone un concepto universal de literatura, al que contribuyen hombres de todas las nacionalidades, creencias, opiniones y escuelas. La obra literaria adquiere así características o tonalidades particulares por gravitación de diversos factores. A este concepto de literatura concebida como categoría universal se oponen los planteos de Raúl Bueno(1993), quien no admite una literatura ajena a las contingencias y condicionamientos históricos e ideológicos. Para el autor, recordemos, la obras literarias “surgen del trabajo concreto de hombres concretos” (1993:26). Estos hombres, no parten de cero en su producción, sino que se valen de trabajos anteriores que han llegado hasta ellos como aportes sociales o individuales. Latinoamérica, como un continente conformado por una gran diversidad de pueblos y grupos sociales, presenta una variedad de posibilidades literarias y artísticas en la producción discursivo–imaginaria de cada uno de sus pueblos y grupos. No se puede hablar de una literatura, sino de varias, idea que se une a la propuesta ya enunciada por Antonio Cornejo Polar. Andrés Fidalgo, al contrario, concibe un escritor que privilegia su condición de hombre en el mundo para poder trascender su medio inmediato; su trabajo, traducido a cualquier idioma,

debe promover en los lectores de cualquier país, un sentimiento de comprensión y de identificación. El vínculo que establece la producción literaria con su país, está más allá de su estilo, su escuela, la nacionalidad del autor, o el lugar de escritura; se produce más bien, al ser la literatura una expresión de un medio geográfico determinado, de los habitantes de ese medio (aun cuando sea de otra nacionalidad), del pasado, de las opiniones y las esperanzas, del carácter de los hombres, sus usos y costumbres, su psicología, el idioma, etc.

Antonio Cornejo Polar (1980 y 1996), como se indicó, afirma el concepto de *pluralidad* en sus estudios sobre la complejidad estructural de la sociedad latinoamericana; también, en la visión de Alicia Poderti (2000), la organización de los sistemas literarios permite concebir a América Latina como una unidad y como una supraregión cultural que, a su vez, reconoce la existencia de microregiones interiores con sus pertinentes trayectorias. Por otra parte, el aporte de Palermo y Altuna (1996,I) definen a la literatura, en cuanto sistema y polisistema heterogéneo, como tejido, entramado socio-cultural de una comunidad en particular. A estas consideraciones se integra la de Juana Arancibia (1989), quien atiende a la pluralidad de regiones que constituyen la Argentina, lo que permite enfoques particularizantes, y a veces desintegradores, como los que fundan en la polaridad capital-interior, civilización-barbarie, etc. De esta manera la literatura del noroeste no pierde de vista su pertenencia a una región de fisonomía definida: la del NOA, y a la vez su inserción en zonas progresivamente mayores: la argentina, la hispanoamericana.

El regionalismo como tradición literaria que condiciona y posibilita la literatura actual, acentuó, desde el siglo XIX, aquellas particularidades culturales que contribuían para definir el perfil diferencial de las sociedades, y se inclinó por la observación de los elementos del pasado que habían contribuido al proceso de singularización cultural, para retransmitirlos al futuro. Así el elemento *tradición* ha sido realzado por el regionalismo, tanto en el campo de los valores como en el de las expresiones literarias. Arancibia reconoce dos vertientes poéticas distintas en el NOA, dos maneras opuestas de asumir literalmente la región. La primera corresponde al *regionalismo pintorequista o costumbrista* de la tradición literaria vigente hasta 1944, y la segunda corresponde a un *regionalismo esencial*, más auténtico, característico de los poetas *Carpas* y de los bardos del cancionero popular. Así, el regionalismo pintorequista se detiene en lo meramente descriptivo, en lo anecdótico. Por el contrario, el regionalismo esencial, o bien *regionalismo interior*, procura trascender el paisaje y el hombre en un plano metafísico, ético y estético a la vez. Con el regionalismo esencial la región supera el propio marco situacional y alcanza una jerarquía de universo sin descrédito de su particular configuración biogeográfica y socio-histórica.

El escritor regionalista debe afinar el lenguaje para que no se caracterice sólo por su variante fonética sino que escoja por la carga afectiva, activa o imaginativa que se suma a la caracterización lógica. “El idioma –dice Arancibia– será así vía de acceso a modos de pensar, de sentir, de ver la realidad, a focos de interés, a inclinaciones o apetitos, a condicionamientos históricos” (1989:51). El lenguaje, por tanto, posibilita un regionalismo esencial, de adentro hacia fuera, no sólo sonido o forma sino peculiaridad viva.

El trabajo del grupo *Tarja*, anunciado en el campo estético, y en procura de la relación del arte con América (*Tarja* n°4), es el medio para la expresión de una versión digna y fiel de la tierra y sus habitantes, y defensa de un arte con destino popular, expresión de la realidad presente (*Plática*, n°5–6). Para Mario Busignani, recordemos, la integración recíproca de lo nacional y americano conseguiría universalizar lo tradicional. La cuestión sobre el denominado “arte argentino”, que aborda Jorge Calvetti, afirma sus posibilidades en tanto que los artistas expresen la maduración de los estados de conciencia populares (*Plática*, n°7). Se puede decir que estas propuestas se inscriben en la vertiente del *regionalismo esencialista* definido por Juana Arancibia. La reflexión sobre la palabra, entendida como un esfuerzo generacional, constituida con el aporte popular, y cuya función es la de servir como medio de expresión para el escritor, unida al fundamental aporte de Andrés Fidalgo sobre los conceptos de literatura, y de literaturas nacionales (*Plática* n°14-15), contemplan también esta importante vertiente poética.

Sobre el concepto de cultura.

La revista *Tarja*, expresa el posicionamiento de sus directores respecto de la cultura local, nacional y americana. Este posicionamiento conjuga una visión esperanzadora, a partir del proyecto que la revista inscribe en el desarrollo de los campos artístico, cultural y político de la región, y crítica respecto a la situación del presente, marcando las dificultades, las carencias y los errores en una gran variedad de asuntos. La situación de la cultura local, nacional y americana están estrechamente vinculadas y no puede comprenderse una sin atender a la mutua conformación que realiza con las otras. El primer número de la revista revela que existen para los autores ideales que vinculan al hombre y a su tierra (*Tarja*, n°1). Jorge Calvetti, en la misma edición, afirma que el hombre del Norte permanece en silencio y sus conflictos todavía inexpresados; sus posibilidades se ven reducidas, pero no obstante es poseedor de una rica interioridad (*Plática*, n°1). El número 3, en su editorial, anuncia que la situación geográfica

relega culturalmente al hombre del norte, y que se que vive en el seno de un rico y palpitante veneno tradicional; lo local, entonces, vale sólo por la vibración intemporal que lo anima (Tarja n°3). El editorial de la cuarta edición, en atención a la experiencia primitiva de los habitantes del continente americano, expresa que no se necesitan fuentes de arte ya que se tiene todo. La verdad está espigada en cada hombre y viene a ser la de todos los hombres; lo que se ve por las calles es heredero de los que está en las tumbas y fundador de lo porvenir (Tarja, n°4). Néstor Groppa expresa en *Plática* de esa misma edición que el arte es más que una simple gimnasia privada, y que todas las historias hacen una sola: la historia del hombre.

La cultura local que la revista interpreta se traduce en la expresión artística y en la literatura como una de sus manifestaciones. La importancia del término *pueblo* como un metacolectivo singular de identificación utilizado por el discurso, radica en su carácter integrador de la compleja heterogeneidad socio cultural del universo que representa. Lo local se inscribe en un espacio lejano respecto de la metrópoli, desfavorecido por los procesos de conformación de la nación en lo político, en lo económico y en lo cultural. Pero no obstante puede tener una alternativa de desarrollo producto de la acción comprometida de sus representantes y intérpretes. Es así que la lejanía y la situación problemática de la cultura regional en su relación con la metrópoli, es el fundamento que justifica al pretendido federalismo cultural como un valor a defender. El Editorial de la edición n°16, que aborda la temática de la recuperación de los ideales de Mayo, como un deseo todavía sin concretarse, coloca al interior en lejanía, perjudicado por la desigual distribución de la riqueza, con una historia ajena al quehacer del hombre y con masas privadas de la cultura. Por otra parte, la preocupación por proteger las manifestaciones culturales de las provincias frente al avance de la industria cultural y ,en particular, de sus productos masivos y secularizadores, toma actualidad y se proyecta como la voz del interior al momento de realizar las propuestas para el nuevo gobierno de A. Frondizi (Tarja n°9–10).

El proyecto de conformar una cultura nacional es posible desde las páginas del corpus, si atendemos a los conocimientos y opiniones que los autores manifiestan sobre la propia cultura. Andrés Fidalgo propone un federalismo cultural, en que el aporte recíproco entre las regiones cobra vital interés y se enfrenta al nacionalismo hostil de algunos sectores porteños. Este federalismo es esencial para la futura propuesta orientada hacia las posibles políticas culturales del gobierno de Arturo Frondizi, así como de la organización gremial de los escritores del país. El federalismo, por otra parte, defiende las autonomías de las provincias, contribuye a universalizar la creación de las comunidades relegadas y aspira para la región un nivel cultural similar al de Bueno Aires (*Plática*, n°3). Si la cultura regional debe proyectarse (como materia de

difusión) hacia lo nacional, la cultura nacional debe proyectarse hacia América. En este sentido, Mario Busignani coloca a la revista como una instrumento para la expresión de una versión digna y fiel de la tierra y sus habitantes, promoviendo un arte con raíz y destino popular. Para el autor, el arte es social antes que individual. Una descripción que ubica a la cultura popular del Norte en una posición distante respecto de los acontecimientos importantes de la historia y agente de un tipo de comunicación con el resto del país más imaginativa que real, justifican el renovado proyecto del grupo en la voz colectiva que adopta el discurso (Plática, n°5–6). Jorge Calvetti afirma la existencia de un “arte argentino” que contempla la maduración de los estados de conciencia populares en el plano político y social. Si bien en el plano de las formas cultas el estilo argentino no está definido, el pueblo sí ha logrado expresarse (Plática, n°7). Por último, la idea de lo nacional se traduce en el concepto de literatura nacional planteado por Andrés Fidalgo (Plática, n°14–15).

En cuanto a lo universal americano, la defensa de un federalismo cultural supone para Andrés Fidalgo la defensa de las autonomías provinciales, y la tarea urgente de liberar al interior de la penetración pseudo cultural realizada por quienes no enfocan temas de interés humano, ni argentinos, ni propios de un lugar argentino (Plática, n°3). Los habitantes del interior, con sus problemas y sus alegrías, conforman la temática necesaria del artista libremente determinado, quien incorpora su creación al concierto nacional. La esperanza renovada por la participación política del pueblo, produce desde las páginas de la revista una serie de propuestas para el nuevo gobierno, entre ellas, el de promover el desarrollo espiritual que contribuya a la construcción de la cultura americana (Plática, n°9–10). También, el concepto de literatura propuesto por Andrés Fidalgo, como categoría universal, se proyecta hacia la obra de los autores universales, a quienes se les unen los autores nacionales y regionales generadores de una “literatura nacional”. Estos autores, se caracterizan por vincular su literatura al país, expresando en ella su medio geográfico, los habitantes de ese medio, el pasado, las opiniones, las esperanzas, el carácter de los hombres etc., dejando de lado el pintorequismo superficial (Plática n°14–15).

Héctor Tizón (Tarja, 1989, n°2), suma su visión esperanzadora desde el fundamento que rige la tarea del grupo *Tarja* y que consiste en considerar lo “americano” como una categoría superior a lo nacional y lo regional en materia de creaciones. Para los pueblos de América es el momento de desentrañar su propia idiosincrasia; América es por tanto la nueva instancia de la cultura. Su optimismo radica en crear una nueva sociedad a partir de reformas culturales, económicas y sociales, que sean principio de una búsqueda del perfil histórico, donde la escuela

cumpla un papel preponderante. Como hombres de una nación inserta en el contexto americano, los argentinos deben constituirse en un pueblo de pioneros, un “pueblo de hombres sacrificados en su vocación”, y como hombres de una región que se rige por el mismo principio universalista, el hombre del NOA, tiene también su parte de sacrificio, en la tarea de recuperar la escuela y reconstruirla con autenticidad.

Desde la postura de Bernardo Canal Feijóo (Palermo–Altuna,1996,II), quien propone considerar el poder de ubicuidad de la cultura americana, esto es, el poder de irradiar, de instalarse en otra parte, de pasar de una época a otra, podemos rescatar el proceso de *universalización*. Otro rasgo que se suma a este universalismo es el *humanismo*, que hace referencia a una humanidad que ya está ahí, el hombre localizado que asume la cultura y se introduce en su propio papel. La universalidad cobra sentido para el hombre en el hecho de saberse eje de alguna propia orbitalidad¹⁰⁷, para decidir su destino y en eso definir su autenticidad. Ambas características se presentan en la concepción de cultura que presenta la revista desde el corpus seleccionado. Jorge Calvetti reconoce que el hombre del Norte permanece en silencio, con sus conflictos inexpressados (Plática, n°1). El editorial de la tercera edición anuncia que la situación geográfica relega culturalmente al hombre del norte, que se vive en el seno de un rico y palpitante veneno tradicional. El interior entendido en su lejanía respecto de los centros culturales, políticos y económicos más importantes, perjudicado por la desigual distribución de la riqueza, con masas privadas de la cultura (Tarja, n°16), son características innegables para comprender el proyecto del grupo y de los criterios que rigen la autenticidad pretendida. Desde el editorial de la cuarta edición se refuerza esta idea de que la verdad está espigada en cada hombre, verdad que viene a ser la de todos los hombres; a esto, Néstor Groppa anuncia que todas las historias hacen una sola: la historia del hombre (Plática, n°4). Mario Busignani, contempla la idea de un arte verdadero con raíz y destino popular, como una versión digna y fiel de la tierra y sus habitantes. Los popular no es sólo lo tradicional y folclórico sino también lo que integra la peripecia vital y realidad social (Busignani, n°5–6).

Desde *Tarja* se examina la autenticidad de un arte regional que puede universalizarse, esto es, incorporarse al concierto nacional respetando su peculiaridad. Este arte requiere de un artista comprometido con los ideales que vinculan al hombre y a su tierra, conocedor del drama que

¹⁰⁷ La *orbitalidad*, recordemos, para Canal Feijóo corresponde a la dimensión gravitacional que atribuye a los hombres en relación al problema de su cultura. El hombre localizado, como agente o como paciente, fuera de las fronteras originales, asumirá la cultura asumiéndose en su propio papel, es decir, tendrá conciencia de su propia situación, y esto es inherente a la esencia de la cultura (Cfr.Palermo–Altuna,1996,II:16).

vive el hombre en su medio. Para Jorge Calvetti, se trata de un escritor atrás de cuya obra se ve un hombre (Plática, n°1). La tarea de la revista se unifica a la tarea de estos artistas ubicados en distintas partes de la Argentina y de América. La autenticidad se expresa en la posibilidad de conformar un “arte argentino”, un “estilo argentino”, y un federalismo cultural que contemple las autonomías provinciales, cuyos valores se concentran en la integración recíproca de lo nacional y americano.

La posición de Canal Feijóo, se concentra en el potencial histórico que parece haber perdido aquel idealismo patriótico argentino, asombro y esperanza del mundo hasta los primeros años del siglo. La nacionalidad, para el autor, se cimenta en lo particular y en lo circunstanciado; al contrario del europeo, el hombre americano desarrolla una subjetivación cultural que afirma su personalidad o bien manifiesta su autenticidad. La localización de la cultura permite considerarla como aquello esencial de las maneras de ver, de sentir y de hacer socialmente difundidas en un territorio dado, también, considerarla como actitud frente al mundo y acción sobre el mundo, ambas condicionadas por el espíritu comunitario que conjuga costumbres, tradiciones, rituales, supersticiones, prejuicios etc. La literatura, participa activamente en el orbe cultural en que se inscribe: es un medio de expresión, o como explica José Luis Vittori (Palermo–Altuna, 1996,II), una forma de antropología, un lenguaje que manifiesta al hombre.

El Noroeste como región histórica y región literaria, contiene el acervo cultural, formado por el sincretismo hispano–indígena que configura una personalidad verdadera, un alma nacional. Armando Bazán afirma que la consideración de la tradición, por parte de las políticas educativas y culturales llevadas adelante por la Generación del Centenario, resultó fundamental para quebrar aquel plan de progreso acuñado en la matriz liberal positivista, y lograr con esto una reivindicación de la memoria presente en los ámbitos provinciales antes relegados. Como explica Andrés Fidalgo (1975), si bien en la provincia de Jujuy, los movimientos modernistas o de “vanguardia”, tuvieron tardía o ninguna gravitación, un rasgo sobresaliente fue desde siempre la influencia del paisaje de la naturaleza en la obra, así como de las leyendas y mitos de cada lugar. En escala reducida y con ritmo mucho más lento, la literatura jujeña plasmó en sus obras características notorias de la literatura argentina. Es así que no puede erigirse como autónoma. El quiebre con la búsqueda de una autonomía poética, se dio tanto en el neorromanticismo, de manera indirecta, y en general con la generación del '40.

Tarja en el campo cultural

La revista literaria *Tarja* desempeña una función irremplazable en el mundo intelectual y en la sociedad a la que se dirige, tanto por sus objetivos, por el tipo de producción literaria y plástica recibida y difundida, y por sus propuestas, innovadoras en la relación del artista con la realidad y en la proyección que tuvieron (y tienen actualmente). Una de sus particularidades, es que sus lectores son esencialmente los escritores, intelectuales y artistas que en ella participan, aunque también se distribuyeron ejemplares para la venta al público lector común no especializado. Constituye un espacio para la difusión y constitución de un grupo por medio de la promoción de sus obras e ideas, un lugar de batalla desde el cual se pugna en pos de conquistar una mejor posición en los campos que aborda. Aquellos escritores de distintos lugares del país que colaboran enviando sus manuscritos a “la redacción”, si bien no obtienen por sus trabajos una retribución económica, procuran un beneficio simbólico, esto es, en términos de *prestigio*.

Desde las páginas de este trabajo, se estudió la realización de la revista como la construcción de un *espacio social*, en el cual se expresa la necesidad que los participantes tienen de posicionarse en el campo cultural, artístico y político, y también de pertenecer a un grupo. *Tarja*, como grupo social, no encuentra coincidencias en algunas de sus múltiples temáticas, ni mantiene acuerdos estéticos o ideológicos con sus colaboradores, muchos de ellos con la evidente influencia de una escuela literaria, o bien, de una militancia política. En otras palabras, no hay homogeneidad entre los miembros que conforman el grupo productor de la revista, lo cual nutre la producción de una considerable pluralidad de miradas y perspectivas. El Editorial como género acordado por los textos seleccionados en el corpus de análisis, plantea algunas interesantes cuestiones teóricas y técnicas en relación con el periodismo cultural realizado por sus autores, su particular y libre visión de los hechos y su compromiso directo con la realidad cotidiana del hombre de la región. Por otra parte, es en el Editorial donde las representaciones sociales del conocimiento, las actitudes y las ideologías que comparten los grupos, son cimientos de la producción textual de cada uno de sus miembros.

Como otras tantas revistas, *Tarja* se caracteriza por su brevedad de vida, si se la compara con otras importantes revistas de Buenos Aires, aunque para la provincia de Jujuy, y en atención a las circunstancias sociopolíticas de aquellos tiempos, su vigencia de casi cinco años significa todo un record. No tiene propósitos y ambiciones comerciales y no se limita al campo específico de la literatura, sino que presta pareja atención a otros tópicos del vasto universo de las bellas artes, la filosofía, la historia, la política, y otras actividades artísticas, lo cual sitúa a la revista en

la designación más abarcativa de *revista cultural*. En sus páginas puede accederse a la producción de los autores que la revista considera dignos de atención, en muchos casos, vehículo de difusión para propuestas de carácter estético, teórico o ideológico. Como un espacio articulador de discursos literarios y de otras disciplinas teóricas y artísticas, se dirige a un tipo de lector, un área de individuos que reconocen la revista como instancia de opinión intelectual autorizada. Incluye, al menos en las páginas seleccionadas por este estudio, conocimientos y opiniones que buscaron crear vínculos u solidaridades estables, definiendo en el interior del campo intelectual un “nosotros” y un “ellos”.

La decisión de crear una revista como *Tarja* responde a las necesidades individuales y colectivas que permiten a sus directores y colaboradores crear una esfera de influencia en el terreno de las actividades intelectuales. La construcción de esta red de influencia en el campo intelectual de su tiempo implica, para el grupo, una lucha de poder. La esfera de influencia, ya sea entre directores y colaboradores o entre los escritores, artistas y el público, no es posible de cuantificar; el alcance de la ideología, su reproducción en otros diferentes espacios y actividades requiere, seguramente, de un estudio específico y más profundo sobre casos particulares. Por lo pronto, se puede afirmar que *Tarja* despierta la atención de sus lectores en el medio local y en otras regiones del país. Revistas literarias, diarios de tirada nacional y provincial, así como escritores reconocidos del país, y otros ligados emocionalmente a la tarea de los directores, dedican un especial interés que se traduce en la promoción de las características principales de la revista, o bien en una opinión constructiva sobre algún aspecto en especial.

El posicionamiento de la revista dentro del campo intelectual implica una toma de distancia, más o menos polémica, respecto de otras posiciones incluidas en el territorio literario, artístico y político, y respecto de los poderes económico, político y la hegemonía cultural de Buenos Aires. Otro rasgo que distingue a la revista es que ésta traduce una estrategia de grupo para incorporar capitales y subsistir a las contrariedades. *Tarja* se inscribe en el campo cultural, lugar para las relaciones de fuerza que se imponen a todos los agentes que entran en el campo. Su capital *cultural* es el más importante, y a la vez es el instrumento y la puesta de las luchas en el seno del campo; otros capitales de importancia que entran en juego son el *simbólico*, capital de reconocimiento o de consagración social, y el *político*, producto de sus idearios, acción transformadora y organización. Su participación activa en luchas por la definición legítima de los límites del campo, le permite realizar una exclusión simbólica a lo que se rehusa como ilegítimo, operación que construye una legítima definición histórica del arte y de la literatura, así como una

idea de región y de país, conforme a sus intereses específicos como poseedores de los capitales mencionados.

En la relación con las prácticas llevadas a cabo por el gobierno de aquellos años, el grupo *Tarja* mantiene una relativa distancia, es decir, defiende su autonomía y su libre ejercicio del arte y la opinión; no obstante manifiesta sus preocupaciones sobre asuntos en los que el gobierno debe mantener una política comprometida: la educación, el bienestar, la defensa de deberes y derechos, etc. El gobierno estatal, facultado para ejercer un poder sobre el capital cultural, coloca a los escritores y artistas en lo que para Pierre Bourdieu (1996) es una “posición dominada”. Es así que en una dimensión objetiva puede decirse que el grupo constituye un sector dominado respecto de los sectores dominantes, explicitados en el presente estudio como los tres poderes con los cuales el grupo debe negociar la obtención de recursos y otros capitales, pero en una dimensión subjetiva, sus miembros defendieron sus ideales democráticos y no dejaron de realizar sus propuestas y manifestar sus anhelos de organización dentro de su campo. En esta última acción, cabe destacar la marcada relación que *Tarja* establece con la SADE, institución articuladora del campo intelectual que promueve una autonomía práctica respecto de las presiones de los poderes del sistema político y económico. Recordemos que, para Bourdieu, sólo puede hablarse de propiedad del campo intelectual allí donde se ha instituido un espacio social de productores y de producción cultural, relativamente autónomo respecto de las “autoridades” instituidas fuera del campo.

En atención a la doble estructuración, es producto del modo en que los agentes perciben el mundo social (Bourdieu 1990 y 1996): *objetiva*, socialmente estructurada, y *subjetiva*, por la que los esquemas de percepción y de apreciación susceptibles de funcionar en un momento dado, y en particular, aquellos depositarios en el lenguaje, son el producto de luchas simbólicas anteriores y expresan el estado de relaciones de fuerzas simbólicas. El conocimiento del mundo social y de las categorías que lo posibilitan es lo que está verdaderamente en juego en la *lucha política*, una lucha teórica y práctica por el poder de conservar o transformar el mundo social conservando o transformando las categorías de percepción de ese mundo. Las luchas simbólicas que el grupo establece a partir de la publicación de la revista, se realizan siguiendo estas dos dimensiones, una objetiva, que actúa por acciones de representaciones destinadas a hacer valer ciertas realidades y aquellas manifestaciones que tienen por objetivo mostrar la existencia visible del grupo, hacerlo existir visiblemente, y una subjetiva, tratando de cambiar las categorías de

percepción y de apreciación del mundo social, las estructuras evaluativas y cognitivas; esta última, es la apuesta por excelencia de las luchas políticas.

Siguiendo estos criterios, las luchas simbólicas realizadas por el grupo *Tarja*, en su dimensión *objetiva*, contempla las actividades pedagógico–culturales, todas las publicaciones realizadas, las importantes colaboraciones literarias, plásticas y gráficas, el canje de libros y revistas, las donaciones recibidas, los préstamos tomados, y las reuniones periódicas; y en su dimensión *subjetiva*, en cada uno de los campos en que se desarrollo la tarea del grupo: el político, en defensa de una democracia liberal, de los principios federalistas, de la democratización de la cultura y de la educación popular, así también manifestándose por una organización gremial para los escritores del país; el cultural, colocándose, como producción cultural heterogénea, en la vertiente poética regionalista esencialista, con pretensiones de insertar e interpretar la creación artísticas en un contexto americano, unificando su tarea concreta al quehacer del pueblo; y el artístico, en la búsqueda de una autenticidad verbal, expresión de la realidad del hombre y del artista comprometido con su medio inmediato.

Sobre el discurso de opinión y el conocimiento.

Siguiendo los aportes de Teun Van Dijk (1997b), se distinguió al *conocimiento* como aquellas creencias justificadas y veraces, es decir, como aquellas que satisfacen criterios socioculturales variables pero que comparten la misma verdad. En el discurso cotidiano las creencias de alguien se denominan normalmente “conocimientos”, pero sólo cuando el orador piensa que dichas creencias son verdaderas; en otras palabras, el concepto de conocimiento es relativo al criterio de veracidad científica o de sentido común socioculturalmente compartido, o a aquellos que evalúan las creencias. A diferencia de las *opiniones*, las cuales definen aquellas creencias que no superan el test de criterios de conocimiento, es decir, que tienen una dimensión evaluativa, los criterios utilizados para establecer el conocimiento, son epistémicos. No obstante, una misma creencia puede ser una opinión o bien un conocimiento.

El conocimiento contempla una cognición social, por consiguiente, su representación mental es también una forma de representación social. Las experiencias personales con inclusión de las opiniones personales que se representan en la memoria episódica, se reflejan en términos de *modelos mentales*. En el proceso mental, los modelos representan la conexión entre la representación social de los grupos por una parte, y por la otra, las experiencias individuales y

las prácticas sociales y del discurso. Esta función permite que los individuos, o bien, los grupos sociales, activen e integren elementos del conocimiento compartido socialmente con las *actitudes* o creencias evaluativas generales (opiniones), también compartidas por el grupo. El estudio realizado señaló las actitudes correspondientes a los “otros”, siendo éstos los partidarios del “arte puro”, los escépticos, también aquellos cuya labor estética se inclina por un regionalismo costumbrista, y por último los productores denominados “pseudo culturales”.

Los contextos también están representados subjetivamente por los usuarios del lenguaje. Influyen sobre la producción e interpretación del discurso. Estos modelos subjetivos reciben el nombre de *modelos de contexto*. Muchas de las propiedades del discurso de opinión, tienen base en aquellas limitaciones contextuales que tiene cada modo de formular tales opiniones, justamente, por los modelos de contexto que entran en juego. Los lectores del editorial, en general, esperan que éstos formulen opiniones acerca de los sucesos recientes que fueron noticia. Atendiendo a los modelos de contexto, los responsables de escribir los editoriales representan y expresan su identidad, además de sus suposiciones sobre las expectativas, conocimientos y actitudes de los lectores.

Los conocimientos expresados en los editoriales *TARJA* y en los artículos de *Plática* son múltiples, y evidencian la riqueza temática que la revista pudo abordar a lo largo de su existencia. Estos conocimientos, como se ha descrito, pueden integrarse también en tres grandes núcleos: lo *cultural*, que contempla la transmisión de contenidos sobre los ideales que vinculan al hombre del Norte y su tierra, las particulares características de la circunstancia del hombre y de los escritores de la región, así también, las características de los rivales ideológicos, el papel fundamental del pasado Colonial y el período de organización nacional del siglo XIX en la constitución de la región. Se destacan los conocimientos sobre la problemática situación para las realizaciones locales que genera el desarrollo de una industria cultural focalizada en su carácter comercial y material. En lo *artístico*, se examina la riqueza de la cultura popular y tradicional de la región, elementos que pueden ser autóctonos o procedentes de otras culturas pero que están firmemente enraizados en el alma del pueblo, y se mantienen al margen de lo que puede llamarse una “cultura institucionalizada”. Estas expresiones requieren ser interpretadas por los artistas y escritores. Se trabaja también sobre la relación distante del hacer cultural de la región con el gran desarrollo del campo cultural de Buenos Aires, dialéctica que produce una representación de una y otra región. Por último, la concepción del arte y de la literatura nacional en función de un medio geográfico, sus habitantes, su pasado, usos y costumbres. Y en lo *político*, la necesidad de

una acción gremial en favor de los escritores y el urgente desarrollo de políticas culturales que favorezcan la educación popular, sin olvidar el acceso a lo más elementales bienes materiales. Se recuperan en este sentido preceptos fundamentales del ideal de Mayo como la libertad y la soberanía, anhelos todavía incumplidos.

Sobre la argumentación.

A nivel de análisis textual, la argumentación puede caracterizarse en términos semánticos y esquemáticos (superestructurales), es decir, se define formalmente en términos de estructuras jerárquicas de categorías convencionales, como las de premisa y conclusión, o bien, subcategorías adicionales de premisa, como las justificaciones o fundamentaciones. El orden global del discurso argumentativo, así como la semántica global de la argumentación son especificados mediante la argumentación de estas categorías en su correspondiente esquema, de esta manera las (*macro*)proposiciones que forman parte de la categoría de conclusión deben “emanar de” otras macroproposiciones.

La argumentación funciona como una estrategia discursiva que se dirige a generar cambios específicos en el sistema de creencias del oyente/lector. Ésta función se conoce como *persuasión*. Este objetivo comunicativo de la argumentación se realiza por medio de la expresión estratégica de las proposiciones que son supuestamente aceptadas o aceptables por el lector u oyente. El soporte formal que une a las categorías principales de un texto argumentativo corresponde a las relaciones cognitivas y a las estrategias que, por esa razón, incluyen estructuras de conocimientos y creencias. Cuando la argumentación se dirige hacia una audiencia extensa, a un grupo social, y pretende con esto persuadir públicamente, se incorpora a un proceso de reproducción ideológica. La influencia ideológica obedece a condiciones cognitivas y a condiciones sociales: los miembros no solamente han adquirido la competencia social para comprender las opiniones de otros, sino que también saben que éstas se expresan específicamente en el texto o la conversación, y a menudo en forma de argumentos.

Una estructura argumentativa puede ser la expresión de una estructura de conocimiento preexistente *específica*, o bien, *general*. Lo específico corresponde justamente a un “suceso específico” que el orador ha experimentado personalmente. Lo general, obedece a las representaciones socialmente compartidas (actitudes, valores, normas, incluso ideologías). Es

importante destacar que, a menudo, una argumentación expresa tantos modelos específicos, como creencias generales.

Las estrategias de argumentación utilizadas en los editoriales *TARJA* y en las notas de *Plática* están en función de la estructura de la nota elegida. Los autores interpretaron la problemática realidad del hombre de la región desde una visión comprometida con el medio y crítica respecto de aquellos poderes que generaron y desatendieron el aislamiento y la crisis cultural del Noroeste. Se implementan así recursos como la explicación del presente desde los acontecimientos históricos que conformaron la región, historia del país y del continente. También, se recurre a documentos oficiales, actas, escritos literarios reconocidos o no, y manifiestos. La estructura más común propone descripciones, introductoras del tema en cuestión, y el componente que caracteriza a la conclusión pragmática: el llamado a la acción o apelación al enunciario a favor de una acción patriótica (conforme al ideal de Mayo) o en defensa de los valores promovidos desde el grupo. Los procesos de cambio y fragmentación política, así como la proyección a nivel nacional de una política desarrollista de corte capitalista, que favorezca el bienestar y la educación del pueblo, son circunstancias históricas que promueven la generación de ideas y la legitimidad de los conocimientos socialmente aceptados, incorporados al anunciado. El proyecto de *Tarja*, inscripto en una época de escasa motivación innovadora en la provincia de Jujuy, es una manifestación artística en contra de lo instituido, considerado ya como inconsistente para los tiempos que corren. Este principio innovador sustentado por nuevas creencias, entre ellas criterios estéticos foráneos que comienzan a influir sobre las creaciones locales, y concepciones político sociales recuperadas del siglo XIX, también es condición para la producción del discurso argumentativo, esta vez dirigido a públicos de las diferentes regiones del país, incluso la rioplatense, con la finalidad de persuadirlos.

Sobre la Ideología e identidad.

En atención a los aportes de Van Dijk (1999), las ideologías, representan el conjunto de intereses variados de los *grupos sociales*. Un conjunto de personas constituye un grupo si y solo si, como colectividad, comparten representaciones sociales. Para los miembros individuales esto significa que parte de su identidad personal (sí mismo) está ahora asociada con una identidad social. Los grupos se caracterizan por su falta de acceso a los recursos materiales o simbólicos, por su acción colectiva, por el discurso y otras prácticas sociales. Además pueden compartir opiniones sobre sus experiencias, conflictos o acciones comunes. Finalmente tienen sentimientos

afectivos de pertenencia al grupo o sobre sus experiencias o actividades. Las ideologías y la condición de grupo parecen desarrollarse mutuamente: sólo los grupos pueden desarrollar ideologías, y la definición de grupo, a su vez, presupone no sólo condiciones, experiencias o acciones socialmente compartidas, sino también representaciones sociales compartidas, incluyendo ideologías.

En este sentido, las ideologías son como un conjunto de esquemas de los que dispone un grupo. En ellos realiza el tratamiento de sí mismo y su posicionamiento en la estructura social. Aportan la base evaluadora de las prácticas sociales, entre las que se incluye el discurso, y controlan también el desarrollo, el cambio y la organización de un conjunto de actitudes compartidas socialmente que, a su vez, controlan las opiniones de los actores sociales. Un componente fundamental del proceso de adquisición y reproducción ideológica es el discurso, parte de su componente social. Además de la expresión discursiva, se debe tener en cuenta qué tipos de grupos están involucrados, así como qué relaciones establecen estos grupos, especialmente en su vinculación al poder. También, en una dimensión institucional y organizacional, una ideología contempla el papel de la política, la educación y los medios en su desarrollo y reproducción. Es así que el movimiento del proceso ideológico es en dos direcciones: en función al control de los modelos de una práctica social específica (cuando se ha adquirido una ideología), y en función de la explicación de las condiciones que promueven la transformación de una ideología o bien, la formación de una nueva.

Las ideologías se conforman según el conflicto social y el enfrentamiento en los que participan los integrantes de un grupo: con frecuencia las ideologías se polarizan del modo Nosotros/Ellos. Esta polarización afecta tanto a los grupos sociales como a los conflictos que existen entre éstos, ya que construyen una imagen ideológica de sí mismos. La autorrepresentación positiva y la representación negativa de los otros parece ser una propiedad fundamental de las ideologías. Las ideologías, entonces, son representaciones de lo que –como grupo social– se es y se sostiene, de los valores que se defienden y de las relaciones con otros grupos, particularmente con los grupos oponentes.

La esencia del poder social persuasivo, característico del poder mediático y de otros tipos de discurso público, está en el control del pensamiento (Van Dijk,1997b). Este control consiste en el control de los modelos de los usuarios mediáticos que genera la influencia ideológica de un discurso mediático. Para que los discursos tengan consecuencias en la formación de ideologías,

necesitan ser comprendidos en general y como expresión de opiniones en particular. Comprender los discursos de opinión tiene dos consecuencias cognitivas: las personas representan los acontecimientos y al mismo tiempo, las opiniones sobre estos eventos, en el modelo de acontecimiento. Por otro lado, el receptor puede estar de acuerdo o no con esas opiniones pero al menos puede representarlas como las opiniones de un escribiente o hablante particular. Cuando los receptores construyen los modelos del hablante–escribiente, es porque los receptores pueden reproducir más tarde las opiniones de este mismo hablante–escribiente.

Si las ideologías necesitan ser definidas a nivel de grupo, la identidad también. Así como un grupo específico comparte un conocimiento, actitudes y una ideología, se puede conjeturar que también comparten una representación social que define su identidad como grupo. La identidad social, por tanto, se funde con un esquema de sí mismo de grupo: esto quiere decir que la identidad de grupo se funde con su ideología, y define su posición con relación a otros grupos. El *esquema de grupo* representa así aquellas creencias fundamentales que son, por lo general, compartidas (adquiridas, utilizadas, reproducidas) a nivel de grupo. Pretende ser un constructo teórico para organizar y explicar las creencias evaluativas básicas de los miembros del grupo. No obstante, algunos miembros pueden no identificarse con el grupo en algún aspecto, y por lo tanto no compartir la ideología del grupo. Pero el esquema de grupo, como una estructura organizativa para las creencias ideológicas, cumple una función cognitiva donde cada categoría está enraizada también en la estructura social, o sea, en los criterios de pertenencia, actividades y objetivos sociales, relaciones, valores y recursos sociales.

Desde el corpus seleccionado, se ha podido describir las diferentes categorías que componen el esquema del grupo *Tarja*. A este grupo pueden pertenecer los escritores y artistas del medio local que se caractericen por ser conocedores de la región y del hombre que la habita. Se requiere que éstos estén actualizados y manifiesten un apego a la realidad, conscientes de su tiempo y de su problemáticas. Otro aspecto que define la pertenencia al grupo es la de ser reconocidos socialmente, ser reflexivos y políticamente activos aunque no militen en partidos políticos. Pueden participar directamente del grupo los escritores y artistas de Argentina y América, los especialistas de diversas disciplinas, la crítica literaria y el periodismo, e indirectamente, el gobierno estatal, mediante el aporte de recursos simbólicos, culturales y económicos, sin ningún tipo de influencia ideológica, y el pueblo, mediante una participación más activa en lo político, lo cultural, y un reconocimiento a lo que se produce en su propio medio.

En cuanto a los valores, la revista expresa como propios a la integración, el amor a la patria y al pueblo, también los ideales vinculados al hombre y su tierra, y la autenticidad verbal como criterio fundamental para su concepto de arte. Otros valores se vinculan a los ideales democráticos de Mayo, como el compromiso político, la defensa de deberes y derechos –en este caso para los escritores y artistas–, la libertad de expresión y la educación popular. Como contravalores asociados al adversario ideológico se ha indicado el escepticismo, el elitismo, el nacionalismo porteño, la experimentación estética, el pintorequismo deliberado, la secularización de la cultura y la discriminación ideológica.

En cuanto a los objetivos, se indicó que pueden resumirse en cuatro ejes: a) La expresión de “las formas concretas de testimonio”; b) Unir a lo disperso y enfrentar el escepticismo; c) Ubicar a las expresiones regionales en el contexto americano; y d) Manifestar sus preocupaciones sobre temas pertinentes a la producción y difusión del conocimiento de la región (Cfr.punto 2.4.3.).

Las actividades culturales que acompañaron a la edición de los 16 números de la revista *Tarja* se centralizaron en la publicación de un suplemento de poesía inédita, cinco libros y una plaquette. El grupo organizó también una teatrillo de títeres (“El Quitupí”, con más de cincuenta funciones), cuatro conciertos, cinco conferencias y más de 15 exposiciones de grabado, dibujo y pintura en la ciudad de Jujuy y en el interior de la provincia. A esto puede agregarse la distribución de la revista en todo el país mediante ficha de suscripción, lo que permitió la difusión de los escritores locales en otras provincias y de los escritores de otras regiones en la propia. Se agrega a esto, la tarea de recepción, difusión y venta de libros, revistas, cuadros y cerámicas en la librería ubicada en la calle Senador Perez 235. El grupo *Tarja*, como un espacio para la difusión y constitución de un grupo por medio de la promoción de sus obras e ideas, en materia de actividades culturales fue pionero en la tarea de rescatar expresiones de la cultura no académica (como poemas y obras pictóricas de niños de la ciudad de Jujuy y Tilcara) y posibilitar su difusión en los ámbitos cultos. También se destaca su tarea pedagógica al llevar las expresiones artísticas a nuevos espacios de formación para públicos no especializados.

El posicionamiento social del grupo, definido en relación a los otros, se realizó al menos en tres campos. En el *cultural*, definiéndose en la vertiente del regionalismo esencialista, con una tendencia universalista de la creación, y postulando la tarea del artista como parte del quehacer

del pueblo; en el campo *artístico*, se defendió una estética a favor de la autenticidad verbal; y en el campo *político*, el grupo mantuvo sus ideales en torno a una democracia liberal, un federalismo político y cultural que posibilite las autonomías de las provincias, y propuso, para el nuevo gobierno elegido por el voto popular (febrero de 1958), acciones que promovieran la democratización de la cultura y la educación popular. En cuanto a la organización gremial de los escritores, como se dijo, el grupo prestó especial atención a su relación con la SADE, institución articuladora del campo intelectual que promueve una autonomía práctica respecto de las presiones de los poderes del sistema político y económico.

Los “otros” o adversarios ideológicos también son definidos dentro de los campos antes mencionados. En lo cultural, los artistas y escritores adversarios reflejan en sus creaciones un regionalismo pintorequista, practican un reduccionismo regional que favorece el monopolio comercial y cultural de Buenos Aires, y su tarea artística se concentra en una élite indiferente al pueblo, partidaria de llamado “arte puro”, cuyo espacio es, preferentemente, la ciudad de Buenos Aires. En lo *artístico*, la tarea estética de los otros se inclina por la experimentación verbal. Y en el campo *político*, los otros pueden estar identificados con la ideología peronista, o bien, un nacionalismo hostil de acción absorbente centralizado en Buenos Aires. La lógica capitalista, que rige en una industria cultural, y genera productos de alcance masivo, nocivos para la vida cultural de la región, y perjudiciales para la subsistencia del grupo, ya que constituye un elemento contrario a sus intereses y proyectos.

En cuanto a los recursos pretendidos por el grupo, el estudio realizado reconoce cuatro: *el poder simbólico*, que consta de reconocimiento social y el cumplimiento de deberes y derechos del escritor, esto es, un marco institucional que pueda ampararlo frente a la soledad que sobrelleva, el extravío del gusto de los lectores y los intereses de la industria cultural (de ahí la insistencia en defender la libertad de publicación y los costos). También, el *reconocimiento político*, que implica una cuota de participación y asesoramiento en posibles políticas culturales democratizadoras. Por último, un recurso solicitado es hacia sus colaboradores: el capital cultural que constituye el invaluable aporte intelectual y artística que recibe la revista.

La perspectiva de Teun Van Dijk (1999), restringe la identidad social como tal al núcleo compartido de la autodefinición social, es decir, a un conjunto de representaciones sociales que los miembros consideran específicas de su grupo. Las prácticas sociales, los símbolos, lugares o formas de organización que son típicas de un grupo y con los cuales los miembros se identifican

serían, en ese caso, las manifestaciones contextualmente variables de una identidad social. Alineada con la naturaleza subjetiva de los “sentimientos de pertenencia” o “sentimiento” con respecto a un grupo, la propuesta sociocognitiva que aporta el autor, implica que no son sólo las prácticas sociales, los símbolos, lugares, o formas de organización típicas de un grupo los que son parte de la identidad social, sino también el significado que adopta para el grupo.

La propuesta admite también las variaciones individuales de interpretación, así como los cambios históricos en el significado de las manifestaciones “externas” de la identidad social. Los procesos de socialización, a partir de la interacción y negociación social, hacen que la identidad social sea una construcción intersubjetiva y la identidad personal sea una construcción subjetiva, además de posibilitar que la identidad sea atribuida por parte de otra gente y otros grupos.

El grupo *Tarja* se posiciona, a lo largo de su existencia, respecto de tres poderes con los cuales debe negociar la obtención de recursos y otros capitales. El estudio realizado especifica tres poderes: el poder *estatal a nivel nacional*, el poder de *la industria cultural* y el poder hegemónico de *Buenos Aires como centro cultural del país*. Con el poder estatal a nivel nacional se negocia el poder simbólico en el reconocimiento social pretendido y en la posibilidad de dar cumplimiento sin intervenciones a los deberes y derechos de los escritores. También, un reconocimiento político en la posibilidad de permitir la participación y asesoramiento de los hombres de la cultura en las futuras políticas culturales, si estas se cumplen conforme a lo prometido. Frente al poder de la industria cultural se actúa en defensa, conscientes que se trata de una gran telaraña de la que no zafa ni el autor literario ni el público que lee. Con el apoyo institucional y una necesaria unidad de los escritores en esta defensa más allá de sus diferencias ideológicas, se pretende mayor libertad de publicación y la protección de los costos de publicación, para subsistir como producto en una competencia desigual con las producciones masivas que aletargan el desarrollo espiritual. Por último, el poder hegemónico de la ciudad de Buenos Aires como centro cultural del país, constituye una presencia ineludible, modelo y referencia para un posible desarrollo cultural de la región literaria del noroeste y a la vez espacio del centralismo intelectual importador de *ismos* confusionistas que desprecian el tema nacional. Con los autores de la metrópoli se pretende establecer un vínculo de colaboración intelectual y artística, convencidos de que la concepción estética de la revista y sus objetivos pueden persuadirlos.

Por último, en lo que respecta a los colaboradores que el grupo necesitó para sustentar su empresa y reproducir su ideología, el estudio realizado menciona cuatro tipos: los *artistas y escritores*, el *gobierno estatal*, la *crítica literaria* y el *periodismo*, y gracias a la tarea de éstos tres últimos, el *pueblo*. De los *artistas y escritores*, como se indicó, se busca el aporte de material inédito, poseer conocimientos sobre su región y sobre el hombre que la habita, también, estar actualizado, tener apego a la realidad y reflexionar sobre ella, y por último, que su acción se presente como un reconocimiento social hacia el grupo. Del gobierno estatal se solicita una urgente política educativa orientada hacia lo popular, el reconocimiento y el respeto a la tarea del escritor, la defensa de los ideales democráticos, y el apoyo financiero para futuras políticas culturales. De la crítica literaria y el periodismo se pretende un trabajo de actualización y un necesario apego a la realidad. También, que adhieran a sus objetivos y contribuyan a su difusión y reconocimiento social. Por último, el pueblo, que por acción del gobierno y de los grupos intelectuales y artísticos reconocidos, debe desarrollarse espiritualmente y alcanzar los ideales democráticos, entre ellos la educación y el bienestar. El pueblo, es el principio y final del proyecto realizado por el grupo *Tarja*. En sus páginas adquiere una inédita participación y consideración; desde la postura de sus poetas, ensayistas y artistas plásticos, la cultura popular de la región se incorpora al concierto de realizaciones reconocidas por los círculos letrados del país, es decir, empieza a interpretarse la vida del hombre del norte más allá de su acostumbrado folclorismo.

5
APENDICE

5. 1. Principales datos biográficos de algunos colaboradores

Victor Abán.

Nació en Abra Pampa como Domingo Zerpa, “pueblo de cuatro casas”¹⁰⁸ que ha cantado en nostálgico romance. Se desempeñó en *El Intransigente de Salta*, como periodista. Hasta 1975 no se registra la publicación de libro alguno. Publicó sí varios poemas en diarios y revistas (Cfr. Fidalgo, 1975:141).

Rodolfo Alonso.

Poeta, ensayista. Tradujo a grandes poetas: Pessoa, Ungaretti, Pavese, Eluard, Baudelaire, Apollinaire, etc. Publicó más de veinte títulos poéticos, entre ellos *Defensa de la poesía*, *Poesía lengua viva* y *No hay escritor inocente*. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía. A fines de 2002 recibió en Venezuela la Orden Alejo Zuloaga, máxima distinción que otorga la Universidad de Carabobo. Recibió también el premio Konex de poesía.

Carlos Hugo Aparicio.

Nació en La Quiaca en 1935. Desde 1947 reside en Salta donde se desempeñó como empleado de comercio. Publicó en *El Tribuno*, *El Intransigente de Salta*, en *Pregón* de Jujuy y

¹⁰⁸ En *Pregón* de Jujuy, 31 de agosto de 1958.

en diarios y revistas de otras partes del país. Obtuvo varios premios literarios. Desde sus comienzos, se mostró atento a una temática regional que desechaba todo falso pintoresquismo; el ambiente resulta de la mención de elementos hecha con sencillez, y expresión cálidamente efectiva. En 1965 publicó *Pedro Orillas*, su primer libro, que constituye la obra orgánica de un joven poeta que trabaja “sin prisa pero sin pausa”, superando las dificultades de quienes subsisten mediante otras tareas. Utiliza toda una herencia cultural sólida, especialmente en cuanto a formas populares, sin andar de caza de novedades gratuitas. Pero las aplica a circunstancias actuales, a cotidianos problemas, sufrimientos y esperanzas de los desposeídos, de los explotados, del proletariado. Se trata de una literatura comprometida, próxima a los modos del realismo crítico, pero no referida a dogmas políticos (Cfr. Fidalgo,1975:168-170). Otros libros publicados fueron, en narrativa: *Los Bultos* (1967), *El último modelo* (1968), *La búsqueda* (1969), *Sombra del fondo* (1982), *Familia tipo* (1983); en poesía: *El grillo Ciudadano* (1968) y *Andamios* (1980) (Terrón de Bellomo–Angulo,2003).

Raúl Araoz Anzoategui.

Nació en Salta en 1923. Poeta, narrador, ensayista. Autor de *Tierras Altas* (1945), *Rodeados vamos de Rocío* (1963), *Poemas hasta aquí* (1967), *Pasar la vida* (1974) y *Tres ensayos de la realidad* (1971). Sus poemas no sólo hablan del paisaje sino también del hombre. El sentido humano está dado por dos actitudes simultáneas y complementarias que parten de la vivencia de la circunstancia: la ternura y la intención de unir a través del amor a los seres humanos y el paisaje. El espacio poético se reconoce como el suelo natal, no sólo por sus referencias a la realidad concreta, sino también por un sentimiento de lo natal como ligadura irresistible. Otros de sus libros son *Epístola de viaje* (1966), *Medallones del milagro* (1971) y la *Obra Poética* editada por Corregidor en 1985 (Cfr. Arancibia,1989: 154-188).

León Benarós.

Nació en San Luis en 1915. Poeta, uno de los miembros más activos y característicos de la llamada “promoción del '40”; dos líneas diferentes sigue su obra poética: el intimismo elegíaco que define a los poetas de la década de 1940, y las décimas o romances de raíz popular, con elementos de épica nacionalista. Entre sus producciones se destacan: *El rostro inmarcesible* (1944), *Romances de la tierra* (1950), *Versos para un angelito* (1958), *Romancero Argentino* (1959), *Décimas encuadradas* (1962), *El río de los años* (1964), *Memorias ardientes* (1970) *Romances de infierno y cielo*, *Romances paisanos* (1973) y *Romancero criollo* (1976) (Cfr. Aira,2001:81).

Manuel Castilla (1918-1980). Ver nota 103.

Juan Carlos Castagnino.

Pintor y dibujante. Nació en 1908. En 1928 realizó estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Carcova” donde tuvo como maestros a Torcelli y Ripamonte. En 1932 ingresa como ayudante en los talleres de Lino Enea Spilimbergo, Miguel C. Victoria y

Gómez Centurión. En 1933 realiza, bajo la dirección del mexicano David Álvaro Siqueiro, junto con Spilimbergo y Berni, los murales de la quinta de Natalio Botana, director de diario *Crítica*. Esta obra retrata el ambiente de conflicto del pasado inmediato del país, como los sucesos de la “Semana Trágica” (1919), los levantamientos de los peones en las estancias del sur, como “Patagonia rebelde” (1921). En 1942 realiza estudios por Italia, España y Francia. De regreso al país obtiene el Premio Nacional de Pintura en 1943. En 1944 gana en 2° premio. En 1948 obtiene el Premio Nacional de Pintura. En 1952 viaja al extremo Oriente. En 1961 se le otorga el Premio Especial Bienal de Saigón. En 1958 gana la medalla de oro en el Premio Internacional de Pintura de Bruselas. En 1963 es nombrado miembro de la Academia Argentina de Bellas Artes. La Editorial Universitaria de Buenos Aires publica una edición de lujo del *Martín Fierro* ilustrado con sus dibujos. Entre 1964 y 1966 se radica en Roma, recorre Europa y realiza diversas muestras. Murió en Buenos Aires, en 1972.

Jaime Dávalos.

Nació en 1921 y es considerado el iniciador, junto con Eduardo Falú y Manuel Castilla, del movimiento renovador de las corrientes folklóricas imperante hasta 1950. Publicó *Rastros Seco* (poemas, 1947), *El nombrador* (poemas, 1957), *Toro viene el río* (prosa, 1957), reeditado en 1997, *Poemas y canciones* (1959), *El nombrador* (selección), *El poncho* (1967) y *Solalto* (poemas, 1970). En 1958 obtuvo el Primer Premio Regional de Poesía por su libro *El nombrador* (Cfr. Poderti, 2000:250).

Libertad Demitrópulos.

Nació en Ledesma, provincia de Jujuy y realizó sus primeros estudios en Salta. Hija de padre griego; éste influyó notablemente en su vocación artística. Publicó el poemario *Muerte animal y perfume* (1951) y colaboró en el diario *El Intransigente de Salta*, y por invitación de Juan Ramón Giménez publicó poemas en el diario *La Nación* de Bs. As. en 1950. También se integró al movimiento generado en torno a Manuel Castilla y la revista *Ángulo*. Cursó estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. Publicó las siguientes novelas: *Los comensales* (1964), *La flor de hierro* (1978), *Río de las congojas* (1981). También a publicado *Poesía Tradicional argentina* (ensayo, 1978), *Eva Perón* (biografía, 1984), *Quién pudiera llegar a Ma-Noa* (relatos 1989), además de diversos cuentos, ensayos y notas publicados en revistas. Falleció el 19 de julio de 1998 en Buenos Aires (Cfr. Poderti, 2000b).

Raúl Galán.

Nació en Jujuy en 1913. Vivió largos años en Tucumán. Fue profesor de literatura, y uno de los principales animadores del importante grupo *La Carpa*. Su aporte a la poesía del Norte argentino fue la incorporación de experiencias del arte contemporáneo. Sus libros de poesía fueron *Huerto* (1942), *Se me ha perdido una niña* (1951), *Carne de tierra* (1952), *Ahora o nunca* (1960), *Canto a Jujuy* (1960), *Antología poética* (1972). En sus *Obras Completas* (1960) se recogieron, además de los mencionados, el libro inédito *Canción para seducir a un ángel*, sus narraciones, la novela *En viaje alucinado* y ensayos. En 1979 se publica su *Obra Poética* por el

Instituto de Cultura Hispánica y en 1998 por la Universidad Nacional de Jujuy (Cfr. Arancibia,1989:99–122). Murió en 1963.

Benito Carlos Garzón.

Nació en Jujuy en 1937. Abogado. Publicó en diarios de Tucumán y en la revista *Signo* de esa ciudad. También en *Pregón* y *Pliegos del Noroeste* de Jujuy. De su producción se destacan *El instrumentista* (1984), *El presagio y otros cuentos* (1988) y *Región profunda. Concepto para el NOA* (1993). Sus cuentos tienen trama sólida y precisa, a la vez que elaboración cuidadosa. Avanzan hacia desenlaces calculados, con economía de recursos. El ambiente resulta de manera indirecta y se vincula con el sacrificado trabajo de los hacheros (Cfr. Tarja,1989:nº7 y nº9-10), con las guerras de la Independencia –desde el punto de vista de un campesino quebradeño (Cfr. Tarja,1989, nº11–12)–, o con la explotación de indios matacos y chiriguano que llega hasta el crimen (Fidalgo,1975:171).

Joaquín Gianuzzi.

Falleció el 26 de enero de 2004 repentinamente en Salta a los 79 años. Había presentado recientemente el libro *¿Hay Alguién ahí?*, y preparaba una segunda edición de sus obras completas (la primera fue publicada con el título *Obra Poética* (2000). La poesía de Gianuzzi aborda el mundo verdadero, de donde el poeta extrae su temática y la expresa con cierto escepticismo lírico y reflexivo. Así, las cosas del mundo, la música, el arte en general, la eternidad del instante, el amor, pasean por su poética. Trabajó incesantemente en la búsqueda del lenguaje con absoluta responsabilidad y logró la palabra conceptual y cotidiana para expresar el sentido de la vida con profundidad y belleza (Quiroga, 2004).

Luis Gudiño Krámer.

Nació en Entre Ríos en 1899 y murió en Buenos Aires, en 1973. Ejerció los oficios más dispares en su provincia natal, hasta ingresar como periodista al diario *El Litoral*, donde trabajó entre 1938 y 1963. Su narrativa es el espejo de la honestidad regionalista: sus cuentos sobrios, una mirada atenta y algo perpleja a las extrañezas del destino. *Caballos* (1956) es su libro más conocido. Los otros son *Aquerenciada soledad* (1940), *Tierra ajena* (1943), *Señales en el viento* (1948) y la novela *Sin destino aparente* (1959). Escribió también ensayos: *Exaltación de los valores humanos en la obra de Hudson* (1942), *Cuatro artistas del litoral* (1945), *Escritores y plásticos del litoral* (1955) y *Folclore y colonización* (1959) (Aira,2001:260,261).

Félix Infante.

Nació en Tupiza, (Bolivia), en el año 1905, pero consideró a la Argentina como su verdadero país y sobre todo, Jujuy (Infante,1995). Publicó trabajos de investigación histórica. En 1962 publicó *Viento Norte y otros cuentos* de la Almona. Más propiamente relatos elaborados sobre la base de su experiencia como maestro nacional en una escuela de ese lugar. Un legítimo

sentimiento de cariño por la zona y sus pobladores se da al utilizar el lenguaje propio de ellos sin esfuerzo ni pretensiones estilísticas. Raúl Gustavo Aguirre lo consideró “digna muestra de una literatura regionalista”, señalando los méritos del título “Soledad”. Y considera a “El amasijo” y “Misachico”. Logrados cuadros de costumbres. Por nuestra parte destacamos la leve nota humorística de “Los lerdos” y de “Soy el comisario”. (Fidalgo,1975:108,109). Se destacan también, entre sus trabajos, *Jujuy en su orígenes, en sus sacrificios, y en sus hombres y mujeres* (1978), *Jujuy y la guerra de la independencia* (1989), y en narrativa *Calles de mi ciudad. El porqué de sus nombres* (1964), *Crónica del Jujuy de antes* (1972), *¡Llegó la guagüita! Y más cuentos de la Almona* (1977), y *Tumbaya la bella: cuentos y relatos del Norte Argentino* (1988).

Tito Maggi

Nacido aproximadamente en 1915. Fue profesor de inglés en la enseñanza secundaria. Publica en 1943 *Aires jujeños*. Poesía espontánea, con leves toques de sentimiento, sin esfuerzos para obtener imágenes o metáforas, el libro posee a la vez, la frescura y la permanencia de lo vertido sin retorcimientos ni retórica. El predominio de elementos visuales fue anticipo de una vocación después orientada hacia la plástica. A partir de 1965, comienzan a aparecer sus notas y cuentos en *Pregón*, de Jujuy, después en *Pliegos del Noroeste* y en el n°1 de la revista *Norte*. Su prosa presenta modalidades discretamente humorísticas que llama la atención, por la carencia de estos recursos en autores de la región (Cfr. Fidalgo,1975:136,137). Entre sus libros se destacan: *Anamaría de las cuatro palabras* (1971), *Una sonrisa de 32 dientes* (cuentos, 1982), *Pilpintos* (1987) y *Muestrario* (poesía y prosa,1993) (Terrón de Bellomo–Angulo, 2003).

Carlos Mastronardi.

Nació en Gualeguay, Entre Ríos, en 1901 y murió en 1978. Poeta, cercano en sus comienzos a los vanguardistas de los años '20, luego más cerebral, apasionadamente sereno. Escribió poco y se hizo legendaria su manía por las correcciones. En 1925 apareció su primer libro, *Tierra amanecida*, elogio de la provincia entrerriana. El segundo, *Tratado de la pena* (1930), fue retirado de circulación por el autor y no está incluido en sus *Poesías Completas*. En 1938 apareció *Conocimiento de la noche*. En 1982 la Academia Argentina de Letras publicó sus *Poesías completas*. Las ideas estéticas de Mastronardi constan en su ensayo *Válery o la infinitud del método* (1955). En *Formas de la realidad nacional* (1961) reunió artículos de crítica literaria, siempre penetrante y sensata. En 1967 publicó un libro de recuerdos de infancia y juventud: *Memorias de un provinciano*. En 1984, la Academia Argentina de Letras edita sus anotaciones bajo el título *Cuadernos de vivir y de pensar* (1930-1970): libro radiante y delicioso, testimonio de una inteligencia que despecho de su inteligencia no supo encontrar el camino a su expansión plena en la obra literaria (Aira,2001:353).

José Francisco Ortiz.

Nació en Rafaela, Santa Fe, en 1909. Hijo de inmigrantes piemonteses. En Jujuy, comenzó a trabajar en la imprenta con su hermano Ricardo. Paulatinamente, el deseo de ir progresando hizo que desde 1938 hasta 1981 haya impreso más de 70 libros de autores. tiene el orgullo de haber impreso al Gran Premio Nacional de Poesía del recordado Manuel J. Castilla, *Cantos del*

Gozante (1972), también, de haber puesto colofón a los primeros libros de poetas y escritores que han adquirido justa fama, entre ellos, Libertad Demitrópulos, Elda Noro y Mario Busignani. Cuando empezó a destacarse la calidad de su producción, un grupo de amigos desinteresadamente colaboró en la diagramación y en las ideas: éstos fueron Enegé, Pellegrini, Gnecco y Pons. Desde ese taller de ideas emergió la revista *Tarja*. En el primer concurso de Arte Tipográfico organizado por la Cámara Argentina de Industriales Gráficos “Gutenberg” obtuvo dos primeros premios, entre las imprentas del interior del país que competían en tres especialidades y un segundo premio en la categoría general y en la que intervinieron imprentas de Capital General (Cfr. Groppa, 1997).

Laura O. de Pemberton.

Nació en La Plata, en 1913, y murió en 1966. Desarrolló y promovió distintas actividades culturales. Fue vicepresidente de la Comisión Provincial de Cultura y delegada del Fondo Nacional de las Artes. Ejerció la docencia secundaria. Colaboró también en revistas y diarios diversos. Publicó *Cantos para Jujuy* (1962), y dejó un libro inédito: *Testimonio lírico*, superior en sus valores a la plaquette editada, con poemas que, en palabras de Mario Busignani expresan una “clarividente sensibilidad para descubrir y nombrar lo que hay de eterno y esencial en lo humildemente cotidiano” (Cfr. Fidalgo, 1975:135-136).

Miguel Ángel Pereira.

Jujeño, nacido en 1926. Empleado nacional y maestro. Representante en la provincia en diversos congresos o reuniones de carácter cultural. En 1958 obtuvo el premio por coplas para carnaval, en certamen organizado por la Municipalidad de la Capital. Además de numerosas publicaciones en diarios y revistas, editó *Emoción de Jujuy* (1955) y *De Aquí* (1959). Los cuentos “José cadena y pozo” y “La Carbonera”, fueron publicados en la revista *Tarja*. En ellos, queda en evidencia el fácil desarrollo. La fluidez con el autor aborda el relato o se aproxima al cuento cuando no se limita a meras descripciones. Publicó después *Los Humildes* (1967) con diez cuentos. Los mayores méritos se encuentran en los que continúan las modalidades señaladas para sus libros anteriores. La técnica narrativa, la estructura misma de los cuentos, se desarrolla en forma distinta y carece de los valores incorporados por otros autores contemporáneos, como por ejemplo Borges, Walsh, Cortázar o Castillo (Cfr. Fidalgo, 1975:156,157). Otros libros de su autoría son *De nunca acabar* (relatos, 1978), *Otras páginas: discursos, conferencias, notas, charlas y reportajes* (1982), *Los tiempos del tiempo* (1988), *Finalmente* (1992) y el ensayo *Anterioridad y posterioridad del ideal Mayo en la Historia de Jujuy* (1961) (Terrón de Bellomo–Angulo, 2003).

Victor Rebuffo.

Comenzó a grabar en 1927, utilizando un clavo a modo de gubia. A partir de entonces comienza un ininterrumpido diálogo del artista con la madera, una recíproca influencia en la que aquel transmitía a la áspera materia su venero interior de la belleza y poesía. Fue grabador y pintor, técnico en artes gráficas, docente. Participó en alrededor de 200 exposiciones en el país y en el extranjero. Obtuvo las máximas recompensas en todos los salones Nacionales y

Provinciales, y medalla de bronce en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas, en 1958. Su vida y su obra están impregnadas de ese amor a los débiles y a los indefensos. A su vez, la injusticia, que la vida cotidiana solía sublevar su carácter apacible hasta los límites de la ira, y así irrumpe en la xilografías el tumulto de las huelgas y las manifestaciones reprimidas por la policía. El 1979 se realiza en su homenaje la exposición “Victor Rebuffo, 50 años de Grabado”, en el museo Municipal de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”. En 1980 es designado miembro del Directorio del Fondo Nacional de las Artes. El 1982 la Fundación Konex le otorga el Premio Konex de Platino a “La mejor figura viviente del Grabado Argentino”. El artista falleció a los 80 años en 1983, después de haber realizado una obra que abarca aproximadamente 3000 xilografías e innumerable cantidad de óleos, témperas, acuarelas, monocopias y dibujos.

Teófilo Sánchez de Bustamante.

Nació en 1898 y murió en 1967. Abogado. Desempeñó diversos cargos públicos. En 1951, el Boletín de la Academia Argentina de Letras publicó una serie de “Regionalismos jujeños”, estudio sobre vocablos locales no registrados por el Diccionario de la Academia Española. Redactó el capítulo “Historia de Jujuy y de sus pueblos de 1862 a 1930”, para la *Historia Argentina Contemporánea*, a publicar por la Academia Nacional de la Historia. Aunque lo sustancial de su tarea se refiere a esa disciplina, sus *Biografías históricas de Jujuy* (1957), al reconstruir muchas personalidades, avanzan hacia la biografía literaria (Fidalgo, 1975:99,100).

Lino Enea Spilimbergo.

Pintor, muralista, grabador y litógrafo argentino. Nació en Buenos Aires, en 1896, y murió en Córdoba el 1964. Después de recibirse en la Academia Nacional de Bellas Artes, se afincó en San Juan donde realiza su primera muestra en 1921. En 1922 obtiene el Premio de Grabado de XI Salón Nacional y en 1925 viaja a Europa en donde recorre Alemania, Italia y recala en París. Allí toma clases con André Lhote quien infunde en él el Cubismo. En 1929 vuelve al país y se consagra a una obra de alto poder creativo y a la enseñanza. Organiza y dirige el Instituto Superior de Arte de la UNT (1948-1952). Dibujante excepcional, se acercó al Arte Político aunque siempre fue independiente. Uno de sus descubrimientos durante sus paseos por Italia fue la Escuela Veneciana del siglo XV. También incide en su aprendizaje la pintura cubista importada por Lhote y el arte metafísico de Giorgio De Chirico (1910-1920). Tiene afinidades con los inmóviles y enigmáticos paisajes urbanos de De Chirico, aunque con una clase distinta.

Raúl Soldí.

Pintor argentino nacido en Buenos Aires en 1905. Inicia sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes y en 1921 viaja a Europa. Estuvo en Alemania hasta 1923, en que se trasladó a Italia e ingresó a la Real Academia de Brera (Milan) donde permaneció hasta 1932. Se vincula en esa ciudad al grupo de artistas de vanguardia congregado en torno de la Galería del Milione. Regresa a la Argentina en 1933 y becado por la Comisión Nacional de Cultura recorrió los Estados Unidos. Efectúa numerosas exposiciones individuales en Buenos Aires a partir de 1934. Inquieto y andariego, ha efectuado varios viajes a Europa en distintas fechas. Es el pintor poeta de su generación y a través de su vida ha practicado una temática de fantasía y de

recuerdos, con típicos personajes del circo y del teatro, en sus obras iniciales; abandona paulatinamente esa temática y afronta posteriormente la composición con tipos humanos, de naturaleza muerta, consecuencia de una personalísima estilización de las formas y de la fisonomía no menos poéticas y esencias emotivas. Estas formas, ensambladas con el arabesco, los empastes firmes y los ritmos curvos, las transparencias de los tonos y el convocado clima metafísico, sostienen su pintura que sabe crear expectación y misterio. En 1953 realiza una serie de frescos de la iglesia de Santa Ana en Glew, lugar considerado su refugio ya que allí tenía una quinta de fin de semana. Los retratos realizados durante la década del '40 tienen esa luminosidad amarillenta que se atribuye al hecho de que, por alternar sus trabajos de escenógrafo con la pintura, hacía ésta bajo luz eléctrica y a medianoche, cuando regresaba del empleo. También pinta, en 1966, la cúpula del Teatro Colón y trabaja como escenógrafo en la época de oro del cine argentino. En 1968 viaja a Israel para pintar en la basílica de la Anunciación, en Nazaret, un mural inspirado en el milagro de la Virgen de Luján.

Héctor Tizón:

Nació en Yala, Jujuy, en 1929. Hizo los estudios secundarios en Salta y publicó sus primeros cuentos en el diario El Intransigente de esa ciudad. estudió Derecho en La Plata. En 1955, de regreso en Jujuy, fue elegido diputado, pero el golpe militar de ese año le impidió ocupar su lugar. En 1958 ingresó en el servicio diplomático. Fue agregado cultural en México, donde fundó la revista *Síntesis* y un taller de teatro; allí se publicó su primer libro, *A un costado de los rieles* (1960). Luego ejerció funciones en Milán, Madrid y París. En 1962 volvió a Jujuy; después de ocupar por poco tiempo un ministerio provincial, ejerció la abogacía en Yala. Tras el golpe de Estado de 1976 debió exiliarse varios años en España. Su obra, toda la narrativa, incluye: *Fuego en Casabindo* (1969), *El cantar del profeta y el bandido* (1972), antología de cuentos, *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975), prolongada novela histórica centrada en el episodio conocido como "Éxodo Jujeño", durante las guerras independentistas. Además *El traidor venerado* (1978), *La casa y el viento* (1984), novela, *Recuento* (1984), *El hombre que llevo a un pueblo* (1988), *El gallo blanco* (1992), *Luz de crueles provincias* (1995), *la mujer de Strasser* (1997) y la reciente *La belleza del mundo* (2004).

Álvaro Yunque.

Seudónimo de Arístides Gandolfi Herrera, fecundo poeta, narrador, ensayista, historiador y dramaturgo, una de las figuras más características del grupo de Boedo. Nació en La Plata, en 1889; fue periodista y profesor de matemáticas; su postura política pasó del anarquismo inicial al marxismo. Murió en 1981. De su abundante obra, lo más apreciado es su ciclo de cuentos, iniciado en 1920 con *Barcos de papel* (1926), narraciones de atmósfera dickensiana en las que los protagonistas son casi siempre niños humildes; el realismo, muchas veces crudo, y la clara intención política, no impiden que la mejor calidad de sus relatos sea un logrado clima poético. Es valiosa su labor de biógrafo, historiador y ensayista. Más política, y paradójicamente menos poética, es su poesía. En narrativa se destacan además *Zancadillas* (1926), *Ta-te-ti otros barcos de papel* (1928), *Bichofeo* (novela, 1929), *Jauja, otros barcos de papel* (1926), *Espantapájaros* (1930), *Poncho* (1938), *Muchachos pobres* (1956). En poesía: *Versos de la calle* (1924), *Nudo corredizo* (1930) y *Poemas gringos* (1932). Y en ensayística: *La literatura social en Argentina* (1941), *Poetas sociales en la Argentina* (1943), *Poesía gaucha y nativista rioplatense* (1952) y *La Historia de los Argentinos* (1968) entre otros (Cfr. Aira, 2001:573,574).

Bibliografía

a) SOCIO-CRÍTICA LITERARIA

ABERCROMBIE, Nicholas. *Clase, estructura y conocimiento*. Ed Península.

ALTAMIRANO, Carlos Y SARLO, Beatriz (1983): *Literatura/Sociedad*. Bs. As. Hachette.

ANGENOT, Marc. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba, Ed. UNC.

ARANCIBIA, JUANA A. (1989): *Poesía telúrica del Noroeste argentino*. Bs. As. Ayala Palacio.

BAJTIN, Mijail (1991): *Teoría y estética de la novela*. España, Taurus.

BARTHES, GREIMAS Y OTROS (1982): *Análisis estructural del relato*. España, EBA. Serie comunicaciones.

BARTHES, Roland (1983): *El grado cero de la escritura*. Méx, Siglo XXI.

BAYARDO, Rubens Y LACARRIEU, Mónica (Comp.) (1997): *Globalización e identidad cultural*. Bs. As., CICCUS.

BAZÁN, Armando (2000): *La cultura del noroeste argentino*. Bs. As. Plus Ultra.

BENDEZÚ AYBAR, Edmundo (1980): *Literatura quechua*. Caracas, Ayacucho.

BOURDIEU, Pierre (1990): *Sociología y cultura*. Méx., Grijalbo.

.....(1996): *Cosas Dichas*. Bar., Gedisa.

.....(1999): *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama.

.....(2000): *Intelectuales, política y poder*. Bs. As., Eudeba.

BUENO, Raúl (1991): *Escribir en hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*. Lima-Pittsburg. Latinoamérica editores.

CARPENTIER, Alejo (2003): *Ensayos selectos*. Bs. As. Corregidor.

CORNEJO POLAR, Antonio (1980): *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación.

CROS, Edmond (1997): *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Bs. As., Corregidor.

ECO, Humberto (1987): *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Bar, Lumen.

FIDALGO, Andrés (1975): *Panorama de la literatura jujeña*. Bs. As. La rosa blindada.

FILINICH, M. Isabel (1988): *Enunciación*. Bs. As. Eudeba.

FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, N. (Comp.) (2001): *Voces y espacios de escritura. Argentina 1940-1970*. Tucumán. Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas. Facultad de Filosofía y Letras. UNT.

.....(Comp.) (1999): *Argentina 1910-1930. Discurso e Identidad*. Tucumán. Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas. Facultad de Filosofía y Letras. UNT.

.....(Comp.) (1988): *El Ensayo argentino*. Tucumán, Fondo Nacional de las Artes.

FOUCAULT, Michel (1990): *Un diálogo sobre el poder*. Bs. As, Alianza.

.....(1997): *La arqueología del saber*. Méx, Siglo XXI.

.....(2002): *El orden del discurso*. Barcelona, Fabula Tusquets.

.....(2002). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Bs. As., Siglo XXI.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (Ed.) (1987) *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo

GIRBAL-BLACHA, Noemí y QUATTROCCHI-WOISSON, Diana (Dir.^a) (1999): *Cuando opinar es actuar*. Revistas Argentinas del siglo XX. Bs. As, A.N.H.

GUZMAN, Flora Y OTROS (1997): *El lenguaje es memoria*. Jujuy, UILL, UNJu.

MARAÑÓN, Lelia (dir.^a) (2001): *Discursos sociales. Poder y dominación*. Tucumán. Magna.

PALERMO, Zulma y ALTUNA, Elena (Comp.) (1996): *Una Literatura y su historia: II. Región Literaria*. "Literatura de Salta. Historia Socio cultural 2". Salta, Consejo de Investigación, UNSa.

PALERMO, Zulma y ALTUNA, Elena (1996): *Una Literatura y su historia: II. Propuesta*. "Literatura de Salta. Historia Socio cultural 1". Salta, Consejo de Investigación, UNSa.

RAMA, Angel (1982): *Los gauchipolíticos rioplatenses I*. Bs. As. Centro Editor de América Latina.

RICOEUR, Paul (1997): *Ideología y utopía*. Compilado por George Taylor. Bar, Gedisa.

SAER, Juan José (1998): *El concepto de ficción*. Bs. As. Ariel.

SARTRE, Jean Paul (1992): *El existencialismo es un humanismo*. Bs. As. Ed. del '80.

SÁBATO, Ernesto (1998): *El escritor y sus fantasmas*. Bs. As. Seix Barral.

SEBRELI, JUAN JOSÉ (1992): *El Asedio a la modernidad*. Crítica del relativismo cultural. Bs. As. Sudamericana.

..... (2003): *Crítica de las ideas política argentinas*. Los orígenes de la crisis. Bs. As., Sudamericana.

SHEINES, Graciela (1993): *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*. Bs. As. Sudamericana.

SVAMPA, Maristella (1994): *El dilema argentino: Civilización o barbarie*. De Sarmiento al revisionismo peronista. Bs. As. El cielo por asalto.

VAN DIJK, Teun (1993): *Texto y contexto* (Semántica y pragmática del discurso), Madrid, Cátedra.

.....(1997a): *La ciencia del texto*. Bar, Paidós.

.....(1997b).*Racismo y análisis crítico de los medios*. Bs. As., Paidós.

.....(Comp.) (1997c): *EL discurso como interacción social*. Bar, Gedisa.

.....(1999): *Ideología*. Una aproximación multidisciplinaria. Bar., Gedisa.

VERÓN, Eliseo (1987): "La palabra adversativa", en *El discurso político, Lenguaje y acontecimientos*. Bs. As. Hachette.

WILLIAMS, Raymond (1997): *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.

b) MANUALES

ALABÍ, Alberto (1990): *Metodología para el análisis del discurso*. S. S. de Jujuy. Ed. propia.

CAMPS, Sibila y PAZOS, Luis (1986): *Así se hace periodismo*. Bs. As. Paidós.

FIDALGO, Andrés y TERRÓN DE BELLOMO, Herminia (1990): *Bibliografía de literatura jujeña*. S.S. de Jujuy., UNJu.

GALINDO, Carmen Y OTROS (1997): *Manual de redacción e investigación*. Guía par el estudiante y el profesionista. México, Grijalbo.

LEÑERO, Vicente y MARÍN, Carlos (1986): *Manual de periodismo*. Méx., Grijalbo.

RIVERA, Jorge (1995): *El periodismo cultural*. Bs. As. Paidós.

TERRÓN DE BELLOMO, Herminia y ANGULO, Florencia (2003): *Bibliografía de autores jujeños*. Jujuy, EdiUnju.

.....y OTRAS: *Recursos estilísticos*. Apunte de la Cátedra Producción de textos, 1999.

c) SOBRE HISTORIA

AAVV (1995): *Historia de revistas argentinas*. Tomo 1. Bs.As. Asociación Argentina de Editores de Revistas.

AAVV (1997): *Historia de revistas argentinas*. Tomo 2. Bs.As. Asociación Argentina de Editores de Revistas.

BAZÁN, Armando (1995): *Historia del Noroeste Argentino*. Bs. As. Plus Ultra.

JITRIK, Noé (Coord.) (1999): *La irrupción de la crítica*. “Historia crítica de la Literatura Argentina 10”. Bs. As., Emecé.

.....(Coord.) (2000): *La narración gana la partida*. “Historia crítica de la Literatura Argentina 11”. Bs. As., Emecé.

.....(Coord.) (2002): *El imperio realista*. “Historia crítica de la Literatura Argentina 6”. Bs. As., Emecé.

.....(Coord.) (2004): *El oficio se afirma*. “Historia crítica de la Literatura Argentina 9”. Bs. As., Emecé.

EUJANIAN, Alejandro (1999): *Historia de las revistas argentinas 1900/1950. La conquista del público*. Bs. As. Asociación Argentina de Editores de Revistas.

GÓMEZ RUBIO, Delia (1977): *Síntesis de la Historia Cultural de la Provincia de Jujuy (1870-1970)*. S.S. de Jujuy, Dirección Provincial de Cultura.

NIEVA, Esteban (2003): *Política de apoyo popular y bien público. Primer gobierno del Dr. Horacio Guzmán 1958-1962*.

PODERTI, Alicia: (2000): *La narrativa del noroeste argentino. Historia Socio Cultural*. Salta, UNSa.

OLMEDO RIVERO, Jesús (1990): *Puna, Zafra y Socavón*. Madrid. Ed. Popular.

ROMERO, José Luis (1993): *Breve historia de la Argentina*. Bs. As. Huemul.

.....(2004): *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Bs. As. Siglo XXI.

ROSA, Nicolás (Ed.) (1999): *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la argentina*. Bs. As. Biblos.

d) ARTÍCULOS

AAVV (1980): *Actas Simposio de Literatura Regional*. Universidad Nacional de Salta. Departamento de Humanidades, II.

ANGENOT, Marc y ROBIN, Regine (1990): “Pensar el discurso social: problemáticas nuevas e incertidumbres actuales, Un dialogo entre A y B”. En: *Sociocriticism III*. Montpellier. Traducido por Zulma Palermo

ALBARRACÍN, Jorge (1996): “¿Puede haber identidad nacional sin el aporte de las culturas regionales?”. En *Pregón Literario*, 7 de julio de 1996.

CALERO, Silvia Elena (2000): “La crítica y la programación de un lector modelo”. En *Pregón Literario*. S. S. de Jujuy, 2 de enero de 2000.

CHICOTE, Gloria (1999): “El folclore literario y su funcionalidad social”. En *Pregón Literario*, 23 de mayo.

CEBALLOS, Rodolfo (2003): “Primer gobierno de Horacio Guzmán”. En *Pregón Cultural*. S. S. de Jujuy, 6 de abril.

CORNEJO POLAR, Antonio (1987): “La literatura latinoamericana y sus críticas regionales y nacionales como totalidades contradictorias”. En PIZARRO, Ana (Comp.): *Hacia una Historia de la Literatura Latinoamericana*. El Colegio de México– Universidad Simón Bolívar.

INFANTE, Félix (1995): “Biografía”. En *Pregón Literario*, S. S. de Jujuy, 24 de diciembre.

LAGMANOVICH, David (1995): “Escribir desde la frontera”. En *Pregón Literario*. S. S. de Jujuy. 2 de julio.

LEVENBERG, Rúben y LIPCOVICH, Pedro (1994): “Los géneros periodísticos”. Publicación de la F.H. y Cs. Ss. de la Unju.

GROPPIA, Néstor (1997): “José Francisco Ortiz, decano de los impresores jujeños”. En *Pregón Dominical*, 10 de agosto.

..... (2003): “Jorge Calveti... la amistad ‘fue el río que nos fecundó a los dos’”. En *Pregón Cultural*. S. S. de Jujuy, 8 de febrero de 2004.

..... (2004): “Hablábamos de lo que no se hablaba”. En Suplemento Interior. Jujuy de *Ñ Revista de Cultura*, Diario Clarín 31 de Julio de 2004.

PEREIRA, Miguel Angel (1999): “Anterioridad y posterioridad del ideal de Mayo en la historia de Jujuy”. En *Pregón Literario*. S. S. de Jujuy, 23 de mayo de 1999.

PODERTI, Alicia (2000b): “Homenaje a Libertad Demitrópulos. En *Pregón Literario*, 16 de enero.

QUIROGA, Susana (2003): “Groppa escribe para no olvidar, para que no olvidemos”. En *Pregón Cultural*. S. S. de Jujuy, 13 de abril de 2003.

.....(2004): “‘Estoy solo y lírico en la tarde. Estoy hecho un amarillo poema perfecto’. Homenaje a Joaquín Gianuzzi” En *Pregón Cultural*, 4 de abril.

RONDOLETTA, Marta (2001): *Material para el manejo de los alumnos: Conceptualizaciones acordados en clase para la aplicación teórica y práctica aplicables a la Residencia en las diversas instituciones. Residencia Profesional. Apunte de Cátedra.*

ZAGO, Sergio (2004): “Brevisimos fragmentos de una ‘Historia de Vida’ ”. En *Pregón Cultural*. 11 de enero de 2004.

.....(2004b): “50 años de ‘Taller de muestras’ el primer libro de Néstor Groppa”. En *Pregón Cultural*. 16 de Mayo de 2004.

e) REVISTAS TARJA

TARJA. Vol V.1, Núm. 1 al 8. “Arte-Ciencia. Serie Jujuy en el pasado”. Jujuy, Unju.1989.

TARJA. Vol V.2, Núm. 9 al 16. “Arte-Ciencia. Serie Jujuy en el pasado”. Jujuy, Unju.1989.

f) ARTÍCULOS TOMADOS DE LA REVISTA TARJA.

BUSIGNANI, Mario (1989). Sin título. En *Tarja* Vol. V.2, “Arte–Ciencia. Serie Jujuy en pasado”. Jujuy Unju.

RUIZ DAUDET, Carlos (1989): “Contra la corriente”. En *Tarja*. Vol. V.1, “Arte–Ciencia. Serie Jujuy en el pasado”. Jujuy, Unju, p.92,93.

DI MAURO, Héctor (1989): ”Algo acerca de los títeres”. En *Tarja*. Vol. V.2, “Arte–Ciencia. Serie Jujuy en pasado”. Jujuy Unju, p. 237-242.

..... (1989): “Afición y profesión en el arte” *Tarja*. Vol. V.1, “Arte–Ciencia. Serie Jujuy en el pasado”. Jujuy, Unju, p.154,155.

GROPPIA, Néstor (1989 [1962]): "Indicios generales de Tarja". En *Tarja*. Vol. V.2, "Arte-Ciencia. Serie Jujuy en el pasado". Jujuy, Unju.1989.

PELLEGRINI, Luis (1989 [1957]): "Cultura y herencia". En *Tarja*. Vol. V.1, "Arte-Ciencia. Serie Jujuy en el pasado". Jujuy, Unju,p.130-132.

TIZÓN, Héctor (1989): "Tarja a lo lejos". En *Tarja*. Vol. V.1, "Arte-Ciencia. Serie Jujuy en el pasado". Jujuy, Unju.

..... (1989 [1956]): "América, esperanza y sacrificio". En *Tarja*. Vol. V.1, "Arte-Ciencia. Serie Jujuy en el pasado". Jujuy, Unju, p. 22,23,56,57.

g) DICCIONARIOS

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS (2003): *Diccionario del habla de los argentinos*. Bs. As. Espasa.

AIRA, César (2001): *Diccionario de los autores latinoamericanos*. Bs. As. Emecé.

ANÓNIMO (1994): *Diccionario enciclopédico ilustrado*., Bs. As., Oriente.

ANÓNIMO (1996): *Diccionario SOPENA Lengua Castellana*. Bs. As. Sopena Ed.

BIANCHI DE CORTINA, Edith (1994): *Intelecto, diccionario etimológico y de sinónimos*. Bogotá, Librograf.

LEWANDOWSKI, Theodor (1995): *Diccionario de lingüística*. Madrid, Cátedra.

LÓPEZ, Antonio (Coord.) (1995): *Nuevo Diccionario enciclopédico universal AULA*. Madrid, Cultural.

