

1983-1993: Revistas literarias de Buenos Aires
en los años de la democracia.

(Informe final de investigación)

Beca UBACyT categoría estudiante.

Becaria: Claudia A. Roman.

Director: Prof. Julio O. Schwartzman.

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Octubre de 1993

-

Febrero de 1997

Copia del resumen del plan original de la investigación

Las llamadas "revistas literarias" o "culturales" constituyen un verdadero corte dinámico de las polémicas, movimientos y reformulaciones del campo cultural en un momento histórico preciso. Nuestro espacio de investigación, por eso mismo, propone ubicarse en Buenos Aires entre 1983 y 1993. Con la llegada de la transición democrática, el espacio de la reflexión intelectual necesitará reorganizarse. En este juego de desplazamientos, mudanzas y reformulaciones de voces y discursos, polémicas y tradiciones, las revistas literarias ocuparán un lugar fundamental.

Elegimos focalizar nuestra atención en algunas revistas que, por diferentes aspectos, resultan paradigmáticas: *Babel*, *Con V de Vian*, *Crisis (2da y 3er época)*, *Fin de Siglo*, *Punto de Vista*, *Puro cuento*. Aún cuando no todas ellas recorren por completo el período propuesto, creemos que en cada caso representan diferentes aspectos y discusiones que lo caracterizan. Algunas de las problemáticas propuestas, enunciadas aquí de manera muy somera, fueron: la construcción de un espacio propio y el posicionamiento táctico de las revistas en el campo cultural, incluyendo sus "mitos fundacionales"; la creación o no de una retórica y lenguaje propios; las poéticas y debates que las atraviesan y estructuran; la relación con otros saberes y disciplinas, incluyendo los movimientos de exportación e importación de saberes; el diseño de antologías y genealogías a partir de operaciones de inclusión/exclusión de discursos, y, por lo tanto, la relectura de la literatura argentina en función del armado de una nueva tradición; la elección de "target" y su relación con el formato y diagramación como propuestas de lectura, la relación de las revistas con diversas instituciones, entre ellas, la universitaria, la crítica y los premios.

Al grupo central de publicaciones, se propone añadir un grupo mayor que se estudiará en diálogo con aquel, para profundizar alguno(s) de los aspectos propuestos más arriba. Enumeramos sólo algunas publicaciones: *para la relación con la institución universitaria Espacios de crítica y producción*, *El ojo mocho*; para estudiar las revistas como canal de nuevos saberes y disciplinas aparecen *Consignas de la Nueva Caledonia*, *La Caja*, *El cielo por asalto*, *Fierro*. Otra de las propuestas incluía la relación revista - género: para ello se sugiere el análisis de *Diario de poesía*, *Ultimo reino*, *Poesía 2000*, *El Péndulo*, *Lucanor*, *El libertino*. También prevemos estudiar el vínculo entre revistas literarias y suplementos culturales. Esta lista de publicaciones se considera abierta, de acuerdo a los avances y necesidades que vayan surgiendo en el curso de la investigación.

"1983-1993: Revistas literarias de Buenos Aires
en los años de la democracia"

Informe final.

Índice

| | |
|--|----|
| a. Introducción | 9 |
| b. Materiales y métodos | 10 |
| c. Resultados y discusión | 10 |
| 1. Revistas literarias: un objeto en discusión | 10 |
| 2. Catálogos, taxonomías, categorías. Apuntes sobre el marco teórico de nuestra investigación | 11 |
| 2.1 Los panoramas bibliográficos | 11 |
| 2.2 Los ensayos | 13 |
| 2.2.1 Las revistas en y desde las revistas | 13 |
| 2.2.2 Notas para un debate | 14 |
| 3. `Los objetivos de una revista literaria deben ser literarios` | 15 |
| 4. La escritura y la vida: las hipótesis biográficas | 16 |
| 5. Máquinas de confrontación: hipótesis sobre la sobre la lógica operativa de las revistas culturales | 17 |
| 6. Revistas y formaciones | 19 |
| 7. Voces e identidades | 22 |
| <i>Babel, revista de libros</i> | |
| Ficha | 26 |
| Filiaciones | 27 |
| La creación de un espacio: sobre los libros que nadie puede leer" | 28 |
| El grupo Shanghai: un mito innecesario | 30 |
| Un diálogo entre hombres de talento | 32 |
| La "nueva narrativa": cuentos de hadas de los mares del sur | 34 |
| Revista de libros, revista de lecturas. <i>Babel y la crítica universitaria</i> | 36 |

| | |
|--|----|
| El potrero de <i>Babel</i> : un acceso a la Literatura | 37 |
| Una ciudadela y una torre | 38 |
| El final de una etapa | 39 |
| <i>Crisis (2da. época)</i> | |
| Ficha | 42 |
| Eslabones perdidos. Vivir en crisis, estar en crisis | 43 |
| Supervivencia y naufragio de un proyecto | 44 |
| Un sueño realizado..... | 44 |
| <i>Crisis, segunda etapa: diez años después.....</i> | 45 |
| Las ideas, las letras, las artes | 46 |
| Una lectura de la historia..... | 46 |
| El lugar de los textos: el lugar del autor. Antologías ... | 47 |
| La elección de un lenguaje | 50 |
| Caminando alrededor | 52 |
| Signos de una derrota | 54 |
| En la tradición de la polémica | 54 |
| Dos legados | 58 |
| Héroes y mártires | 60 |
| Un liderazgo perdido | 65 |
| Final | 66 |
| <i>Crisis (3era. época)</i> | |
| Ficha | 69 |
| Volver a empezar | 70 |
| En <i>Crisis</i> por tercera vez | 70 |
| Debates | 73 |
| Pensar la transición | 73 |
| A favor de la interpretación | 77 |
| Discutir el presente | 78 |
| Siempre es difícil | 80 |
| Mirar/nacer | 81 |

| | |
|--|----|
| Pasar revista, hacer memoria | 82 |
| Ciudades invisibles: historias, geografías, protagonistas | 83 |
| Juventud maravillosa | 87 |
| Crítica y ficción | 91 |
| Hacer <i>crisis</i> | 94 |

Fin de Siglo

| | |
|--|-----|
| Ficha | 97 |
| Una revista al final de una serie | 98 |
| Un pequeño big-bang | 99 |
| La explosión de las certezas: estructura y frentismo | 100 |
| El infierno y los otros | 104 |
| Fin de lo mismo | 105 |

Puro Cuento

| | |
|---|-----|
| Ficha | 107 |
| Una revista de género | 108 |
| El refugio del perfecto cuentista | 109 |
| La región de Puro Cuento | 109 |
| Sistemas de enunciación: yo, ustedes, nosotros | 113 |
| La figura del editor | 113 |
| Sentimientos ("Ustedes": una figura de lector) | 115 |
| Asimetrías: "Nosotros". Un sueño compartido | 117 |
| Escritor/escribidor | 118 |
| Excurso: los talleres literarios | 120 |
| Más cerca de la inspiración que del oficio | 121 |
| Antologías y genealogías: las ficciones de <i>Puro Cuento</i> | 123 |
| Literatura argentina: los diagnósticos del editor | 124 |

| | |
|---|-----|
| <i>Con V de Vian</i> | |
| Ficha | 127 |
| <i>Con V de Vian, o cómo ser una "revista</i> | |
| <i>culturalmente incorrecta"</i> | 128 |
| Pin ups, literatura y envite | 128 |
| Aquellos chicos malos: un prefacio a la transgresión | 129 |
| El goce de la ficción: lecturas | |
| de la literatura argentina | 134 |
| Dimensión desconocida | 135 |
| Risas en la sala | 137 |
| Viejos y nuevos | 138 |
| Con V de ElVio | 141 |
| Los años felices | 143 |
| d. Bibliografía | 144 |
| d.1 Bibliografía general y de referencia | 144 |
| d.2 Bibliografía de referencia sobre el período 1983-1993 | 144 |
| d.3 Bibliografía sobre revistas culturales | 145 |

Índice de ilustraciones

| | |
|---|-----|
| <i>Babel</i> (tapa del N° 11) | 25 |
| <i>Crisis</i> (2da. época) (tapa del N° 50) | 41 |
| <i>Crisis</i> (era. época) (tapa del N° 61) | 68 |
| <i>Fin de Siglo</i> (tapa del N° 1) | 96 |
| <i>Puro Cuento</i> (tapa del N° 1) | 106 |
| <i>Con V de Vian</i> (tapa del N° 2) | 126 |

a. Introducción

El presente Informe final sintetiza los primeros resultados de un proyecto ambicioso: el diseño de un mapa dinámico de las polémicas, interrogaciones y expectativas que se disparan y atraviesan el campo cultural durante los años subsiguientes a la apertura constitucional, así como el modo en que operan en la construcción de un imaginario social y de un campo de lo decible. En el planteo inicial del proyecto de beca de investigación UBACyT categoría estudiante "1983-1993: Revistas literarias de Buenos Aires en los años de la democracia", nos proponíamos comenzar a cumplir con nuestro objetivo más general a través del acercamiento a siete publicaciones culturales que seleccionamos por considerarlas clave para pensar diferentes matices de aquella problemática: *Babel*, *Crisis* (2da. y 3era. épocas), *Fin de Siglo*, *Puro Cuento*, *V de Vian* y *Punto de Vista*. Conforme se fue desarrollando nuestra investigación, decidimos postergar nuestro estudio de esta última publicación, dado que -tanto por su complejidad como por el período que abarca, que excede el propuesto- introducía cuestiones nuevas y específicas cuyo estudio implicaba, en aquel primer momento, desviar el foco de nuestro trabajo. El presente informe, entonces, no incluye nuestras primeras aproximaciones a *Punto de Vista*, a cuyo estudio particular nos abocaremos a la brevedad, finalizada la etapa que comprende este proyecto de investigación.

Se trata, entonces, de un trabajo en curso: aunque no nos fue concedida la posibilidad de completar nuestro estudio a través de un proyecto de beca de investigación que continuaba el mismo ("Periodismo cultural: una agenda para el debate"), nuestra investigación continuará en el marco del proyecto colectivo "Algunos problemas de la narrativa argentina desde 1983" (UBACyT, FI 186). En este sentido, las afirmaciones aquí vertidas son parciales por dos motivos: en primer lugar, porque dan cuenta de un trabajo cuya continuidad es escandida pero no clausurada por la escritura de este informe. En segundo lugar porque, en ocasiones, dichas afirmaciones se vinculan estrechamente a discusiones en curso en el proyecto-marco de la investigación y, por lo tanto, se articulan y resuenan en ellas las voces de los demás integrantes del equipo de investigación (quienes, claro está, no son responsables de los errores en que aquí pudiera incurrirse).

Hechas estas aclaraciones, presentamos las conclusiones a las que hemos arribado luego de estos tres años de trabajo. Aunque -en parte, por los motivos señalados- resulta difícil escindir esta investigación del proyecto colectivo en que se inscribe, hemos intentado organizar el material de modo tal que admita un cierto grado de autonomía de lectura. Incluimos, en primer lugar, una serie de "Apuntes sobre nuestro marco teórico". Este apartado comprende la discusión de los principales problemas y conceptos-eje que resultaron fundamentales para el estudio específico de cada una de las publicaciones seleccionadas; así como para reflexionar sobre procesos y operaciones que atraviesan y son atravesados por los discursos de estas revistas. A continuación desarrollamos, por separado, el análisis de cada una de las revistas culturales. Cada uno de estos "capítulos" de la investigación está encabezado por una breve ficha, que sintetiza apretadamente los datos fundamentales de la publicación. Además del registro

y ampliación de esta información básica, en cada uno de estos breves ensayos reaparecen buena parte de las preocupaciones que se discuten en el primer punto -nuestro "sistema básico de preguntas"-; así como el análisis de problemáticas surgidas durante el desarrollo de la investigación y vinculadas a características particulares de cada revista. Cada "capítulo", entonces, puede leerse por separado; al mismo tiempo, articula un sistema de interrogaciones abierto tanto a nuestra propia mirada, como a quienes se interesen en el futuro por nuestro trabajo.

b. Materiales y métodos

Dado el carácter de nuestro proyecto, los materiales utilizados fueron principalmente de carácter bibliográfico. Revisamos las colecciones de *Babel*, *Crisis* (2da. y 3era. épocas), *Fin de Siglo*, *Puro Cuento* y *V de Vian*, acercándonos al material a partir del sistema de preocupaciones que motivó nuestra investigación. Este vaivén nos llevó a incluir en el diálogo, junto a las revistas, una serie de textos de teoría y crítica literaria, así como textos específicos sobre periodismo cultural y/o sobre el período histórico que atraviesa nuestro objeto (véase Bibliografía final). En cada etapa de la investigación, este proceso implicó una serie de ajustes y reformulaciones -tanto en las hipótesis iniciales como en el alcance del proyecto- que se vieron reflejados en los sucesivos informes de avance.

Trabajamos intentando detectar, caracterizar y analizar, para cada publicación, una serie de ejes o de núcleos problemáticos. Cada vez que lo creímos pertinente, relacionamos estos ejes o núcleos con polémicas, preocupaciones, "estructuras del sentir" (Williams: 1977) o, aún, determinadas coyunturas que se entran tanto en el campo intelectual como en lo que podríamos llamar, de modo más general, las series social y política. Para ello, recurrimos a textos que, en cada caso, permitieran realizar una contextualización básica de estos fenómenos. La consulta de otras revistas literarias contemporáneas a las elegidas, así como de diarios y aún las breves entrevistas informales con protagonistas de los proyectos de las revistas fueron de particular utilidad en este punto.

Como ya se señaló, esta investigación se inscribe en un proyecto colectivo cuyas miras exceden el campo del periodismo cultural. La discusión y el intercambio permanente con los compañeros de este proyecto nos permitió contar con un contexto de evaluación y enriquecimiento de nuestras propuestas, al que esperamos haber aportado en lo que hace a la especificidad de nuestro objeto.

c. Resultados y discusión.

1. Revistas literarias: un objeto en discusión

Modos de leer y producir literatura, objetos privilegiados para leer el cruce de polémicas y poéticas, las revistas literarias -sin embargo- no suelen recibir una

mirada sistemática por parte de la crítica. La historiografía literaria, de hecho, suele relegarlas a menciones laterales¹ o arrumbarlas en bibliografías que cumplen brevemente -a menudo, con un tono que media entre la fatiga y la necesidad- con la misión de relevar su aparición y permanencia. Más allá de esta ausencia que señalamos, cabe destacar la existencia de una serie de trabajos que, acotando su foco de interés a una única publicación, proponen una indagación exhaustiva de las revistas en tanto zonas de cruce del discurso literario y/o acerca de la literatura, el discurso político, la series social e histórica. Esta es, justamente, la perspectiva que interesa a nuestro trabajo: intentamos construir -a partir de la revisión de la bibliografía existente en nuestro campo- una discusión que permitiera, en primer lugar, establecer el estado de la cuestión en la investigación sobre revistas literarias (correspondientes o no a nuestro período): en segundo lugar, encontrar ejes críticos que coadyudaran a diseñar nuestra propia mirada sobre las revistas literarias.

2. Catálogos, taxonomías, categorías. Apuntes sobre el marco teórico de nuestra investigación.

2.1 Los panoramas bibliográficos

En una primera etapa de nuestra investigación nos avocamos al relevamiento y selección de la bibliografía general y de referencia que consideramos pertinente para nuestro trabajo. Aquí fue fundamental la consulta de un clásico estudio general de las revistas culturales en la Argentina: el panorama trazado por Lafleur, Provenzano y Alonso en Las revistas literarias argentinas, 1893 - 1967 (1968). El hallazgo -más tardío- del trabajo de J. M. Otero, Treinta años de revistas culturales argentinas, 1960-1989 (1990), que continúa la línea del anterior y cubre parcialmente nuestro período, nos permitió contar con un texto-marco que aporta información básica acerca de las publicaciones (fecha de inicio y cierre de la publicaciones, estaff, la posibilidad de tener un panorama de las revistas contemporáneas a aquellas que focalizan nuestro interés), que obviamente -y más allá de ciertos errores y/o lagunas que lamentablemente encontramos en el trabajo de Otero- resultaron de consulta imprescindible.

Al mismo tiempo, ambos panoramas nos enfrentaban a uno de los problemas centrales de nuestro trabajo: si es cierto que constituyen, hasta el momento, la única visión orgánica y coherente de las revistas literarias en la historia de la literatura, no sólo nos proporcionaban una suma de datos, sino que implicaban y exhibían buena parte de las preguntas que se habían planteado a objetos similares al que queríamos abordar.

En el caso del trabajo de Lafleur, Provenzano y Alonso, los autores organizan la historia de movimientos, polémicas y reagrupamientos del campo cultural a partir de una periodización que se articula bajo un supuesto básico: las revistas literarias son

1.: Habría que recordar aquí, sin embargo, que Ricardo Rojas dedicó un interesante capítulo de su Historia... a "Las empresas editoriales". Como en tantas otras zonas de su vasta empresa fundacional, Rojas pone una pica en una zona de investigación en la cual avizora el espesor que el discurso de las publicaciones periódicas otorgará al estudio de la literatura argentina.

índices -en el sentido peirciano, "señalan compulsivamente" de su época: "...hemos de analizar (...) de aquella falange literaria a través de las revistas que produjeron..." (p. 63). Este criterio articula la estructura de la obra y, en un movimiento sumamente interesante, la escande en capítulos que permiten leer una historia de la literatura a partir de las revistas ("La primera vanguardia, (1893-1914)", "La nueva generación (1915- 1939)", etc.). Cada capítulo se divide en distintos párrafos que plantean, desde una perspectiva no siempre coherente consigo misma, los principales núcleos de cada época². El texto incluye fotos de las tapas de las revistas, así como de algunas de sus ilustraciones o manifiestos a modo de comentario historiográfico-documental. Al final de cada capítulo aparece una guía hemerográfica de las publicaciones correspondientes al período, acompañando ciertos datos (título, período de circulación, frecuencia, ciudad de origen, director, integrantes; en algunos casos, observaciones particulares sobre formato o "arte", o referencias al género (vgr. "periódico humorístico ilustrado"). Al final del libro, un catálogo general de las revistas resume, con el mismo criterio, la información básica.

El acercamiento que propone este panorama va de un matiz historicista a uno más sociológico: en cada capítulo se describen características generales del momento histórico que corresponde, y se dibuja un somero panorama de lo que hoy -en términos de P. Bourdieu- llamaríamos "campo cultural". En él se insertan los agentes productores de las revistas, y se señala con especial atención sus movimientos, pases, continuidades y rupturas que van configurando la producción de las revistas en paralelo con la producción literaria. Conforme los autores se aproximan a la actualidad, la perspectiva sociológica se acentúa: importan más las inflexiones que las revistas inscriben y en las que son inscriptas en relación con un entramado de relaciones institucionales. La avidez por abarcar vastedad del corpus que desea cubrir esta mirada produce a menudo un efecto de nivelación no siempre positivo: si bien se destacan ciertas revistas ("el grupo de Nosotros") o grupos productores de las mismas ("Boedo", "Florida") no llegan a ser tratadas en profundidad sino que su importancia es, en ocasiones, meramente enunciativa. Esta "nivelación" produce a menudo deslizamientos hacia la anécdota personal -que aunque casi siempre resulta de interés, muchas veces funciona aquí como una incrustación valorada en sí misma, sin elementos que permitan integrarla y dotarla de sentido en el interior de la "vida" de la revista- o la simple transcripción de fragmentos de revistas. En suma: aunque el texto resulta un instrumento de consulta fundamental para trabajar con las revistas del período que recorre, no produce una lectura crítica de su objeto, y -a menudo- termina siendo tributario de su instrumento, el catálogo.

El estudio de Otero (1990), que toma parte del período en el que circula nuestro corpus, en un verdadero homenaje al estudio que acabamos de reseñar, continúa casi epigonalmente las líneas del anterior. Sin embargo, a diferencia del primero, realiza un movimiento diferente en lo que hace a la periodización de la historia de las

2.: El primer capítulo, por ejemplo ("La primera vanguardia (1893 - 1914)") ,incluye: 1. Fin de siglo; 2. Pro y contra; 3. El grupo de 'Nosotros'; 4. Los demás; 5. Guía

publicaciones, y opta abiertamente por la convencionalidad de la datación por décadas, que se van "rellenando" con las publicaciones correspondientes. En este sentido, el autor señala explícitamente que con esta periodización en décadas "no se pretende señalar generaciones ni ninguna otra formulación teórica, sino una guía para su mejor ordenamiento y comprensión" (p. 8). Acotando sus pretensiones en este sentido, el texto de Otero plantea nuevamente la pregunta sobre cómo cruzar la perspectiva histórica en el estudio de las revistas literarias. El problema es, en efecto, complejo: entre la porosidad del discurso periodístico y la pretensión aurática del discurso literario, las revistas literarias se configuran (y configuran) un espacio simultáneamente dinámico y efímero, de ruptura y de fundación. Si las "guías" -en términos del autor- intentan asirlas desde arbitrariedad la de la datación por décadas, los estudios que sacrifican la pretensión totalizadora a un conjunto de preguntas sobre objetos más acotados podrán plantear otras preocupaciones y otros ejes de agrupamiento.

2.2. Los ensayos

2.2.1. Las revistas en y desde las revistas.

El enfoque que adoptan los "panoramas" que acabamos de describir, se ubica entonces, en gran medida, en lo que va de lo sociológico a lo documental. Verbigracia: piensa las revistas básicamente como índices de *otra cosa*, "síntoma" de una época, generación o aún "estado" de la literatura; en cualquier caso, las relega a un plano un tanto marginal, y les asigna un papel de instrumento explicativo de un problema central (es el caso, por ejemplo, del tratamiento que, en general, se les da en las historias de la literatura³). En el otro extremo, resulta interesante comprobar que buena parte de la mirada crítica sobre las revistas literarias se escribe en la praxis de las propias revistas, lo que resulta evidente si pensamos en la importancia y el interés autorreferencial que suele campea en las publicaciones culturales. Las reflexiones en torno a la historia y el modo en que configuraron su agenda de debates -una perspectiva sobre la literatura y la sociedad- revistas "precuradoras" (basta pensar, para nuestro corpus, en el lugar que otorga *Punto de Vista* a *Contorno*⁴); la forma en que registran, intervienen y modifican la circulación de las ideas en una particular coyuntura histórica; su dibujo de agrupamientos y reconfiguraciones de ciertos nombres en el

hemerográfica. Como se ve, el criterio es diverso: cronológico (1), en torno al análisis de determinadas revistas (2 y 3), residual (4) y metodológico (5).

3.: Cabe destacar, sin embargo y como ya lo señalamos, el capítulo que R. Rojas dedica a "Las empresas editoriales". Desde otra perspectiva y para otro modo de abordaje del objeto, también resulta de sumo interés el ensayo sobre *Contorno* escrito por J. Warley y C. Mangone, incluido en la Historia de la literatura argentina de CEAL.

4.: La tradición que construye explícitamente la nota editorial, sin título, del N° 12 de la revista (julio/agosto de 1981), coloca a *Contorno* en una serie conformada explícitamente en el cruce de tres series fundantes de la coherente agenda de *Punto de Vista*: "...Existe una tradición argentina que los que hacemos *Punto de Vista* reconocemos: una línea crítica, de reflexión social, cultural y política que pasa por la generación del '37, por José Hernández, por Martínez Estrada, por FORJA, por el grupo *Contorno*. Descubrimos allí no una problemática identidad de contenidos, sino más bien una cualidad intelectual y moral...".

campo intelectual; el tono con que lo impregnan en torno a determinadas poéticas y polémicas; son no sólo operaciones que las revistas realizan, detectan, celebran y/o denuncian, sino *temas favoritos* que -si se nos permite una metáfora musical-, suelen repetirse con *variaciones* a lo largo de sus páginas -o, para continuar con la metáfora, ocupar significativos lugares de silencio, como sucede en algunas zonas de *Babel*. En atención a este punto, hemos consultado una cantidad de textos publicados por las revistas sobre otras revistas, pertenecientes o no a nuestro período, pero que dejaron una impronta indiscutible en la literatura argentina: *Sur*, *Martín Fierro*, *Nosotros*, *Los libros*... Leer estas lecturas nos permitió pensar el modo en que las revistas se recortan a sí mismas, así como los objetos en relación a los cuales se ubican.

Como a menudo -y, tal vez, por su propio carácter- estos trabajos son sumamente puntuales y fragmentarios -y, muchas veces, están anudados a un contexto polémico que no es el que nos interesa estudiar- hemos decidido no incluir aquí una reseña que dé cuenta detallada de su contenido. Sin embargo, nos interesa subrayar el gesto autorreferencial que señalamos, ya que da cuenta -a nuestro entender- de un cruce que, aunque históricamente variable en los elementos y las proporciones con que se constituye, parece específico del periodismo cultural: praxis escrituraria y reflexión cuasi inmediata sobre la misma, intervención polémica y registro crítico de las voces contemporáneas o pasadas, construcción explícita no sólo de manifiestos sobre la acción futura sino de genealogías y antologías. Incluimos en la Bibliografía final (véase 6.5.3), una nómina de los trabajos de estas características que han resultado más productivos a nuestro estudio.

2.2.2. Notas para un debate

Nos parece pertinente, en cambio, sistematizar y discutir algunas de las propuestas de una serie de estudios que -más allá de cual haya sido su vehículo de publicación- han sido fundamentales en el desarrollo de nuestro trabajo. Los trabajos de F. Masiello (Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia, 1986), E. Drucaroff ("Polémica en la Ciudad Prohibida: *Crisis/Babel* (1991)), R. Williams (Marxismo y literatura, 1977 y Cultura, 1981) - y su relectura en Altamirano y Sarlo (1990)-, J. Rivera (El periodismo cultural, 1995) y el debate publicado por la revista *Espacios* (1993) -en el que intervinieron B. Sarlo, N. Rosa y N. Jitrik- permiten plantear ejes de discusión para pensar las revistas culturales a los que hemos retornado con frecuencia. Son textos cuyo punto en común es que, alejados de los panoramas y de los artículos urgentes que producen las propias revistas, proponen inscribirlas en otro tipo de recorte: entramadas en el contexto de un movimiento cultural más amplio, en términos de sus condiciones de posibilidad y de producción; pensadas en el interior de la serie del periodismo; examinadas en su confrontación sincrónica con otras publicaciones; interrogadas en términos de su estructura específica y de sus relaciones con los movimientos en el campo intelectual. Las preocupaciones que revisamos someramente a continuación, funcionaron simultáneamente como disparadores de un sistema de preguntas siempre disponible para interrogar el corpus seleccionado y, al mismo tiempo, a la mirada crítica con la que intentamos abordarlo.

3. 'Los objetivos de una revista literaria deben ser "literarios"'⁵

La dificultad para acercarse a las revistas como objeto de estudio específico comienza, tal vez, con una duda sobre su adjetivación: ¿"literarias"? ¿"culturales"? ¿"revistas" ("a secas")...? Aunque puede resultar trivial, la vacilación se instala desde la autodenominación de las propias revistas, y se devuelve en la perplejidad de los críticos. El problema no es meramente semántico, sino que alcanza un punto central en la definición de nuestro objeto: la pregunta acerca de la especificidad de lo literario, lo cultural y lo artístico en un momento histórico y social determinado, el modo en que cada uno de estos constructos se configura como cruce de discursos sociales y, también, el lugar y la forma en que circula en el interior de esos discursos y del imaginario de una sociedad.

En nuestro caso, nos interesó particularmente pensar esta problemática desde el momento en que nuestra investigación dice definirse a partir de una datación histórica fuertemente vinculada a un hecho extraliterario. La elección de la década 1983-1993 implica, evidentemente, la decisión de fechar los discursos que las revistas habían puesto en circulación y venían produciendo hasta el comienzo de este trabajo (octubre de 1993), a partir de un hecho político social: la llamada "transición democrática", que culminó con el traspaso de mando de un gobierno de facto a otro constitucional, institucionalmente legitimado mediante el sufragio (octubre de 1983) y la asunción de las autoridades elegidas (diciembre de 1983).

Aunque aparentemente tan ajena al plano de "lo literario", la elección de este borde inferior para nuestro trabajo no tuvo como objetivo el mero hecho de imponer a la dinámica y la circulación de los discursos sociales una periodización externa para forzar su sistematicidad. Por el contrario, pensamos -y estas hipótesis forman parte central de un diálogo más amplio, en el marco del seminario de investigación y ahora proyecto de la programación UBACyT FI186- que este momento de arranque es una instancia central alrededor de la cual se abre y reconfigura un espacio público de circulación de los discursos, que tiene consecuencias nuevas y muy específicas en la imaginación social y -en particular- en el campo intelectual. De hecho, las publicaciones que seleccionamos para poner en foco en esta primera etapa de nuestro trabajo no pretenden "cubrir" un período cronológico determinado -que, por otra parte, *Punto de Vista* y *V de Vian* exceden-; en todo caso, resultan significativas en tanto dan cuenta de diferentes matices, inflexiones y momentos que hacen a la dinámica interna del proceso a describir.

La decisión de una revista de adjetivarse "literaria" o "cultural", la decisión de un crítico de incluirla o no en un corpus específico, las descripciones y análisis de estudiosos y/o protagonistas hacen sobre las subtienden o exhiben publicaciones culturales contemporáneas o históricas -verbigracia: cómo se piensan y cómo se historizan en el período 1983-1993 los modos de intervención y de circulación de los

intelectuales y de sus producciones-, entonces, en tanto dan cuenta de una serie de preocupaciones que atraviesan con gran vitalidad los textos que analizamos.

4. La escritura y la vida: las hipótesis biográficas

Ante lo escurridizo del objeto, las discusiones alrededor de los productos del periodismo cultural se esfuerzan por encontrar sistemas de clasificación u ordenamiento para pensar el fenómeno en su conjunto. Un criterio que suele utilizarse -con sorprendente persistencia- para de las revistas culturales es el que podríamos denominar "etario". Es el que subyace, por ejemplo, en el ya citado Las revistas literarias...: aquí la edad funciona como una dudosa metáfora vitalista que caracteriza, con escasas mediaciones, la relación grupo productor- producto. Así, los autores afirman que "*Claridad* fue una revista de madurez..." (p. 126), mientras que las revistas de la década de 1910 - 1920 son "revistas de juventud"⁶.

Para Noé Jitrik⁷ (1992), en cambio, la "edad" es un calificativo más entre los que permiten describir el funcionamiento de las revistas, poniendo en contraste las que adjetiva como "antiinstitucionales" (a transgresoras, juvenilistas y por ello, productivas, en tanto harían "historia") y las "institucionales". Nos interesa especialmente la clasificación, en tanto distingue modos de producción y dinámicas de funcionamiento que se oponen y vinculan por la especificidad del marco de la revista. Por otro lado, resulta sorprendente advertir la persistencia -virtualmente residual- de la connotación positiva del carácter antiinstitucional/juvenilista, que casi todas las revistas que seleccionamos (no es el caso de *Punto de Vista*) reclaman para sí; así como los diferentes modos en que ese "juvenilismo" circula en el discurso de la revista (en este sentido, es interesante confrontar los modelos de cultura "joven" y de "juventud" que funcionan en *Babel*, *Fin de Siglo*, *V de Vian*, *Puro Cuento...*). Más aún, cuando esa reivindicación se cruza con un deseo de institucionalización que contradice -al menos, parcialmente- la distinción planteada por Jitrik: pensamos, en particular, en los jóvenes escritores que inventó y agrupó -no necesariamente en ese orden- *Babel*, y en la tensa relación con el mercado que plantea la revista. El recorrido de *Punto de Vista* - desde su circulación clandestina, en plena dictadura militar, hasta la actualidad- propone otro circuito de relación con las instituciones -en particular, con la academia- que se inscribe en el tono de la revista.

Aquí, creemos, se advierte la productividad de la metáfora etaria/vitalista. Aunque a menudo esté amenazada de esencialismo, el tropo intenta caracterizar un objeto

5. Título de un artículo de Victoria Pueyrredón, publicado en 'La nación', (revista), 6 de diciembre de 1981, p. 30.

6.: Este rasgo se repite en el epígrafe del Capítulo 4, (de Marcos Victoria) donde se traza un paralelo entre revistas literarias y los "adolescentes que se preparan para luchar con sus padres..." (p. 92)

7. En una intervención en la mesa redonda "El rol de las revistas culturales en el contexto de la democracia y de las nuevas políticas massmediáticas", organizada en noviembre de 1992 y reproducido en la sección "Debate" de Espacios de Crítica y Producción, N° 12, Junio/Julio de 1993 (p. V)

lábil. Si se habla a menudo de la "vida" de las revistas, es justamente porque participan del doble carácter de lo periodístico, efímero y en continuo desarrollo. En esta línea, N. Rosa (1992) aporta una atractiva "vuelta de tuerca" para pensar las revistas culturales no ya como una vida, sino como la escritura de una vida:

"...las revistas -sobre todo las revistas literarias, aunque todas las revistas culturales terminan siendo una revista literaria- serían prácticamente la autobiografía de la literatura, la autobiografía de la historia de la literatura (...) a veces como una autobiografía un tanto novelada y simultáneamente muy íntima, muy personal e incluso un tanto chismosa..."⁸.

Si "toda revista cultural termina siendo una revista literaria" es porque lo que importa de las revistas es la escritura de ese diario de la literatura; los deslizamientos, las diferencias, los borradores y los borramientos en lo que va de una a la otra versión. Puede pensarse, entonces, en la autobiografía latinoamericana que imagina *Crisis*, y en la autobiografía -pública e ilegible- que propone *Babel*. En la autobiografía de la transgresión que intenta *Con V de Vian* (menos lograda en la estética pretendidamente erótica de sus tapas que cuando alude a R. Walsh y afirma "que la literatura sirve para algo"⁹, enfrentando al "tono *Babel*" imperante en un sector del campo intelectual). En la autobiografía que entrama a conciencia la escritura del "yo" en la escritura de la historia -deslizándose de la literatura al ensayo- que escribe *Punto de Vista*.

5. Máquinas de confrontación: hipótesis sobre la lógica operativa de las revistas culturales

En el capítulo que dedica a las publicaciones de las primeras décadas del siglo, Francine Masiello ("Las pequeñas revistas: alianzas mediante la escritura" (1986)) analiza la importancia de las revistas como espacio de legitimación del escritor en la coyuntura histórico cultural de las que han sido denominadas "vanguardias históricas". Según la autora, se trata de un momento de consolidación de la imagen del escritor, que se manifiesta particularmente en la construcción de un "discurso político ficticio para disponer de autoridad y libertad". Este discurso circula y se plasma en una serie de niveles diferentes, entre los que Masiello distingue: 1) militancia de la doctrina de vanguardia; 2) organización social de los escritores; 3) pequeñas revistas "que unifican el oficio de escritor". De este modo, la hipótesis postula que las *pequeñas revistas* se erigen en espacios que posibilitan y constituyen el deseo de un diálogo con el poder deseado.

Masiello (1986) distingue tres modelos de revistas que circularon durante la década del 20: 1) las calcadas de las europeas, de contenido cosmopolita; 2) las anarco sindicales; 3) las que remiten a una experiencia generacional. Aunque heterogénea, la clasificación le permite desbrozar el campo para el fenómeno que le interesa estudiar. En este sentido, la observación complementa la mirada con que la autora describe lo que

8.: En: 'El rol de las revistas culturales', p. VII.

9.: *Con V de Vian*, Año I, N° 2.

podríamos llamar "lógica operativa" de las revistas literarias sobre el campo cultural, durante las vanguardias históricas:

"...Mediante sus diversos programas de acción, las revistas de vanguardia configuraron una lógica específicamente polémica para la promoción y recepción del arte. De igual importancia que las cuestiones temáticas, su peculiar estrategia del discurso sugiere que su estructura para la lectura se basa en la exclusión y oposición..." (p. 65).

En cuanto a la irrupción de las revistas en el campo cultural, la autora estudia la aparición de manifiestos como género específicamente vinculado a esta creación de un espacio de legitimidad y legitimación del escritor: "...en los años '20, el manifiesto presenta al escritor como un estadista de las letras..." (p. 70-1). Resulta interesante, a nuestro entender, retomar este análisis de la configuración de la imagen del escritor en relación con las revistas literarias para interrogar nuestro corpus. Nos preguntamos, en particular, por la dinámica de estos nuevos grupos productores de revistas en un momento en que el objeto literario comienza a ser marcadamente permeable a la inclusión de los saberes de la crítica y la teoría literaria y, por lo tanto, las imágenes y autoimágenes de escritor están también en cambio. Si bien las reflexiones críticas y teóricas han circundado con mayor o menor superposición el discurso literario argentino desde sus orígenes -sólo para puntuar una fecha, podríamos pensar en los discursos del Salón Literario- pensamos en el modo particular en que, especialmente a partir de la reinstauración del régimen constitucional de gobierno, comenzaron a cobrar publicidad en ámbitos académicos y no académicos autores y modos de pensar que poco antes tenían una circulación clandestina o virtualmente nula. En lo que va de los movimientos de importación que -creemos- puede pensarse como una de las claves para leer *Punto de Vista*) en particular, en los años que preceden a la apertura constitucional) al "exhibicionismo teórico" -socarrón y críptico- que ostenta Babel, el modo en que las revistas procesan y producen el discurso literario en relación con estos saberes nos parece un eje fundamental para pensar nuestro corpus. Por otra parte si, como Masiello afirma, alrededor de la década del veinte "...es la pequeña revista, en cuanto texto compuesto, la que proyecta la imagen del escritor en la historia al reconstruir el modelo de las letras argentinas para legitimar la actividad en curso...", sería necesario pensar qué "modelo(s) de las letras argentinas" vendrán a legitimar, por ejemplo, *Babel*, *Puro Cuento* o *Punto de Vista*.

Por otro lado, Masiello afirma que "...los discursos de la pequeña revista son un eco de proyectos más grandes, un paródico discurso político que aspira a la grandeza y al prestigio..." (p. 80). En este punto, la doble dimensión que la autora señala -los desplazamientos y reconfiguraciones que alcanzan y superponen parcialmente, en la coyuntura de las vanguardias históricas, el mapa intelectual y el político- permitiría repensar el funcionamiento del campo cultural que aparece fuertemente marcado por lo que se dio en llamar "transición democrática". En particular, cuando este proceso a nivel local se vio acompañado por una desmovilización y despolitización creciente a lo largo del período que nos ocupa y, al mismo tiempo, se desarrolló durante una década en la que -al menos, en Occidente- ciertos eventos fuertemente políticos generan una serie de textos que intentan esforzadamente reescribirlos como índices de una definitiva despolitización. Para nuestro período, la "caída del muro de Berlín" (1988) será un

acontecimiento/texto clave que puntúa y reposiciona la circulación de las ideas (también y particularmente) en el campo cultural, y marca especialmente los discursos de las revistas.

También John King, en su exhaustivo ensayo sobre *Sur* (1986), propone pensar las revistas a partir sus lógicas de acción. Confronta, así, las decimonónicas -orientadas a un gran público y sólo dispuestas a opinar-, con las del siglo veinte -"pequeñas" pero dispuestas a actuar, batallar y conquistar¹⁰-. En la esta misma dirección, el análisis de Beatriz Sarlo (1988) de las lógicas frente al público adoptadas por *Nosotros* y *Martín Fierro* en un momento muy específico en lo que hace a la constitución del campo intelectual argentino¹¹. Este tipo de formulaciones resultaron particularmente productivas ya que, como se comprobará en el desarrollo de los análisis de caso (véase los puntos 3 y ss. de este informe) consideramos el análisis de las estrategias de posicionamiento y acción en y sobre el campo cultural como un punto nodal en nuestro estudio, en tanto pensamos las revistas simultáneamente como registro y modo de intervención, como espacio de formulación y reconfiguración de identidades, tradiciones y poéticas. Parafraseando la clásica pregunta: nos interesa menos saber qué es que averiguar cómo funciona.

6. Revistas y formaciones

En este punto nos fue sumamente útil revisar algunas de las propuestas de Raymond Williams (trabajamos específicamente con Marxismo y Literatura (1977) y Cultura (1981), ensayo que reescribe y reelabora, en buena medida, al primero) para pensar los movimientos en el interior del campo cultural. Los conceptos de "formación", "tradicción", "dominante", "residual", "emergente" y "estructura del sentir" han funcionado como núcleos a los que hemos regresado, en distintos momentos de nuestra investigación, para discutir la dinámica de la articulación específica de cada revista con sus condiciones de posibilidad.

En Cultura, Williams propone un análisis global que parte de una definición básica de este término para realizar un recorrido por una serie de elementos que considera básicos para la encarar el estudio de una "sociología de la cultura"¹².

10.: Cfr. King, John. *Sur. A study of the argentine literary journal and its role in the development of a culture (1931-1979)*. Cambridge Iberian and Latin American Studies, Cambridge University Press, Cambridge, (1986).

11.: Cfr. Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1988. En el capítulo 'Vanguardia y utopía' la autora realiza un análisis de varias revistas literarias de la época (Contra, Proa, Martín Fierro, en particular), y señala, oponiéndolas, las lógicas con que cada una trabaja el componente de "lo nuevo". En cuanto al público como parte de este componente, apunta que mientras la lógica de *Nosotros* pretende "...extender y unificar...", Martín Fierro trabaja "...segmentando según zonas de pertenencia excluyentes..." (p. 99), y "...completó la autonomización de la esfera estética...". En el cruce de estas "lógicas de confrontación" se produjeron los movimientos que imponen nuevos posicionamientos en el campo intelectual.

12.: El autor entiende por "sociología de la cultura" "...una clase de sociología que concentra su interés en todos los sistemas significantes (...) Su enfoque integral

Williams define "cultura", entonces, como "...el sistema significativo a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga..." (p. 13). A partir de este concepto, cada uno de los capítulos encara el desarrollo del análisis de uno de estos elementos básicos, siempre mediante la historización de sus diversos componentes, e incluyendo en orden creciente de complejidad cada punto tratado en el posterior. Así, Williams presenta el estudio de las instituciones (y en particular, la paulatina autonomización del artista hasta la modernidad, y su relación con el mercado); formaciones (los modos de organización de lo que Williams denomina "productores culturales", análisis del que nos interesa en especial el tratamiento de la organización de los movimientos de ruptura); los medios de producción y la evolución de las diferentes tecnologías vinculadas a los conceptos de "mercado" y "propiedad"; las identificaciones (elementos que se han considerado históricamente constitutivos de lo que llamamos "arte", su especificidad en tanto práctica y las condiciones que requiere) y las formas (tomando como ejemplo el del desarrollo del drama, desde Grecia al naturalismo, su evolución histórica en atención a procesos de continuidades y rupturas); la reproducción del arte (en particular, en lo que hace a la inscripción de la obra de arte de y en la historia, y su relación con el concepto de "autonomía"); y, por último, la organización de los grupos de intelectuales, que el autor vincula a todo su desarrollo anterior.

El concepto de "formaciones" propuesto por Williams se vincula específicamente a nuestro objeto de estudio. Se trata de

"los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales". (Williams: 1977; 139).

En lo que hace a la dinámica de la relación entre las "formaciones culturales", sus producciones y la noción de "cultura" por él definida, Williams propone una tríada que fue sumamente productiva para nuestro trabajo. Los conceptos de "dominante", "residual" y "emergente", sugiere el autor, permiten explicar, desde una perspectiva dinámica, un conjunto de relaciones relativas de dominación y subordinación. En nuestro caso, frecuentemente partimos de ellos para analizar y/o caracterizar tanto el "tono" de una revista (lo "residual" de la concepción de la literatura que se desprende de la programática de *Puro Cuento* en sus notas editoriales, por ejemplo, y su vinculación con los debates que la revista instala) como el modo en que funciona la "puesta en público" de una discusión o la formulación -explícita o no- de una poética (la "emergencia" de un debate en torno al lugar de la crítica y la teoría literarias en *Babel*, por ejemplo; o de un aparentemente nuevo modelo de "transgresión" en *V de Vian*).

requiere, como veremos, nuevos tipos de análisis social de instituciones y formaciones específicamente culturales, y la investigación de las relaciones existentes entre éstas y, por una parte, los medios materiales de producción cultural, y por otra, las formas culturales propiamente dichas (...) La nueva sociología de la cultura puede considerarse como una convergencia, y hasta cierto punto como la transformación de dos tendencias bien definidas: una dentro del pensamiento social general y, más adelante, específicamente de la sociología; la otra dentro de la historia y el análisis cultural..." Cultura, (p. 14).

Según el autor,

"en la producción cultural las condiciones de dominación están por lo general claras en ciertas instituciones y formas dominantes. Estas pueden presentarse como desconectadas de las formas sociales dominantes, pero la eficiencia de ambas depende de su profunda integración..." (p. 189).

El grado de conciencia de esta dominación va, según Williams, de la "naturalización" por parte de los dominados al control más o menos conciente por parte de los dominantes. En contraste, el par "residual"/"emergente", se pone en juego para designar prácticas significativas "accesibles" en tensión con las condiciones "dominantes"; sea porque ya no forman parte de ellas (y son, entonces, "residuales"), o bien porque todavía no las integran (apenas son "emergentes") (Williams: 1977; 143-149, y también Williams: 1981; 190).

Para quienes intentamos estudiar textos que funcionan muy específicamente en el cruce de lo ficcional literario, lo periodístico y el conjunto más amplio de los discursos sociales, la noción de "estructuras del sentir" (Williams: 1977; 150-158), es seductora, en tanto involucra el acercamiento y la posibilidad de sistematización de una serie de elementos virtualmente inasibles

"...impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y pensamiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada..." (p. 155).

Aunque su formulación es un tanto brumosa, este concepto es sumamente productivo en el punto en el que, como señala Williams, se define en términos de "estructura", -es decir, un conjunto de relaciones internas específicas- una serie de elementos de los que se intuye su gravitación, pero cuyo análisis muchas veces se omite debido a su peso "poco cuantificable", a medio camino entre lo subjetivo y lo grupal, en tensión entre presente, pasado y futuro. Paradójicamente, ese mismo gesto de cristalización bajo la forma de una "estructura" -en nuestra opinión- limita el funcionamiento del concepto, endureciéndolo al fluir y el entrecruzamiento de los fenómenos de los que pretende dar cuenta. Aunque su grado de generalidad es mucho más alto, preferimos la observación de Williams que señala que las "estructuras del sentir" funcionan como "...una hipótesis cultural..." derivada de un intento de comprender "...experiencias sociales en *solución*, a diferencia de otras formaciones semánticas sociales que han sido *precipitadas* y resultan más evidente e inmediatamente aprovechables..." (p. 156; *itálicas del original*). Planteado de este modo, la idea de "estructuras del sentir" se reveló sumamente productiva como punto de arranque para interrogarnos, por ejemplo, sobre el modo particular en que una revista "dialoga" con otros discursos sociales y sobre el "tono" que conforma esa voz en diálogo y sus diferentes grados de orientación hacia ciertas zonas de debate.

Por último, Williams propone entender la idea de "tradición" no como un corte estático y dado sobre el pasado -una decantación casi "espontáneo" del pasado en el presente-, sino como la construcción de un discurso a través de una dinámica activa de

selección que opera en y desde el presente¹³. A partir de este nuevo sentido, la "tradición" pierde su "naturalidad", y se pone de manifiesto su variabilidad histórica y su interdependencia con los cambios de las relaciones sociales. Según Williams (1981),

"...la tradición ("nuestra herencia cultural") es por definición un proceso de continuidad deliberada, y, sin embargo, se puede demostrar (...) que cualquier tradición constituye una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria sino *deseada* (...) este "deseo" no es abstracto sino que está efectivamente definido por las relaciones sociales generales existentes..." (p. 174; las *itálicas* pertenecen al original)¹⁴.

7. Voces e identidades

Señala J. King (1986) que *Sur* produjo un discurso con coherencia propia, que funcionó como un "eje" frente al que se definieron, a favor o en contra, las voces de otras revistas culturales, e incluso otros discursos sociales¹⁵. Si las publicaciones culturales son producto de "formaciones" (Williams), nos interesa, por un lado, caracterizar al "nosotros" más o menos estructurado que se erige responsable de determinada revista.

En este sentido, consideramos de particular interés la preocupación por la persona plural que se hace cargo de una voz para intervenir en el campo cultural durante el período elegido. 1983 es la fecha elegida para el comienzo de nuestra investigación y, como ya lo señalamos, se trata de una datación que se carga de un fuerte valor simbólico. Durante el período que denominamos "transición" y, en particular, a partir de la restauración constitucional y la asunción de las autoridades elegidas mediante sufragio, las garantías institucionales permiten una circulación pública de la palabra que promete la efusión de una pluralidad de voces y la puesta en debate de una agenda brutalmente postergada durante los años de la dictadura militar. La pregunta por el "nosotros" involucra interrogarse sobre el espacio de la propia enunciación y sobre la posibilidad de compartir, confrontar y acordar con la palabra del otro. Es, entonces, también una pregunta por las voces mutiladas, los lazos sociales resquebrajados o virtualmente inexistentes, arrasados por la muerte y el exilio. Pero implica, también, una pregunta por los sobrevivientes, un balance del

13. En *Marxismo y literatura*, Williams señala respecto de este punto que "...la 'tradición' ha sido comúnmente considerada como un segmento histórico relativamente inerte de una estructura social: la tradición como supervivencia del pasado. Sin embargo, esta versión de la tradición es débil en el punto preciso en que es fuerte el sentido incorporado de la tradición: donde es visto, en realidad, como una fuerza activamente configurativa, ya que en la práctica la tradición es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos. Siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso..." (p. 137)

14. Para el concepto de "tradición", véase también Williams, Raymond: 1977; 137 y ss., y Williams: 1981; 174-176.

15.: Cfr. King, John. *Sur. A study of the argentine literary journal and its role in the development of a culture*,

pasado que, a menudo, resulta difícil enfrentar y un deseo de fundación que, orientado al futuro, requiere la construcción de un relato que sea simultáneamente proyección y memoria. Sea explícitamente o por omisión, cada una de las revistas estudiadas propone una respuesta para cada uno de estos interrogantes, que, con los matices que impone el devenir histórico social de la década, se convierten en motores de intervención a lo largo del período que estudiamos¹⁶.

En este sentido, disentimos parcialmente con la evaluación de J. Rivera al formular un "elogio póstumo" de las revistas culturales (véase Rivera: 1995; 90-1 y ss.). Basta rescatar las metáforas que circulan durante el debate propuesto por *Espacios* (1993). Al hablar de las revistas culturales argentinas en términos de "objeto arqueológico"¹⁷ o "laboratorio", "banco de pruebas"¹⁸ implica rescatar las revistas culturales tal como son leídas por sus productores y protagonistas. Esto es: como agentes eficaces y efectivos para el registro, generación, distribución y reformulación de discursos y, en definitiva, para la intervención y modificación de sus condiciones sociales de producción. Sobre la factibilidad concreta de este tipo de intervenciones, habría preguntarse -en todo caso- si el "réquiem" no debiera dirigido, en realidad, a la figura clásica del intelectual en términos de "voz universal que toma partido". No discutiremos aquí la idea de la crisis de la figura del intelectual en los 80, que no es local ni novedosa, y excede en mucho los límites de este trabajo. Sin embargo, nos interesa plantear esta problemática, en tanto constituye, simultáneamente, un dato dentro del horizonte de expectativas en que las revistas se producen y en el que producimos nuestra lectura y, al mismo tiempo, un "motivo" más o menos explícito o subyacente en el discurso de estas revistas.

Pese a las reservas que pudiera suscitar, entonces, la problemática de la figura del intelectual y de sus modos de intervención, las publicaciones que nos proponemos analizar han intentado -de hecho, en algunos casos lo siguen haciendo- generar intervenciones eficaces a través de una "voz propia"; una voz que les es reconocida -además- por otras formaciones e instituciones. La enunciación de lo que llamamos "voz

1931-1979., Introducción (pp. 1 - 2). Según describe el autor, Sur se convirtió -especialmente, a partir de la publicación de antologías de textos- en "árbitro del gusto" (cfr. pp. 137).

16.: Aunque soy responsable de las observaciones desarrolladas en este párrafo, hipótesis generales sobre la cuestión del sujeto plural y la palabra pública durante la "transición democrática" están actualmente en discusión en el marco del proyecto de investigación "Algunos problemas de la narrativa argentina desde 1983", inscripto en la programación UBACyT 1995-1997 (FI 186). Está claro que mis compañeros de trabajo, a quienes agradezco la posibilidad de participar en un debate que considero crucial para pensar la cultura argentina de estos años, no necesariamente comparten los conceptos que expreso en esta beca individual.

17. "...una de las cosas más interesantes es que queda después de la experiencia de la revista es que el grupo que se ha formado, en la experiencia que se ha hecho, la amistad que se ha forjado y -por supuesto- en la posibilidad de que la revista sea invocada, sea citada, que circule y que a la larga pueda convertirse en un objeto arqueológico, como parece que está ocurriendo ahora con *CONTORNO*...". Jitrik, N., 'El rol de las revistas...', p. V. Parecería que las revistas literarias, al constituir su identidad marcándose por una pluralidad de voces, resultan un elemento privilegiado para reconstruir las condiciones de su enunciación.

propia" de un texto periodístico es particularmente compleja: se configura en el cruce de un colectivo más o menos lábil y la palabra individual avalada por la reunión de un grupo de nombres propios -a menudo, "firmas" que agregan connotaciones particulares al discurso en formación-. En el caso de las revistas culturales, esta enunciación se entreteje con discursos y debates específicos que circulan en el campo intelectual.

Para abordar el problema de la identidad del discurso que produce una revista, proponemos pensar en la categorías de "función autor" y "productor de discursividad". Aunque ambas fueron formuladas por Michel Foucault en atención a un problema diferente del nuestro¹⁹, consideramos que pueden ayudarnos a pensar los modos en que se configura la identidad de una revista en su palabra y en su discurso.

Foucault propone el concepto de "fundador de discursividad" para caracterizar la "función autor" de K. Marx y S. Freud. Señala, en este sentido, que

"...la particularidad de estos autores es que no sólo son autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos..."

"...no sólo hicieron posible cierto número de analogías, también hicieron posible (y en la misma proporción) cierto número de diferencias. Abrieron el espacio para otra cosa que ellos mismos y que sin embargo pertenece a los que lo fundaron..."

"...la instauración de una discursividad es heterogénea de sus transformaciones ulteriores, (...) no forma parte de esas transformaciones ulteriores, necesariamente permanece atrás o suspendida (...) La consecuencia es que se define la validez teórica de una proposición en relación con la obra de esos instauradores..." (p. 99- 101).

En tanto las revistas culturales se constituyen, tal como lo hemos mencionado más de una vez, como objetos particularmente polémicos, la constitución de una voz propia y coherente es un punto clave para consolidar su espacio de intervención. Dentro del corpus elegido como central para esta investigación, cada revista cultural ha instaurado una discursividad y un tono propios y -más allá de su relativo éxito o su fracaso- ha intentado imponer su lengua en el espacio de polémica que prometía abrirse en un iridisado 1983.

18. Cfr. Sarlo, Beatriz. 'El rol de las revistas...', p. XI.

19.: Véase Foucault, Michel, ¿Qué es un autor?, Conferencia en el Centro Universitario Experimental de Vincennes, ante la Sociedad Francesa de Filosofía. Si bien en esta exposición el problema se centra en dilucidar lo que Foucault denomina "función autor", y las características de los discursos que lo poseerían, creemos que tanto el concepto de "fundador" o "instaurador de discursividad" como el mencionado anteriormente -hechos los ajustes pertinentes- podrían contribuir a nuestro estudio.

Bárbaros:
Poesía
chilena actual

BABEL

REVISTA DE LIBROS

4/9
La esfinge:
Entrevista a
Sergio Ramírez

Revista mensual,
Nº 11, septiembre 1989, A 1.000



Dossier: Palabras para Joyce. Ensayos inéditos en español de Anthony Burgess, Flann O'Brien y Jacques Derrida/ Molly Bloom por Ramón Alcalde/ Una aproximación al *Finnegans Wake*/ La política de la lengua/ El *Ulises* corregido/ La risa del maestro

Francis Ponge, por Borges y colaboradores/ Juan Goytisolo, por él mismo
Además: reseñas, investigaciones, anticipos, novedades y todo sobre los libros que nadie puede comprar

Núm. 1: abril de 1988.

Núm. 22: marzo de 1991.

Circulación mensual.

Dirección: Jorge Dorio y Martín Caparrós.

Jefe de redacción (N° 1 al 20): Guillermo Saavedra

(N° 21 y 22): Christian Ferrer.

Secretario de redacción (N° 5 al 7): María Moreno.

(N° 8 al 15): Salvador Pazos.

(N° 16 al 22): Eduardo Mileo.

Jefe de Arte (N° 1 al 9): Eduardo Rey.

(N° 10 al 17): Elías Rosado.

(N° 18 al 22): Fernando Amengual.

Publicación de la Cooperativa de Periodistas Independientes (N° 1 al 5).

Publicación de Puntosur S.R.L. (N° 6 en adelante).

Formato: 40 cm. x 28 cm. (blanco y negro).

50 páginas.

Filiaciones

Babel editó veintidós números entre abril de 1988 y marzo de 1991, siempre bajo la dirección de Jorge Dorio y Martín Caparrós, y con la dirección periodística -hasta su número veinte, en noviembre de 1990- de Guillermo Saavedra¹. Durante los primeros cinco números la edición estuvo a cargo de la Cooperativa de Periodistas Independientes, un grupo conformado por colaboradores de la revista de actualidad y cultura *El Porteño* que en 1985, frente al alejamiento de su editor y primer director, Gabriel Levinas, había decidido crear esta sociedad "para mantener una fuente de trabajo y un canal de expresión que consideraban necesario"². La Cooperativa encaró entonces otros proyectos editoriales: entre ellos, *Diario de Poesía* y *Babel*.

Babel, revista de libros, se presenta como publicación bibliográfica en momentos en que el mercado del libro pasaba por una especie de letargo. La difícil coyuntura económica, que iría agravándose a lo largo de 1988 y 1989, resultaba un contexto llamativamente paradójico para la salida de una nueva revista cultural. Embarcada en esta coyuntura, *Babel* aprovecha para deslizarse su subtítulo-lema: "Revista **de** libros", en traviesa y discreta alusión al viejo conflicto entre la "revista" (de la hoja suelta al magazine) y la "revista... libro".

En su primer editorial, la revista aludía explícitamente a un linaje de héroes lúcidos y melancólicos: "(...) Alonso Quijano, George Gordon Byron, Cyrano de Bergerac, Isidoro Tadeo Cruz, Jean-Paul Sartre conforman una piara azarosa ante los vindicadores del gesto cuando ya nada se espera."³ Este linaje incluía imaginariamente en el conjunto también a los hacedores de la revista, conscientes de la inutilidad de su "gesto". El editorial comenzaba evocando el episodio de la carga de caballería polaca frente a los tanques nazis, y continuaba, poco después: "(...) Se sabe: todo sacrificio es inútil. Se intuye: los rituales son inevitables. (...) Este -dicen- es el peor momento de la industria editorial argentina. Surgiendo de esas aguas, *Babel* no es un gesto heroico. (...) *Babel* -dicen- es una revista de libros. En todo caso, en el mejor de los casos, un etéreo gesto baudeléreo contra el puerco **spleen**. (...)". Este primer linaje de

1Una versión de este trabajo fue publicada posteriormente. Ver "Castillos de Babel: cimientos y cenizas de una revista de libros (Sobre Babel, revista de libros (1988-1991))" En: AAVV, La huella y el río. Volumen Homenaje a Corina Corchón, Buenos Aires, Colegio Nacional, Instituto de Investigaciones "Gerardo Pagés", 2000.

1.: Para una descripción general de esta revista, así como para un examen en detalle de su staff, nos remitimos a nuestro primer informe de avance. Solamente retomamos aquí los elementos que consideramos necesarios para la presente exposición.

2.: Warley, Jorge. "Revistas culturales de dos décadas. (1970-1990)"; p. 202.

3.: Martín Caparrós y Jorge Dorio "Caballerías", *Babel*, año I, N° 1, abril de 1988, p. 3. Las citas subsiguientes corresponden al mismo editorial, salvo indicación en contrario.

"lúcidos perdedores", así como la ya mencionada "vindicación del gesto", caracterizarán una formación que *Babel* se encargará de hipostasiar más tarde: el grupo Shanghai.

Pero *Babel* tiene también un segundo linaje: aunque algo menos explícito, el declararse "revista de libros" ubica a esta revista en la tradición bibliográfica que en la década del '60 representará *Los Libros*, que había dejado de editarse en marzo de 1976 tras el golpe militar⁴. Sin embargo, a diferencia de su antecesora, caracterizada por una actitud polémica, crecientemente politizada y con un claro objetivo en el sentido de intervenir en la esfera pública, *Babel*, en el contexto político cultural de la "consolidación democrática"⁵, construirá sus intervenciones hacia el interior de un campo intelectual crecientemente "innecesario", y cuyo correlativo aislamiento cultivará enarbolando el discurso de la autonomía de la literatura. Discurso que, junto con la vindicación del gesto y el culto al libro como objeto, definen la operación que llamamos "tantalización del libro": resemantizar el objeto literalmente inaccesible como objeto de deseo.

La creación de un espacio. "Todo sobre los libros que nadie puede leer"

Al definir su espacio en torno al libro, *Babel*, tal como lo señala Elsa Drucaroff⁶, no sólo se reconoce y se inscribe en su linaje bibliográfico sino también plantea la operación fundamental que le abre un lugar en el alicaído campo cultural de los ochentas construyendo, con solapada ironía, la ecuación "literatura=mercado editorial". La fetichización del libro, erotizado como objeto de deseo, es sólo una de las formas "caballerescas" de "cambiar el gesto de la derrota por los oropeles del sacrificio", tal como celebraba su primer editorial. Lejos de imponerse como una programática meramente nominal, ambos elementos -el culto al "gesto" y la elección del libro como objeto- estructuran la revista.

4.: "Hacia quince años que no había en la Argentina una revista de libros. Los libros había desaparecido a principios de los setenta, engullida por la política, y desde entonces los suplementos culturales se habían hecho cargo de la crítica. Mal, pero poco. Y las revistas literarias periclitaban sin remisión al tercer número. Por lo cual pensamos que, frente a la certeza del desastre que nos ofrecía una revista literaria, una revista de libros aseguraba cierta incertidumbre." M. Caparrós. "Mientras Babel", p. 526.

5.: Denominamos proceso de "consolidación democrática" a una segunda etapa respecto de la "transición", y cuyo inicio situamos hacia el término del gobierno del presidente Raúl Alfonsín, entre fines de 1987 y 1988. Este momento se caracterizaría, entre otros aspectos, por un declive del interés por la esfera política, debido a la existencia de un consenso de la opinión pública acerca del afianzamiento del régimen democrático en tanto sistema de "reglas". Como consecuencia de este acuerdo, se produce un desplazamiento de la demanda hacia otras necesidades, en particular y en nuestro caso, económicas.

Para una orientación de referencia sobre los conceptos de "transición", "postransición" y "consolidación (débil)", consultar: García Delgado, Daniel (Comp.). Los actores sociopolíticos frente al cambio

6.: Para este punto, ver su trabajo "Polémica en la Ciudad Prohibida. De Crisis a Babel".

El armar la publicación a partir de un conjunto de reseñas era, por una parte, un modo ingenioso de garantizar su subsistencia. Tal como explica Martín Caparrós⁷, de esta forma se aseguraba la publicidad, al menos, de editoriales y librerías. Las reseñas bibliográficas -columnas de 50, ocasionalmente 100 líneas- se agrupaban en los "estantes" de la librería que propuso *Babel* clasificadas por "género"⁸: "Narrativas", "Ensayo", "Historias de vidas", "Psi", "Humanidades", "Instrucciones" (libros de autoayuda), "Teatro y Poesía", "Ciencia"... La literatura infantil, por su parte, tuvo un espacio privilegiado en la página de "Infantiles", a cargo de Elena Massat, donde aparecieron no sólo reseñas sino lecturas críticas y ocasionalmente entrevistas a autores e ilustradores. A pie de página en cada sección se encuentran los "Recienvenidos": solo unas líneas que acusan recibo de libros y revistas vinculados a la sección correspondiente, con ánimo más o menos risueño⁹. Por otra parte, varias de las secciones fijas giraban en torno de la vida editorial. "Tráfico (la columna de los mercaderes)", apareció del N° 1 al 14, y sirvió para que apareciese sin más mediación que la de la revista la voz de editores y libreros, que en cada número relataban las peripecias de su supervivencia. Luego esta columna fue reemplazada por "Impresiones del mundo", a cargo de Nicolás González Varela y Andrés Rosler, en la que se reseñaban novedades recientemente editadas en el ámbito internacional. Un papel similar cumplía "Lector in mundo", columna de Guillermo Schavelzon. "Repertorios", a cargo de Fabián Lebenglik, fue una columna que *Babel* dedicó, "en un gesto hiperrealista" -tal como lo señala el copete en su primera aparición¹⁰-, a reseñar la aparición de diccionarios y enciclopedias. "Sucesos Argentinos" noticiaba, en las primeras páginas, la realización de jornadas, congresos y presentaciones, sirviendo también como espacio para publicitar talleres literarios o cursos (en algunos casos, a cargo de colaboradores de la revista). Casi siempre en esa misma página aparecía el "Ranking", con los primeros puestos de venta de obras de ficción y no ficción, sobre la base de datos proporcionados por cuatro o cinco librerías importantes (Gandhi, Liberarte, Prometeo, El

7.: Caparrós, Martín. "Mientras Babel", en: Cuadernos Hispanoamericanos, N° 517 - 519, Julio/Septiembre de 1993.

8.: En un sentido "ingenuo" del término. No pensamos en teorías del género, tal como la de Bajtín, sino simplemente en una clasificación -a grandes rasgos- "temática", tal como ilustra la heterogeneidad de la lista que presentamos. Se trata de un orden, en definitiva, más cercano a la intuición que guía al futuro lector por la librería que a un paseo por las aulas universitarias, pese al tipo de competencia que, como veremos, se acicatea en el lector de *Babel*.

9.: Citar alguno. Como dato que corrobora este ánimo travieso, puede anotarse que en los últimos números de *Babel*, aparecieron ciertos "Recienvenidos" que comprometían bastante más a su staff. A modo de muestra puede leerse, al pie de "Narrativas", entre "El resplandor en la oscuridad. Susan Isaacs...", y "Los ancianos y las apuestas. Javier Villafañe...": "Antonio Juan. Yánover, Débora y Caparrós, Martín. IMO editora. Buenos Aires, 11 de enero de 1991, 3,050 kg. Una obra de inesperada belleza abre promisoriamente el incivil registro '91 de la República de las Letras. Lejos de todo apresuramiento, la crítica ha rastreado el origen de la coautoría hasta un remoto pasado (Ver "El semillero de Arco Iris", de Adriana Puiggrós). Esto explica, en gran medida, la rigurosa selección de los mejores rasgos de Pequentonyo - título de la obra en su edición catalana. La profusa genealogía de esta edición princeps será motivo, sin duda, de próximas lecturas. Un auspicioso norte, en suma, para este tercer cuerpo de la supradicha dupla que así reafirma, con franco compromiso, el dinástico futuro de *Babel*." (N° 22, marzo de 1991, p. 9)

Aleph...)). Para completar el circuito (del autor al lector), Don Pablos aconseja, desde su columna "El buscón", dónde buscar y encontrar ofertas imperdibles, incluyendo títulos, autores, precios y direcciones.

Uno de los slogans de *Babel*, comenta Martín Caparrós, era en aquel contexto de crisis económica, "rufianescamente claro"¹¹: "Todo sobre los libros que nadie puede leer". Algún otro era no menos contundente: "Babel, para no leer a ciegas". Por eso, y para no perderse nada de "la movida editorial" -como titulaba alguna de sus tapas-, *Babel* contaba con un pequeño grupo de jóvenes sobresalientes: "*Shanghai*".

El grupo Shanghai: un mito innecesario

Si pensamos en las revistas culturales como productoras de discursividad y, simultáneamente, medios para difundirla, es porque no podemos analizar estas revistas como un texto cerrado, separándolas del conjunto de nombres propios que las generan y que en ese acto cristalizan en colectivos más o menos efímeros. Las revistas literarias, además, cuentan en la Argentina con una larga tradición como instrumento privilegiado mediante el cual los intelectuales canalizan sus intervenciones en la esfera pública.

Retomando ciertos rasgos de las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo -un momento, por otra parte, particularmente prolífico para las "pequeñas revistas"- *Babel* realiza una serie de inflexiones para constituir su "brazo literario": el grupo Shanghai. Esta formación aparece así denominada por primera vez en un artículo de Martín Caparrós que *Babel* publica en su número 10: "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril"¹². Pese a lo burlón del título, y a su ubicación en la sección "Caprichos", este texto funcionó como un manifiesto estético que pretendía diseñar un recorte generacional. Los "nuevos narradores", los "narradores jóvenes" que tenían su espacio en la revista, eran, desde entonces, "Shanghai".

Como grupo pensado para poner en funcionamiento los mecanismos de la ficción crítica y mediática, Shanghai ofrecía una fábula de identidad: "Aquel verano todo parecía a punto de caer. La Argentina se derrumbaba sin que sonaran siquiera los cuernos del apocalipsis y el público rugiente pedía más. (...) Coincidieron en Buenos Aires varios amigos que no viven aquí, y habíamos armado una patota infanto-juvenil que nunca se acostaba antes del alba. Alcohol, tabaco, bastante clorhidrato y retruécanos a

10.: *Babel*, año III, N° 16, abril de 1990; p. 33.

11.: Caparrós, Martín. "Mientras *Babel*".

12.: Esta edición de la revista corresponde al mes de julio de 1989, p. 43-45. El artículo había sido presentado como ponencia en el seminario de la Universidad Menéndez Pelayo sobre "Novela argentina y española en los '80", realizado en el Teatro Municipal Gral. San Martín (Buenos Aires), entre el 10 y el 14 de abril de 1989.

la Fitzgerald. Aunque a veces sonaran a Tennessee Williams. Ese verano casi todos estábamos solteros, y cada noche hacía más calor."¹³

De este mismo tórrido origen, habían surgido *Shanghai* y *Babel* (y también, tal vez, *El Monitor Argentino*¹⁴): "...volvimos a sentarnos con Jorge Dorio en algún café a tomar coca cola hasta la noche. Esperábamos que se concretara un programa de televisión que prepararíamos, y a veces nos aburríamos de nuestros propios chistes. Muchas tardes no. Una de esas tardes se nos ocurrió *Babel*. Unos meses antes había aparecido *Shanghai*"¹⁵

Shanghai, en realidad, era sólo una de tantas ironías desplegadas ante el lector desprevenido. Era "un grupo literario que no existió cuando existía, sí antes, y quizá después", pero además, como más tarde expondría Martín Caparrós, se había convertido en una operación cuidadosamente planificada:

"Shanghai se había formado casi como un acto de defensa, cuando un grupo de escritores entonces jóvenes y ligeramente éditos, un poco amigos, descubríamos que solíamos ser blanco de ataques sorprendentes. Nos tildaban de dandies, posmodernos, exquisitos y/o trolebuses. (...) Como nos ofendían en conjunto supusimos que debíamos defendernos en conjunto, y nos reunimos una noche en la *Richmond*, una confitería muy tradicional de la calle Florida. Estábamos Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Jorge Dorio y yo. (...) Allí decidimos formar un grupo durante el tiempo que fuera necesario para mitificar su existencia. Después nos reunimos un par de veces en la *Ideal* (...) nos entrevistaron un par de periódicos, y supimos que ya habíamos cumplido nuestra empresa. Antes, claro, nos habíamos creído obligados a escribir un manifiesto donde justificábamos, entre otras cosas, nuestro nombre."¹⁶

La identidad reactiva del primer momento se transforma rápidamente en la activa -y gozosa- construcción de un simulacro; "Shanghai se convirtió en un pequeño fenómeno mediático"¹⁷. En su manifiesto, *Shanghai* reivindicaba su inexistencia, su posibilidad de ser "sobre todo, un mito innecesario". El exotismo en el tiempo y el espacio, rasgos que caracterizarán, según Caparrós, a la improbable "nueva novela argentina"¹⁸, encontraban en *Shanghai* su justificación y su razón de ser. Esta reivindicación de la extranjería y el exotismo se convertirá en la retórica de la revista para pensar la literatura como radicalmente autónoma, en contraposición a lo que llamaban "literatura Roger Rabbit", que identificaban con la producción de los '60 y '70: "cuando estaba claro que la ficción literaria estaba dispuesta a interactuar valientemente con la vida, a rectificarla, a revelar la verdad, a encauzarla"¹⁹. En la crisis económica y política que caracterizaba a la "consolidación

13.: Caparrós, Martín. "Mientras Babel", p. 525.

14.: Ciclo televisivo "cultural" semanal, cuya realización general estaba a cargo de Rodolfo Hermida, con la conducción y guión de Jorge Dorio y Martín Caparrós. Contaba con el auspicio de la Fundación Plural.

15.: Caparrós, Martín. "Mientras Babel", p. 526.

16.: *Ibíd.*

17.: Caparrós, Martín. "Nuevos avances..."

18.: Caparrós, Martín. "Nuevos avances y retrocesos..."

19.: Caparrós, Martín. "Nuevos avances..."

democrática", en cambio, "la literatura tenía la posibilidad casi inédita de pensarse a sí misma, sin compromisos económicos o políticos. De ser, por innecesaria, más autónoma. Lo cual implicaba, decíamos, una felicidad y un riesgo."²⁰

Un diálogo entre hombres de talento

En las pequeñas revistas de principios de siglo, Francine Masiello reconoce el afán de concretar simultáneamente dos objetivos específicos: uno "popularizante: introducir al escritor en la sociedad" -es decir, legitimar su papel mediante la propuesta medular de las vanguardias: deconstruir la lógica que sustenta la escisión entre mundo cotidiano y Arte-. El otro es "exclusivo y restrictivo, constituye un diálogo entre hombres de talento"²¹. En los tardíos ochentas, *Babel* constituye, a través de Shanghai, una vanguardia tardía y desencantada, cuya poética intenta negar el vínculo entre literatura y vida reconociendo solamente el segundo objetivo: intercambiar contraseñas en "un diálogo entre hombres de talento".

Desde su nombre, desde las múltiples voces que la constituyen, *Babel* transforma el estigma de la confusión de las lenguas: de condena a estrategia dadora de identidad. Adoptar un lenguaje minorizado, un argot marcado por el secreto de un oficio. Las novísimas crítica y teoría literarias serán los saberes aptos para construir múltiples resistencias que, estrechando complicidades, preserven a la cultura del nuevo "desierto" en que se había convertido Buenos Aires²².

"La mujer pública", columna de María Moreno, donde el debate sobre el género (sexual) introducía a nombres como los de Cixous, Weigel o Luce Irigaray, poco conocidos entonces; la columna de Germán García, en sección "Psi" ("Informe para el psicoanálisis); o las de Marcelo Cohen ("Battidore Libero (desde Barcelona)") y C. E. Feiling ("El cónsul honorario (desde Nothingham)"), donde sus autores esbozaban problemas de teoría literaria registran el tono de *Babel*. "La verónica", columna de Martín Caparrós, que apareció unos pocos números, metaforiza dos de los rasgos que más característicos de la revista: el movimiento de la capa del torero como gesto que dibuja el aire, descrito mediante un registro poco menos que criptico²³.

20.: Caparrós, Martín. "Mientras Babel", p. 527.

21.: Masiello, Francine. Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia, p. 61.

22.: "(...) Lo que conforma la primera posibilidad del nosotros es la filiación y el parricidio; huérfanos de ambos, tenemos que inventarnos hermandades electivas en base a nuestras propias palabras, construidas en un territorio que se parece mucho a algunos desiertos.

Suena risible: en mi mirada, Buenos Aires 1980 volvió a ser un desierto, como lo fue la Argentina en 1880." Caparrós, Martín. "Nuevos avances..."

23.: Ver, por ejemplo, el siguiente comentario sobre "sociología de la recepción", que ilustra al mismo tiempo la política editorial de la revista: "Ahora, sin embargo, hay quienes exigen de la escritura esa inteligibilidad newtonianamente universal, no para la destrucción de la hidra espantable, sino para que otra hidra siempre supuesta, la del público, la del 'lector común', se relama las fauces satisfecha, tranquila en su sosiego confirmado. E imponen para eso su idea de público, y la

Las marginalias, ubicadas sobre la página izquierda, no sólo antologizan frases de autores célebres (Proust, Céline, Bioy Casares, Karl Krauss, por ejemplo) que dialogan con el texto central, sino que también son un espacio propicio para el "guiño" entre iniciados. En un alarde de falsa erudición de raigambre borgeana, en la página 47 del número 10 de *Babel*, se cita a José Máximo Balbastro: "La poesía es Dios/la poesía no existe". Balbastro había tenido en vilo a la teleplatea del Monitor Argentino durante toda una semana, cuando los conductores del ciclo -y directores de la revista- le inventaron una biografía de héroe olvidado para exhibir el poder de los medios masivos en la construcción de la noticia.

La intimidad entre "hombres de talento", sin embargo, no sólo se construye por exclusión: también son necesarias instancias de consagración. En *Babel*, éstas funcionan a través de tres secciones -que aparecieron en todos los números- cada una de las cuales opera de un modo específico. Se trata del "Libro del Mes", "La Esfinge" y "Mesa de Luz (notables y notorios confiesan qué han leído)".

"Libro del Mes" era la primer sección de *Babel*. Se hacía acreedor a la cucarda conmemorativa algún libro recientemente editado, del que se transcribían fragmentos, y era comentado por uno o dos textos críticos. Los "libros del mes" (en alguna ocasión hubo también un "Bardo del mes" y una "Biblioteca del mes"²⁴) pueden leerse como una "antología del gusto" que propone la revista. Fueron distinguidos, entre otros, El arte de la novela, de Milan Kundera (en el primer número); Michelet, de Roland Barthes (en el 7); Novelas y cuentos, de Osvaldo Lamborghini (en el 9); El ala de la gaviota, de Enrique Molina (en el 11) y Children's Corner, de Arturo Carrera. conforman una biblioteca a la que vendrán a integrarse, en los últimos números, textos de los colaboradores más cercanos de *Babel*. Así, fueron "libros del mes", en los últimos números de la revista Lenta biografía, de Sergio Chejfec (en el número 17); La perla del emperador, de Daniel Guebel (en el 18); El coloquio, de Alan Pauls (en el 19). Los tres libros -así como también El divino convertible, de Sergio Bizzio- habían sido premiados para su edición por la Fundación Antorchas, tal como había sido anunciado en la sección "Sucesos argentinos" del número 16 de la revista. La buena nueva, de Rodolfo Fogwill y Los fantasmas, de César Aira, fueron también "Libros del Mes" en las ediciones sucesivas. Si bien es cierto que estos dos últimos autores no pertenecen al plantel de colaboradores de la revista, ni aparecen en las listas de Shanghai, resulta evidente que quienes hacen *Babel* hacen suya su estética²⁵.

"La esfinge" interrogaba con 69 preguntas fijas a sus entrevistados. Resulta evidente que, a veces, ni siquiera era necesario concertar un encuentro: muchas de las respuestas presentan marcas de haber sido contestadas en forma escrita. Por supuesto, "La esfinge" conoce desde el principio la solución del enigma, y las respuestas no modifican, por tanto, el curso de la conversación. La heterogeneidad de las preguntas va de la número 1, "¿Qué fue

agitan como un espantajo de caricatura. El astado no embiste, ante vuelos tan torpes del capote." *Babel*, N° 20, noviembre de 1990; p. 17.

24.: Para celebrar, respectivamente, la aparición de la antología poética *Partes del todo*, de Rodolfo Fogwill, y de *La biblioteca del patógrafo*, de Héctor Libertella.

25.: Así se desprende no sólo de los comentarios críticos (en el caso del libro de Fogwill, a cargo de Rodrigo Fresán y Arturo Carrera; en el de Aira, a cargo de Alan Pauls y C. E. Feiling), sino de cómo aparecen valoradas sus obras en "Nuevos avances...".

lo primero que escribieron?", a la 66 "¿Cree en Dios? ¿En cuál?", pasando, por ejemplo, por la 36 "¿Cuál es su olor favorito?", o la 64, "¿Cuántas horas duerme?". La convivencia de preguntas "trascendentes" y "frívolas", banaliza la entrevista y, de rebote, el conjunto de las respuestas. Tanto es así que, al llegar a la pregunta 69, sólo es posible la ironía: "¿Para qué sirve un escritor?". Algunos de los entrevistados por La Esfinge fueron Noé Jitrik, David Viñas, Jorge Asís, María E. Walsh, Hugo Padeletti, Ricardo Piglia.

La "Mesa de Luz (notables y notorios confiesan qué han leído)" era un página que la revista proponía a ciertas "figuras" del campo intelectual para que develaran sus lecturas más íntimas, ofreciendo al mismo tiempo a los lectores -como también ocurre en cierta medida en "La Esfinge"- un fisgoneo sobre la intimidad de la nueva República de las Letras. A veces, sin embargo, este espacio se presta para la aparición de comentarios eruditos en teoría y crítica literaria -los discursos privilegiados por *Babel*-, que al mismo tiempo que justifican las elecciones de los lectores, dialogan con la propuesta de la revista. Beatriz Sarlo comenta una frase de Harold Rosenberg, que reflexiona sobre la relación entre intelectuales y cultura de masas, (y sobre su propio sentimiento de ambigüedad frente al dilema cultura de élites/cultura de masas): "Arte es lo que resiste al desgaste producido por el consumo; en el límite, el arte se opone a toda política de medios y de fines". La definición será aplicada, más adelante, a los originales -aún inéditos- de El coloquio, novela de Alan Pauls: "un relato tragicómico, carente de función: in-consumible", es decir, indiferente al mercado, innecesario, inútil²⁶.

En la mayoría de los casos, sin embargo, prima en esta sección la mera exhibición de competencia; no sólo se ostentan "bibliotecas" sino también "enciclopedia". En este sentido, la "Mesa de Luz" funciona como dispositivo legitimador de "notables y notorios" ante sus propios pares, quienes constituían buena parte del público de la revista. En respuesta a la requisitoria sobre su propia "Mesa de luz", María T. Gramuglio contesta y comenta: "He aquí un exhibicionismo tan bien explotado que nos ponemos a trabajar, escribimos la nota, sacrificamos una fotografía y finalmente aparecemos como lo que somos: incapaces de resistir a la tentación de figurar en esta galería (...). Y también, repasando la galería que formamos en Buenos Aires, un grupúsculo tan recortado como aquellos *gentlemen* del '80 que necesitaban reconocerse entre sí intercambiando galeratos en la calle Florida"²⁷.

La "nueva narrativa": cuentos de hadas de los mares del sur.

"Fuimos escritores formalistas, amanerados por la juventud y la teoría literaria, indiferentes y amnésicos. Después fuimos dandies de izquierda, (...). Más recientemente, hemos sido metaficcionales, exóticos, universitarios, desdeñosos del mercado y de los imperativos del realismo juvenilista. (...) La constante: fuimos escritores inadecuados. Es decir, escritores que están desajustados con los paradigmas que van rigiendo la producción

26.: Babel, año I, N° 3, julio de 1988, p. 20.

27.: Babel, año II, N° 14, enero de 1990, p. 32.

de identidades literarias", discurre Alan Pauls²⁸, meditando sobre la generación de los "nuevos escritores". La incomodidad que el escritor declara se tradujo en el programa estético enunciado en "Nuevos avances...", manifiesto que constituyó el modo de leer y producir un discurso crítico y teórico que caracterizó a *Babel* tanto como a la producción ficcional de quienes allí escribían.

Si la literatura se había convertido en una práctica sin legitimidad social, en "un hobby no muy distinto de la filatelia" -opina Marcelo Cohen desde su columna barcelonesa "Battidore Libero"²⁹- la narrativa que acompañará este proceso será una literatura de la frivolidad y del exilio, voluntario y perfecto. La elección de escenarios exóticos, la negación de la linealidad temporal en favor de rupturas y digresiones, la reticencia frente a lo que llaman "los grandes temas" o "el orden del todo", la recurrencia del pastiche, la intertextualidad y el cultivo de la autorreferencia; todo ello, iluminado por un tono constante y suavemente paródico, ejemplifica, en su conjunto, algunos de los rasgos de esta "nueva literatura" anunciados por Martín Caparrós, e ilustrados en la obra de sus compañeros³⁰. Este extrañamiento del vacío en que se había convertido la literatura argentina no tenía como objetivo moralizar ("poner en otros escenarios las críticas que la razón ilustrada aún no podía ejercer en el propio"³¹), sino erigirse en "una afirmación de independencia, de autonomía"³².

En *Babel*, el territorio del exotismo estuvo representado en la sección "Bárbaros", que incluía en cada edición un trabajo sobre literaturas lejanas. A modo de ejemplo: narrativa japonesa (número 2), literatura de los indios de los Estados Unidos (número 6) o un trabajo sobre el grupo Oulipo y George Perec (número 4). En cuanto al dossier de cada edición, ofrece una muestra de la voluntad de fragmentación "contra el todo". No sólo por su estructura interna (múltiples artículos interpretan desde distintas perspectivas un tema central), sino sobre todo por la heterogeneidad de los temas abordados: "Lenin", "Jazz y Literatura", un homenaje a Enrique Pezzoni, la autobiografía...

Las ya mencionadas columnas "internacionales" de Marcelo Cohen y C. E. Feiling completaban el mapa.

28.: Pauls, Alan. "La retrospectiva intermitente". En: Cuadernos Hispanoamericanos, N° 517-519.

29.: "(...) Aquello de lo que la literatura se ocupa -metamorfosis, imaginación del lenguaje, inquisiciones, peculiaridades, volubilidad, placer de lo complejo- se resuelve hoy en formas que no son funcionales, útiles, como era útil, por ejemplo, la novela para la burguesía del siglo diecinueve. Para el esquema posindustrial, la literatura, casa de lo imperecedero, socialmente es un hobby no muy distinto de la filatelia." Cohen, Marcelo. "Calvino, el italiano" ("Battidore Libero", *Babel*, año II, N° 11, septiembre de 1989, p. 7)

30.: A modo de ejemplo: "Ahora, últimamente, el extrañamiento parece tomar características más directas: el mismo Aira con su novela china, la novela egipcia de Alberto Laiseca, el "Lorelei" de M. Cohen, el ambiente caballeresco de Daniel Guebel, el ligero tinte germano de Alan Pauls, mi novela griega." Caparrós, Martín. "Nuevos avances ..."

31.: Caparrós, Martín. "Nuevos avances..."

32.: *Ibid.*

En su carácter vanguardia ucrónica, por otra parte, *Babel* se pronunciaba implícitamente contra "la sucesión lineal y ascendente del tiempo de la modernidad y del progreso"³³, publicando no sólo "Anticipos" e "Inéditos", sino también "Réditos" (entre ellos, textos de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges).

"Si la literatura nos salva es porque no salva, si nos sirve es porque no sirve, si se instala aquí es porque nadie sabe, todavía, ya, qué significa aquí"³⁴. Situada en el cronotopo mítico del exotismo en el tiempo y el espacio, *Babel* parecía haberse asegurado su lugar en el "perfecto exilio": "escribir desde nada, para nada inmediato, sin urgencias, para la escritura, para el placer más íntimo, para el bronce, para nada"³⁵.

Revista de libros, revista de lecturas. *Babel* y la crítica universitaria.

Las múltiples voces de *Babel*, tal como ya lo indicamos, tenían su punto de reunión en el lenguaje de la teoría y la crítica literarias. Aislados en el contexto de la crisis de la cultura humanística, algunos docentes e investigadores universitarios encontraron en esta revista un espacio para el intercambio y la difusión de ideas. En este sentido es interesante considerar las reseñas bibliográficas. Ubicadas en el centro de la revista, eran la masa tipográfica sobre la que descollaban columnas, secciones o marginalias. Y esto no sólo por la aparición de nombres propios ligados a la academia, sino sobre todo porque las reseñas parecen ser el único espacio real de discusión en la revista.

Las reseñas no funcionaban en *Babel* como servicios al lector, es decir, dando una noticia o una síntesis de lo que pronto podría leer por sí mismo. Son, en cambio, un laboratorio de producción teórica y crítica, donde -tal vez respondiendo a la torsión coyuntural de la revista- el "libro" se convierte en "texto". Por un lado, se consignan no sólo los usuales datos de edición (título, autor, editorial, cantidad de páginas), sino también el precio -lo que corroboraría nuestra hipótesis sobre el sentido de ser "revista de libros"- . Por otro, junto con estos datos que evidencian la materialidad del objeto se despliega un análisis textual que pone en juego estrategias de lectura donde se lucen los conocimientos de los discursos de las novísimas crítica y teoría literarias que posee el colaborador-autor de la reseña, convirtiendo estas reseñas en verdaderos miniensayos. Citamos, a modo de ejemplo, la reseña de Daniel Link sobre Cae la noche tropical, de Manuel Puig³⁶; o la de Fernando Murat sobre Lo más oscuro del río, de Luis Gusman. En esta última, por ejemplo, Murat plantea una hipótesis que le permite leer la obra de Gusman ("escribir un relato implica trabajar sobre palabras que caen de un corpus previo") y pensar el lugar de esta obra en la literatura argentina. Por último propone, revisando la producción ficcional de los últimos años, dos respuestas posibles al "problema de cómo incorporar lo que se lee a la escritura y como hacer de la lectura un relato"³⁷.

33.: *Ibid.*

34.: *Ibid.*

35.: *Ibid.*

36.: *Babel*, año I, N* 6, enero de 1989, p. 8.

37.: *Babel*, año III, N* 21, diciembre de 1990, p. 9.

La dificultad de editar por otros canales el discurso crítico, además, concurría a intensificar el papel de estas bibliográficas como modo de poder leer y ser leídos. Las polémicas que generan pueden leerse, no sólo como un diagnóstico de algunos de los debates presentes en el campo intelectual, sino también como evidencia de quiénes eran los lectores de *Babel*: en general, no son siquiera los autores de las obras reseñadas quienes protagonizan las polémicas, sino terceros -en particular, críticos, docentes e investigadores vinculados a la institución universitaria- que escriben para debatir con las lecturas de (otros) críticos. Por citar algunos de los ejemplos más bulliciosos: ya desde el primer número, la reseña de La tercera mitad, de Liliana Heer, a cargo de Renata Rocco Cuzzi, desencadenó una polémica que se prolongó, entre respuestas y refutaciones, hasta el número cuatro de la revista³⁸. En torno a "El test. Una defensa de Emeterio Cerro", de César Aira (a propósito de Los teros del Danubio, de Cerro), discutieron C. E. Feiling, A. M. Shúa y Alejandro Ricagno³⁹. En el número 20 (diciembre de 1990), en la sección "Teatro y Poesía", Susana Cella reseña Gaucha concreto y Guascaglia o el éxtasis esquimal, de E. Blanchard (p. 45). En el número siguiente, replica Alejandro Palermo con "El gaucha como esquimal y viceversa" (p. 7), y enseguida plantea su propia lectura.

El potrero de *Babel*: un acceso a La Literatura

A partir de la elección de ciertos discursos y ciertos lenguajes, *Babel* estrechaba -y exponía- alianzas que le permitían conformar un conjunto de "jóvenes intelectuales" que, como vimos, incluía a ciertos sectores vinculados con la academia. Entrar a *Babel* y entrar al campo; "pertenecer": esta maniobra se concreta en una serie de tácticas de control del ingreso a la revista que están inscriptas en su misma estructura, algunas de las cuales ya hemos analizado. Sin embargo, este grupo de "dandies" necesita para legitimar la exclusión un movimiento complementario: construir un público dispuesto a acechar la entrada.

"El Potrero" fue la sección que *Babel* destinó al contacto con los lectores. Se trataba de una página de entretenimientos ubicada al final de la revista. Más allá de la "Grilla literaria" que aparecía en los primeros números, y de algunos juegos matemáticos o de ingenio que aparecieron ocasionalmente, el "Proli" fue el juego que acompañó a los lectores de la revista durante todas sus ediciones. Parodiando el popular "Prode", este concurso de pronósticos literarios ponía a prueba al lector mediante un test de "multiple choice" aplicado a una lista de trece preguntas. Las opciones para responder tenían asignada la

38.: En el número dos, en la sección "Polémicas" (p. 17), apareció "La mitad más polémica", carta en la que Luis Thonis censuraba la lectura de Rocco Cuzzi y proponía la suya. En el número siguiente, la sección "Reparaciones" (p. 6) daba derecho a una fogosa réplica de la autora de la reseña ("La mitad más polémica II"). Por fin, en el cuarto número de la revista, una carta de Nicolás Peyceré ("La mitad más polémica III") ofrecía una nueva lectura.

39.: El texto de Aira fue publicado en el número 18 de la revista (agosto de 1990), (p. 41). En el número 20 (noviembre de 1990), en una sección convenientemente titulada "Polémicas" (p. 7), C. E. Feiling publica "El cencerro y las vacas. Reflexiones de un bienpensante", y A. M. Shúa, "Contra todo test. Sobre la defensa de Aira a Emeterio Cerro", ambas en encendida contestación a la nota de Aira. En la misma edición A. Ricagno escribe la reseña el libro de Cerro (p. 44 - 45), donde recupera la polémica. Martín Caparrós, desde su columna "La verónica" (p. 17), también alude al debate.

"L(ocal)", "E(mpate)", o "V(isitante)", y podían trasladarse a una boleta que aparecía en la misma página. Obviamente, las preguntas no se resolvían en el campo del deporte sino en el de cierto tipo de competencia intelectual, aunque más vinculada a la memorística o a la circulación del rumor que al conocimiento. "¿Qué querían fundar en Paraguay Macedonio Fernández, José Ingenieros y Leopoldo Lugones?"; "¿Cómo se llamaba la compañía azucarera en la que trabajaba Erdosain en Los siete locos?" ; " 'Mirad, ¡mirad!, ¡Este hombre está danzando como un loco!'. El párrafo precedente sirve de acápite a una célebre obra, ¿cuál?... Estas preguntas, elegidas al azar de diferentes ediciones del "Proli", dan una idea del tipo de entrenamiento cultural -dicen que los "grandes" se hacen jugando en el potrero- que se ofrecía a los lectores. Así, el "Proli" cumplía también una función con ribetes didácticos: mostraba el tipo de peregrinación libresco-cultural propuesta al semillero.

El premio por acertar los trece puntos era una orden de compra en Gandhi. Tal galardón, apetecible en lo material, lo era más aún en lo simbólico. La librería que lo brindaba era uno de los puntos de reunión de los intelectuales entre los que *Babel* se movía. Sortear las trece preguntas, mirar por la rendija de la puerta de atrás, "pertenecer" por un momento...

Una ciudadela y una torre

Al inicio de la década del '20, Enrique Espinosa (Samuel Glusberg) editaba también una revista *Babel*. Dos décadas después, cuando la revista se trasladó, con su director, a Chile, llevaba a modo de epígrafe unos versos de Rubén Darío: "Aquí se confunde el tropel/ de los que a lo infinito tienden/ y se edifica la Babel/ donde todos se comprenden". *Babel, revista de libros*, se erige a sí misma, desde su primer editorial⁴⁰, no con la confianza en el ideal de armonía de su antecesora sino con una sonrisa cínica que le permite enfrentar la "consolidación democrática". La diversidad de lenguas no celebra la mutua comprensión, sino el caos. La estética fragmentaria de la revista invita a las "múltiples miradas desde dunas tornadizas"⁴¹: su caja enorme recuerda los diarios de fin de siglo, o el tamaño del periódico Martin Fierro; sus pequeños dibujos en tinta connotan la sacralidad de un códice miniado, burlada por la galería de fotos que siempre parecen levemente discordantes con el texto; "Recienvenidos" y marginalias despistan al lector lineal con un montaje que tiene algo de masmediático. Esta convivencia de lo plural, como hemos visto, no garantiza ninguna dialéctica ni intercambio. Tal como señala Beatriz Sarlo⁴², comentando los efectos de la "massmediatización de la esfera pública", se trata de "un *lugar común* donde las oposiciones (que podrían transformarse en conflicto) se disuelven en un poliglotismo que no produce, por

40.: "En el principio, Babel era una cita: 'Todo el mundo era de un mismo lenguaje e idénticas palabras. (...) Entonces dijeron: 'Ea, vamos a edificarnos una ciudadela y una torre con la cúspide en los cielos, y hagámonos famosos, por si nos desperdigamos por toda la faz de la tierra''. (Génesis, II, 1-4).

En sus causas segundas, otra cita: 'Lugar donde hay gran desorden y confusión, o en que hablan muchos sin entenderse.' (R.A.E.)". Caparrós, Martín, y Dorio, Jorge. "Caballerías", *Babel*, año I, N° 1, abril de 1988.

41.: *Ibid.*

necesidad, polifonía.(...) " En efecto, *podrían* transformarse en conflicto: pero en *Babel*, las "discusiones" están dominadas -exceptuando las salvedades apuntadas- por la frivolidad y el tono de *causerie*. Ya lo hemos dicho: si la Babel bíblica era en sí misma dos, simultáneamente ciudad y torre, *Babel, revista de libros* se edifica una fortaleza múltiple en un intento de preservación de su ciudad letrada del acecho del "desierto cultural"; y se erige una poética de torre de marfil, inaccesible, con los saberes de las más recientes novedades en teoría y crítica literaria.

Elsa Drucaroff⁴³, en su trabajo sobre *Crisis y Babel*, metaforiza el campo cultural en que emerge esta última con la ciudad prohibida de la China imperial, donde, sólo por la costumbre y por adoración del gesto, se repetían rituales vacíos de sentido mientras afuera la vida continuaba.

A partir de principios de 1988, se habían sucedido en forma creciente crisis económicas y políticas. La permeabilidad del poder civil a la persistente presión del poder militar, ratificada por las llamadas leyes de "punto final" y "obediencia debida", y durante 1989, la noticia del indulto a los ex comandantes de las fuerzas armadas, así como por los episodios de rebelión castrense, era sólo parte de una debacle difícil de ignorar. La caída del muro de Berlín, a fines de ese mismo año, era una constatación azorada, absurdamente real, capaz de hacer estallar cualquier intento de autonomía. Incluso hasta aquí había llegado el remanido "fin de la historia".

Aunque a lo largo de su trayectoria no aparece casi ninguna mención del contexto sociopolítico, en abril de 1990 la realidad hizo estallar las puertas de *Babel*, la ciudad prohibida. "El tercer año" fue el tercer y último editorial que publicó la revista a lo largo de sus veintidós números: "En la Argentina que algunos llamaron permanente, el derrumbe se ha convertido en un lugar común, la confusión de lenguas en palabra autorizada. *Babel*, por una vez, no intenta convertirse en excepción, para no confirmar las reglas de un juego de villanos. Por eso *Babel* se derrumba como el resto, con tozudez, con empecinamiento, como quien se duele y se deleita en el espectáculo de su propia destrucción. (...) *Babel* no se quiere fundir con el paisaje. Sí seguir simulando una existencia inverosímil, sí seguir existiendo como si todo fuera."⁴⁴

Siempre atenta a las primicias, *Babel* había publicado en su edición anterior un dossier con la primera versión "casi completa" del célebre ensayo de Fukuyama. El hombre y la democracia, de Georg Lucács, había sido consagrado, en esa misma edición, "Libro del Mes".

El final de una etapa

42.: Sarlo, Beatriz. "Notas sobre política y cultura", en: Cuadernos Hispanoamericanos, N° 517 - 519.

43.: Drucaroff, Elsa. "Polémica en la Ciudad Prohibida....".

44.: Caparrós, Martín, y Dorio, Jorge. "El tercer año", *Babel*, año III, N° 16, abril de 1990.

"Sobrevivimos a todas las crisis económicas: en junio de 1991 no logramos sobrevivir al hastío", confiesa lacónicamente Martín Caparrós⁴⁵. La estabilidad económica recientemente conquistada permitía que comenzara a reactivarse el mercado editorial. Poco tiempo después, algunos de aquellos jóvenes "desdeñosos del mercado y de los imperativos del realismo juvenilista", protagonistas de la experiencia *Babel*, pudieron reubicarse rápidamente en puestos claves de este nuevo escenario. Entre ellos, Martín Caparrós, quien dirige la colección de periodismo de editorial Planeta, y Guillermo Saavedra, director editorial del sello Alfaguara -y colaborador de la revista *La Caja*-. Ricardo Ibarlucía -ubicado en un puesto de decisión en la editorial Espasa Calpe- y Daniel Samoilovich integran el consejo editorial del *Diario de Poesía*, que sobrevive exitosamente -pensando en la suerte del género y en lo acotado de su mercado en nuestro país-.

45.: Caparrós, Martín. "Mientras Babel"

E N E R O 1 9 8 7

Informe especial

ETA

El desafío de España

**LA TRISTE
HISTORIA
DEL
PUNTO
FINAL**

*Osvaldo Bayer, Eduardo Duhalde
Vicente Zito Lema, Hebe de Bonafini*



50



4.-
★
crisis

ejemplar

Ideas, letras, artes en la

Haroldo Conti *Relato inédito*

García Márquez *"Al principio fue el cine"*

Bukowski *Poética de la perversión*

José Agustín *Literatura de la onda*

Jean Baudrillard *Seducción y fatalidad*

Crisis (Ideas, letras, artes en la) (2da. época).

Núm. 41: abril de 1986.

Núm. 53: abril de 1987.

Circulación mensual

Fundador: Federico Vogelius.

Director periodístico: Vicente Zito Lema.

Redacción: Claudia Pasquini.

Diagramación (hasta el núm. 50): Oscar Smoje.

(desde el núm. 51): Martín Kovensky.

Formato: 31 cm. x 23 cm. (color)

80 págs.

Publicación de Editorial Ideas, Letras, Artes en la Crisis S.A.

Eslabones perdidos. Vivir en crisis, estar en crisis.

Pensar en *Crisis* es, inevitablemente, pensar en sus 40 primeros números -durante los 3 intensos años que van de entre mayo de 1973 y agosto de 1976- estrechamente anudados a "nuestros años 70": ebullición política, movimientos sociales, polémicas en las que la "cultura", muy marcada por el discurso de las ciencias sociales, cuestionaba sus límites. Tal vez es por eso que en abril de 1986 el proyecto de reeditarla se presentaba como la ilusión de revivir algo de esa apasionada mezcla de "ideas, letras, artes", en la atmósfera expectante -aún- de una "primavera alfonsinista" suspendida entre los ecos de la oración laica del preámbulo de la Constitución Nacional, invocado como fórmula mágica, y un Plan Austral -recién lanzada su segunda etapa- que no había terminado de marchitarse. (De hecho, ese mismo año se concreta el lanzamiento de -al menos- otras dos importantes revistas, que tendrán una notable continuidad: *Diario de poesía*, actualmente en circulación; y *Puro Cuento*, que se extendió hasta 1992.)

La idea de recuperar el proyecto de *Crisis* era en realidad muy anterior. Es obvio que el abrupto cierre de la revista, provocado por el golpe militar de 1976, había sido un corte brutal, no una despedida. La continuidad de *Crisis* era una deuda a saldar. Ya en junio de 1984, Eduardo Galeano -que había sido director editorial de la revista - comentaba sobre este proyecto:

(...) al fin y al cabo, no fue obra de una persona o de dos, sino de un equipo... creo que más importante que resucitarla es que se continúe por el camino que la revista abrió en el periodismo cultural. Me parece que en la Argentina actual hay espacio para hacerlo. Estoy seguro de que otros lo harán, y es más: estoy seguro de que, en cierto modo, ya lo están haciendo. A lo largo de sus 40 números, *Crisis* ayudó, creo, a la definición de la cultura argentina y latinoamericana en general, permitiendo el desarrollo de sus expresiones más auténticas. Y en la revista cabía de todo, porque no entendíamos por cultura solamente la producción de libros, cuadros y películas. La cultura es comunicación o no es nada; comunicación, revelación de la realidad, transmisión de símbolos de identidad colectiva. Ningún tema nos era ajeno. La economía, la historia, la gastronomía, la música, el humor... Todo. Y visto desde un ángulo no conformista. Quisimos redescubrir la realidad enmascarada, no para aceptarla, sino para ayudar a cambiarla. En *Crisis* publicamos textos inéditos de Cortázar, García Márquez o Neruda -sus últimos poemas, su última entrevista- pero también difundimos los sueños de los colectiveros, los certeros delirios de los locos, los trabajos y los días de los obreros de los suburbios, los poemas de los presos, los maravillosos disparates de los niños, las coplas perdidas de la gente de tierra adentro, las palabras escritas en los muros de la ciudad, que son la imprenta de los pobres... No es costumbre que opinen los opinados. No está previsto en la división del trabajo y parece que eso contradice la estructura del poder. Supongo que por eso fuimos considerados subversivos; porque éramos, porque somos, democráticos. Y creo que no hay nada más antidemocrático que la propiedad privada del derecho de expresión y de creación, que es el monopolio de unos pocos y tendría que ser la alegría de todos¹. (...)

La extensa cita resume en una suerte de "credo" los principales aspectos de la propuesta cultural y el "tono" de la revista en su primera época. La potencia, la intensidad del sentimiento con que se la evoca, no es sólo la de un escritor frente a un proyecto trágicamente inconcluso: es la de la memoria de una época.

1.: "Eduardo Galeano. La cultura es comunicación o no es nada", entrevista de Juan José Salinas en *El Porteño*, III, N° 30, junio de 1984; pp. 61-64.

Supervivencia y naufragio de un proyecto.

Un sueño realizado

Hacer *Crisis* en 1986, entonces, no involucraba solamente planear el resurgimiento de una revista de muy buen nivel, y que había gozado de un increíble éxito de público - acá poner números-El director de *Crisis*, Federico Vogelius, había sido secuestrado y torturado dos veces en durante la década del 70. Los principales miembros de la redacción que no habían sido desaparecidos o asesinados (como Rodolfo Walsh, Haroldo Conti y Francisco Urondo), habían recibido amenazas o sido encarcelados y emprendieron el camino del exilio (como sucedió con E. Galeano y J. Gelman). Reeditar *Crisis* fue entonces, además, el intento de tejer ciertos reencuentros, de construir nuevamente un espacio para reparar los lazos sociales desgarrados o extinguidos, en un momento histórico absolutamente diferente del que había sido el marco de su etapa anterior².

Lo que podríamos llamar la "segunda etapa" de la revista se inauguró en abril de 1986. A partir de entonces, *Crisis* apareció mensualmente hasta abril de 1987, retomando la numeración de la revista (es decir, del No. 41 al 53). El staff intentaba reconstruir, en la medida posible, el de la etapa anterior. Federico Vogelius fue el director del primer número, pero ya enfermo, falleció pocos días después de que éste salió a la calle. A partir de allí siguió encabezando el staff como "fundador". Vicente Zito Lema -quien había sido primero colaborador de *Crisis*; por dos números, su secretario de redacción (a partir del N° 35, en marzo de 1976); y por un breve lapso, su director editorial (hasta el cierre de *Crisis*, del N° 37 al 40, entre mayo y agosto del 76)-, asumió la dirección periodística de la revista. Eduardo Galeano fue en principio su asesor editorial, junto con Osvaldo Soriano (más tarde, el primero se mantuvo como colaborador permanente y el segundo se alejó de la publicación), y Carlos M. Domínguez el secretario de redacción, cargo al que más tarde se sumó Jorge Boccanera -quien, en un primer momento, compartió la redacción con Claudia Pasquini-. La dirección de arte y la coordinación gráfica -áreas clave de esta revista, que se distinguió y se distinguirá, como veremos, también por su propuesta plástica- estuvieron a cargo de Oscar Smoje y Regine Bermeijer, respectivamente. A partir del No. 51, Smoje se alejará del cargo y la diagramación pasará a estar a cargo de Martín Kovensky, quien modernizará el perfil gráfico de la revista. A ellos se suma un vasto y cambiante elenco de colaboradores permanentes y especiales -entre los que se cuentan Carlos Aznárez, Eduardo Duhalde, Eva Giberti, Roberto Jacoby, Víctor Lavagno, Ricardo Piglia, León Rozitchner, Horacio Verbitsky, David Viñas...-, y una no menos proliferante lista de notables corresponsales en Latinoamérica -Miguel Bonasso en México, Eric Nepomuceno en Brasil, Alberto Pipino en Nicaragua, José Rodríguez Elizondo en Perú, Arturo Alape en Colombia, Alejandra Adoum en Ecuador, Andrés Soliz Rada en Bolivia, Mario Benedetti en Montevideo, Poli Délano en Chile-, en Europa -Osvaldo Bayer en Alemania, Rodolfo

2.: Tal como lo indicamos (cfr. 6.2) estamos elaborando un marco histórico para nuestro período, que incluiremos en nuestro informe final.

Terragno en Londres, Felipe Navarro en París, Jesús Espinoza en Amsterdam, Nora Castellí en Barcelona, Mario Paoletti y Poni Micharvegas en Madrid- y en EEUU -Tomás Eloy Martínez, en Washington. A ellos se agregan dos corresponsales en el interior del país -Juan C. Wlasic en Mar del Plata, y Patricia Bertolotti en Posadas-.

Cada edición de la revista incluía un dossier, ensayos y notas de investigación sobre la realidad política y social argentina y latinoamericana; reportajes a escritores y dirigentes políticos, algunos textos literarios (ficciones y poesías), la sección "Tránsito" y la sección "Retratos".

Crisis, segunda etapa: diez años después.

"Así que pasen diez años", titula E. Galeano en las primeras páginas del número 41 de la revista. Y agrega: "(...) Ninguna duda cabe de que la experiencia de *Crisis* marcó, hondamente y para siempre, a sus protagonistas. Hicimos la revista y ella nos hizo (...). Diez años después, *Crisis* se lanza otra vez al camino. (...) Y este miembro de la tropa celebra la vuelta a la vida dando testimonio de que el pasado sigue siendo un compañero digno de confianza" (Así que pasen diez años, N* 41, pp. 3. Salvo indicación en contrario, los subrayados son siempre nuestros). El saludo tiene algo de nostalgia, de despedida.

Si pensamos que las revistas culturales modernas típicamente funcionan como órgano de difusión del discurso de ciertos grupos intelectuales, más precisamente, de formaciones³, en esta segunda etapa, *Crisis* se enfrenta a un problema complejo. En su primera época, y sin necesidad de un manifiesto explícito, tanto la línea editorial como la propuesta de renovación cultural de *Crisis* era clara, y quienes la hacían tenían un alto grado de conciencia respecto de ambas. "(...) La revista jamás publicó una declaración de propósitos, y sin embargo sus cuarenta números hicieron camino al andar, y ese camino a la vista está en las colecciones que se salvaron de los inquisidores. (...)", señala el mismo Galeano. Diez años después, la "tropa" que daba su plural voz a *Crisis* ha sido violentamente diezmada. Bajo estas condiciones, la motivación que reúne nuevamente a los integrantes del viejo staff en torno de la revista, se tiñe de cierto carácter residual. No se trata ya, primordialmente, de la puesta en práctica del discurso de una formación, de un sistema de ideas con mayor o menor grado de explicitación; lo que los reúne responde, más bien, a una "estructura del sentir" de otro orden. En términos de Williams, podría llamarse así a una suerte de "conciencia práctica" que involucra "los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales"⁴. Williams plantea que a este tipo de categoría también podría llamarse

3.: Para el concepto de "formaciones" y, más específicamente, de las revistas consideradas como formaciones, remitimos al trabajo de R. Williams (1980) y la reelaboración por B. Sarlo y C. Altamirano (1983).

4.: Tal como señalamos en el apartado correspondiente al marco teórico del presente informe, Raymond Williams define, en su libro *Marxismo y literatura*, a las "estructuras del sentir" como "...elementos característicos de impulso, restricción y

"estructuras de la experiencia", haciendo la salvedad de que lo que se está definiendo no es meramente un pasado, sino una situación "en solución", socialmente activa y presente. nuestro caso, esta "estructura" estaría fuertemente marcada, por el haber compartido la experiencia de *Crisis*, que intentan recomponer. En todo caso, la formación convocada tras la segunda *Crisis* está "agujereada": "Paco", "Fico", "Tito", "Rodolfo", "Haroldo", son nombres familiares de fantasmas que habitan sus páginas, que buscan una complicidad con los lectores, y que -en más de un sentido- tampoco son los mismos de entonces.

Las ideas, las letras, las artes

Una lectura de la historia.

El dato es anecdótico, pero significativo: en la ficha bibliográfica de *Crisis* en la Biblioteca del Congreso Nacional, la información se indica con una frase correcta. Inocente, y al mismo tiempo feroz: "*suspendida* entre agosto de 1976 y abril de 1986". Nada más. Diez años se sostienen en el aire por un instante.

¿Cómo llenar ese doloroso hiato? La recuperación parcial del staff, que ya apuntamos, la continuidad de un nombre que encierra un programa ("Ideas, letras, artes en la *Crisis*") y la de la numeración de la revista sin consignar -es decir sin inaugurar nominalmente, como optaron por hacerlo otras publicaciones- una "nueva época"; son tres gestos explícitos que intentan reconstruir un código común, tironear la revista hacia una continuidad con su pasado. Obviamente, no son los únicos. En este período, *Crisis* intentó construir su identidad recuperando, además, una serie de preocupaciones de su primera época, que se corporizan en su nueva estructura. En este sentido, creemos que el diseño gráfico de tapa, y la concepción artística de la revista en general, resulta un buen ejemplo de los movimientos de transformación y reacomodamiento que *Crisis* ensayó para reinsertarse en el campo cultural. La "cara" de la revista retomó el formato tabloide, las tapas de papel cartón y mantuvo su iso-logo -además de su nombre completo, como ya señalamos-. En los 70, *Crisis* ostentaba unas elegantes tapas a cuatro colores, con el invariable sumario de autores y notas en una lista sucesiva y ordenada, acompañada por algún pequeño grabado. Hermenegildo Sábat ilustró esos 40 primeros

tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una "estructura": como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión." (p. 155).

A los fines de nuestro análisis, resulta interesante señalar que Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (1983) apuntan la funcionalidad de este concepto respecto de la hipótesis central de Williams: "la de que 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. A veces los principios que confieren identidad a un grupo no tienen otro carácter que el de una constelación de actitudes y sobreentendidos, valores y rechazos compartidos que no se articulan en discursos programáticos o manifiestos de doctrina." (p. 98)

números, con el agregado de algunas ilustraciones o grabados de pintores consagrados - en el primer número, de José Guadalupe Posada, por ejemplo-, y cada edición era acompañada por la reproducción de un grabado -en los primeros números- o por la de algún documento de la historia argentina -después-. Detalles del perfil de la revista que le imprimía el coleccionismo de su director, Federico Vogelius, orientado hacia las obras de arte y de documentos antiguos.

A partir de esta nueva época, las tapas son reemplazadas por una tapa-contratapa (el lomo es sólo un pliegue, pero no un límite) multicolor, donde se mezclan recortes de periódico, grabados, fotos, dibujos y títulos, una estética exacerbada de la superposición y fragmento. En el interior, las notas de opinión o los textos de ficción son acompañados por dibujos de diferentes ilustradores; las testimoniales o de investigación, generalmente por fotos. A lo largo de las páginas de la revista se acumulan pequeños dibujos, guardas, grabados. La acumulación desordenada de colores y texturas es la de una "colcha de retazos": el contacto de elementos contrastantes, a menudo inesperados.

Cambio y mismidad: evidentemente, para producir el reconocimiento con sus viejos lectores -y aún, con quienes no lo habían sido o cronológicamente no hubieran podido serlo, pero la conocían- *Crisis* debía transformarse. Sin embargo, esta metamorfosis opta por la exasperación de ciertos rasgos: la mezcla no es ya convivencia plural, polémica y democrática pero también sobria, sino confusión, choque, discusión destemplada en la que, tal vez, es difícil escucharse: imagen saturada, hacinamiento y dificultad para leer los signos de una nueva época. En el hueco vertiginoso de los diez años de ausencia, el lenguaje funciona extrañado: la crisis ha pasado de ser un estado positivo, elegido -el que implicaba la voluntad de cuestionar permanentemente los límites entre la cultura y la vida, entre la letra y la acción- a ser circunstancia trascendente, desaliento casi indomable.

Atrapada entre el deseo de continuidad en un proyecto cultural que privilegió el diálogo pluralista, y la mirada sobre un presente sombreado por el panorama desolador de los diez años transcurridos, *Crisis* se vuelve hacia su propio pasado.

El lugar de los textos: el lugar del autor. Antologías.

En su propuesta inicial, *Crisis* se caracterizó por construir -y quizá, como ya lo apuntamos, este fue uno de los principales aportes de la revista- un concepto de "cultura" de inspiración antropológica, rico, ampliado, en un momento en que los límites de la llamada "cultura alta" y la "cultura masiva" o "popular" no habían perdido completamente su legitimidad. Un cuento de García Márquez podía codearse con letras de tango; las "historias de vida" recogidas en la sección "Los oficios terribles", con la última muestra de Soldi.

Más específicamente, una de las ideas clave en el discurso de *Crisis* en los 70 fue la relativización -durante su primera etapa sería más correcto hablar de una virtual negación- de la autonomía de la literatura respecto del resto de las esferas de la vida. Este discurso, fundacional desde su nombre -decir "crisis" era reemplazar la

pregunta sobre el límite, por el cuestionamiento de la pertinencia del alambrado-pretende ser tan enfático en los '70 como en los tardíos '80. Aún con la dificultad que implica el vadear la "muerte del autor", en esta segunda etapa *Crisis* sigue ubicando los textos literarios en el lugar que considera pertinente: junto a la biografía de sus autores, y a la vida de los pueblos que hablarían a través de esos autores.

De hecho, la figura del "autor" resulta esencial en una revista que tiene como una de sus premisas fundamentales para el trabajo periodístico, la utilización del perspectivismo (la subjetivación de la mirada y de la escritura) y, más generalmente, la "historia de vida", en la que, justamente, importan tanto la voz del que narra como el trazo del que escribe. La sección "Autores" inauguraba cada número de su primera época y también lo hará en la segunda. Allí se consigna, en pocas líneas, nombre, año y lugar de nacimiento, y antecedentes relevantes de cada uno de los colaboradores. (A lo largo de la vida de *Crisis*, además, esta sección contribuirá a dotarla de una imagen de coherencia -en sentido lingüístico-, ya que la repetición de los colaboradores genera un sistema de reenvíos, enlazando uno y otro número mediante remisiones internas.)

En esta segunda etapa, *Crisis* mantiene dos áreas específicas para las notas sobre literatura y arte. Por un lado, cuenta con la sección "Tránsito", en las páginas finales, que podría definirse como una sección de noticias, de relevamiento y difusión de los principales acontecimientos culturales del momento -y de la que nos ocupamos más adelante-. Por otro, no tiene una sección fija y diferenciada sobre cultura; pero suele incluir profusamente este tipo de información, en artículos ubicados hacia el centro y el final de cada número, a continuación de los dossiers y notas de actualidad. Por otra parte, a menudo el remate de los "informes" y notas de política internacional, está constituido por un "muestreo" del arte del pueblo-objeto del informe (vg.: el informe sobre Sudáfrica está acompañado por textos de poetas sudafricanos). En otras ocasiones, esta "coda" se autonomiza, y su valor "representativo" se comprende por la instrucción de lectura que la titula: "La poesía de Haití. Esa isla que flota en las palabras" (N* 50); "Poesía de Brasil. Palabra que se canta" (N* 53), entre otros.

Esta distribución evidencia una serie de presupuestos: en principio -y merced a la creciente inclusión de notas de coyuntura- *Crisis* ha adoptado un perfil periodístico más "clásico", que incluye secciones más estructuradas, y esto tiende a acotar y desplazar -"geográficamente"- la información cultural hacia el centro y final de la revista. En segundo lugar, *Crisis* sigue teniendo como premisa el leer la cultura como resistencia -como es de esperar, el espacio en que esto es más evidente es en el de los "informes"-, pero más como *contigüidad* que como *continuidad* de la resistencia política. Aunque la distinción pudiera parecer sutil, recalcamos que involucra de un proceso de distanciamiento: en los 80, no parece viable preguntarse por la máquina de escribir como arma de combate, ni polemizar sobre ello; más bien, es posible insistir sobre la cercanía entre un texto y sus condiciones de posibilidad, suturar toda sospecha de fisura.

Esto se advierte con bastante claridad en los abundantes reportajes dedicados por la revista a "creadores" (dramaturgos, cineastas o escritores), en los que siempre hay al menos unas cuatro o cinco preguntas que giran en torno a la identidad lati-

noamericana, sus conflictos y la inserción de la obra en un contexto histórico/cultural. (Cabe recordar que también en la primera *Crisis* las entrevistas fueron uno de los ejes distintivos de su propuesta periodística, sostenidos en sus múltiples cruces con el testimonio por el particular uso de su soporte material. Esta particular conjunción del uso del grabador y el ojo del periodista construyó una máquina singular para internarse y narrar las vidas del Otro -en el caso de los reportajes, un "famoso"-). Los reportajes de *Crisis* fueron antologizados, ya en su primera época, en la serie de Cuadernos). Una figura de intelectual -clave en la primera época- sirve para enlazar lo que ahora son dos zonas que *Crisis* se esfuerza por mostrar como vitalmente unidas. Con cierto sesgo romántico, los reportajes y textos de Sergio Ramírez ("El escritor entero", entrevista de V. Muleiro, N° 49), José Coronel Urtecho ("Desconocemos la palabra imposible", entrevista de J. Boccanera N° 44) o Tomás Borge ("Civilizar a la burguesía", reportaje de R. Mattarolo, N° 42), por ejemplo, remiten al viejo tópico de la pluma y la espada: revolucionarios que escriben o escritores que hacen la revolución, la consolidación del proceso nicaragüense parece funcionar como aliciente y utopía -como veremos- frente a las "democracias traidoras" del sur. En esta misma línea funciona la reivindicación de ciertas figuras de intelectual locales, con un mayor o menor grado de "compromiso combatiente" (el arco que la revista construye, de R. Walsh a R. Kuhn, que analizaremos más adelante).

Pero, en general, tanto en el caso de la narrativa como en el de la poesía, la selección no es sólo la proyección del mapa político que la revista dibuja -es decir el de Latinoamérica y, en especial, la Argentina- sino más bien la repetición de un paseo que involucra un circuito de ciertas consagraciones, entre las cuales parece estar, de manera privilegiada, el haber publicado en la primera época de *Crisis*. Textos de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Daniel Moyano, Héctor Tizón, Juan Carlos Onetti, Haroldo Conti, Rodolfo Walsh -para citar sólo algunos de los que ya habían sido publicados- a los que se suman, por ejemplo, los de Abelardo Castillo, Carlos Fuentes, Carlos María Domínguez, Ricardo Piglia, Pedro Orgambide, Héctor Libertella y José Agustín, indican la continuidad de uno de los criterios fuertes de *Crisis*. En efecto, no sólo se trata de publicar textos del "mapa" -y de una indudable calidad-, sino de consagrados, dejando un menor espacio para las nuevas -y no tan nuevas- producciones⁵. Lo propio puede decirse del lugar de la poesía (presente en cada número, y con un espacio similar al dedicado a la prosa). La revista publicó poemas de Jorge Luis Borges, Rafael Alberti, José Emilio Pacheco, Drummond de Andrade, Vicente Zito Lema, Enrique Molina, Ernesto Cardenal, Julio Ortega, Clarivel

5.: Elsa Drucaroff señala correctamente -para la primera etapa de la revista- que "los escritores que publica *Crisis* suelen ser figuras consagradas también por el mercado (...); se ocupa de otros clásicos reconocidos, aunque no vendan tanto, como Juan L. Ortiz. En todos estos casos, la revista cuenta con que sus lectores conocen, los leen o quieren leerlos: amplias informaciones sobre bibliografías, origen y concepciones poéticas se suman a constantes publicaciones de inéditos o anticipos (...). Los autores desconocidos o completamente inéditos suelen aparecer en *Crisis* agrupados, por país y generación. La presuposición de que los lectores no los conocen funciona para escamotear datos biográficos y reflexiones poéticas y en cambio privilegiar la obra. (...)" (Drucaroff: 1991; 21)

Alegría, Roque Dalton, entre otros. En cuanto al diseño de un mapa "geopolítico-literario", resulta llamativa la aparición de una entrevista de Poli Délano y relato inédito de Charles Bukowski, único norteamericano que parece haber construido un personaje de autor lo suficientemente marginal -y simultáneamente, con el suficiente éxito de mercado- para ser admitido en las páginas de *Crisis*⁶.

Por último, hay que agregar a la "antología" de *Crisis* los cuentos ganadores del concurso "Cuento del mes" que la revista llevó a cabo entre julio de 1986 (N° 44) y enero de 1987 (N° 51). En un momento de auge de los talleres literarios -y mientras *Puro Cuento* llevaba a cabo un concurso muy similar-, el certamen "consagró" mensualmente a un grupo de lectores, que pudieron ver sus relatos publicados en las páginas de la revista. (Como curiosidad puede anotarse que Gustavo Nielsen (Playa quemada, Alfaguara, 1994) recibió una mención de honor en la primera edición del concurso, por su relato "La memoria de un desconocido".)

La elección de un lenguaje.

Ante una virtual ausencia de la crítica académica, y de la teoría literaria en las páginas de *Crisis*, los escritores resultan ser los únicos autorizados para hablar de su obra. Si bien esta elección no resulta criticable en sí misma, si se piensa en el extraordinario desarrollo que estas disciplinas adquieren en el contexto de la universidad a partir de 1984, habla de una exclusión que roza lo programático; llamativa y más bien empobrecedora del discurso de la revista, en el que, por otra parte, no abundan las reflexiones estéticas ni poéticas por parte de los propios escritores-. Por lo demás, es lógico pensar que, consecuente con su propuesta, *Crisis* elige enfatizar la difusión por sobre la actualización -pensando esta última no en relación con la coyuntura, sino como hiperespecialización alrededor de la más moderna producción científico/académica tal como, por ejemplo, la concibiría *Babel*-. Al margen del hecho evidente de que -a diferencia de lo que sucede en *Babel*- el grupo que hace *Crisis* no está ligado particularmente al ámbito universitario, ni especialmente marcado por los saberes académicos, esta exclusión se vincula, también, con una cierta relación con el lenguaje. Y por una elección sobre el registro y el tono de la revista. Sin embargo, la preferencia por un lenguaje periodístico, llano, atravesado -por momentos- por la coloquialidad que se cuele de las voces que resuenan en reportajes y testimonios, no impide que la reflexión sobre el lenguaje y su vinculación con el mundo cotidiano esté presente en la revista. Esta elección está tematizada en la sección "Diccionario...", de E. Mandrini. El "Diccionario..." es un pequeño repertorio que funciona como dispositivo de desautomatización del lenguaje. En cada número la sección define un minivocabulario; un conjunto de palabras referentes a un área determinada de la vida cotidiana ("Diccionario del morfi" N° 43; "... del fútbol" N° 48; "...de las

6.: Bajo el título de "Charles Bukowski. Una poética de la perversión", en el N° 50 (febrero de 1987) publica "El grito de los marginados. Encuentro con Charles Bukowski", entrevista de Poli Délano, el relato inédito "El gran poeta" y algunos poemas (pp. 21-25).

palabras límite", N° 51; "...de entrecasa", N° 53, por ej.), que se redefinen tanto a partir de su uso cotidiano, como de su cruce con la coyuntura. En cualquier caso, la redefinición involucra el humor, ya se trate de una parodia de la normativa, del uso del doble sentido o de la ironía (ejemplificar)⁷. Aunque en menor medida que en su etapa anterior, la revista también dedicó varias notas al lenguaje popular, valorado en tanto patrimonio simultáneamente compartido y anónimo en el que un pueblo construye y funda su identidad. "Las paredes hablan", "Breve antología del piropo", "Cuando la vida es sueño" son ejemplos de un rescate gozoso del habla popular, y a través de ella, de costumbres, ilusiones y sentimientos.

Esta operación sobre el lenguaje que señalamos es coherente con el amplio espacio que *Crisis* otorga, además de a la literatura, a otros lenguajes y prácticas artísticas. De manera privilegiada, dos son las zonas herederas de las notas en una perspectiva de "cultura popular" que caracterizaron la primera etapa de *Crisis*: el teatro y la música popular -el tango y, en particular, el rock nacional, en efervescente crecimiento en el período posterior a la Guerra de Malvinas- ocupan un importante espacio.

El teatro, es observado frecuentemente desde una óptica antropológica -en especial, en los artículos de Beatriz Seibel⁸-. La producción contemporánea en tanto acontecimiento cultural también interesa, aunque en este caso sigue las pautas señaladas para el campo literario: las noticias y reportajes remiten a un circuito de consagrados, y en todo caso, importan en la conformación de una tradición para la revista y para quienes las hacen. Un ejemplo es el minidossier (N° 53, abril de 1987) sobre la reapertura del "Teatro del Pueblo", que incluye una nota que historiza su vida ("La campana de Barletta, un espartano porteño", de Pedro Espinoza), testimonios de J. Bove, R. Correa, R. Cossa, O. Dragún y R. Serrano ("Algunas reflexiones antes de empezar") y un fragmento de la obra de Cossa (El sur y después), que "reestrenará" la sala.

El tango y el rock funcionan como dos dimensiones de un mismo fenómeno, pasado y presente-futuro de una historia en la que no sólo interesa la coyuntura sino la "arqueología". "Diez años de cultura punk", apuntan C. Pasquini y N. Cambiasso, en el informe del N° 49, por ejemplo; "The Cure: lo demencial y lo onírico", se titula la nota de A. Rabolini aparecida en el N° 53, que reseña la historia del grupo e intenta

7.: Citamos los siguientes ejemplos del "Diccionario de las palabras límite" (N° 51): "Bota: zapato ortopédico"; "el Che: Notable introductor de un nuevo lenguaje cotidiano, basado en la renovación de viejas palabras que supo pulir con su sierra maestra. Gracias a él, por ejemplo, ya no es necesario llamarlo Señor a Dios; directamente, nos basta con tutearlo de igual a igual"; "Punto final: En gramática popular opuesto a los puntos suspensivos II A simple vista, cagada de mosca".

8.: "El grupo 'La candelaria' en el teatro colombiano. Santiago García y las máscaras populares" y "Conflictos y armonías en el teatro latinoamericano", por Beatriz Seibel (N° 44); "El teatro en Brasil", por Beatriz Seibel (N° 48; p. 77-79), "El teatro latinoamericano tiene su fiesta" (N° 49; pp. 76-9), producción de Déborah Gornitz, Roberto Reyna y M. Rosa Grotti; "La visita del Odin y el primer encuentro internacional de teatro antropológico. Eugenio Barba y la búsqueda de lo absoluto", por Beatriz Seibel (N° 52, pp. 69-70), etc.

un análisis sociológico de los hechos de violencia ocurridos en un reciente concierto en Buenos Aires. Pocas páginas antes, en el mismo número, una entrevista recupera un ídolo tanguero: "Roberto Rufino. Bajo el signo del Abasto" (reportaje de Mario Iaquinandí).

El discurso de la historieta merece un interés particular. Ya en la primera época, el humor gráfico no sólo era una sección más de *Crisis*, sino que había funcionado como comentario y relevo, "agilizando" notas "serias" (de manera ejemplar, en el "Informe" sobre la ley agraria de Carlos Villar Araujo⁹), y había sido objeto de análisis (Jorge B. Rivera publicó, en dos entregas, una "Historia del humor gráfico argentino"¹⁰). En esta nueva etapa la historieta aparece como un discurso relativamente autónomo, pero fuertemente vinculado a la literatura. A partir del N° 43 (junio de 1986) J. Sasturain -quien por entonces ya era jefe de redacción de la revista *Fierro*, espacio desde el que la historieta recibe un fuerte impulso en este período- y A. Breccia, "historietizaron" grandes relatos de autores consagrados: "Antiperiplea", de Joao Guimaraes Rosa, inaugura la sección. La "conversión" del texto literario a historieta no es una mera transcripción con comentario gráfico, sino que involucra un trabajo de traducción, donde el producto resultante funciona como una "versión", con cierto grado de independencia del original, pero que se vuelve sobre él, enriqueciéndolo. Un dato curioso es que en esta sección se verifica una conexión sutil entre primera y segunda época de la revista: en los 70, J. C. Onetti publica allí el cuento "Las mellizas", en los 80, la dupla Sasturain/Breccia lo "historietiza"¹¹.

Caminando alrededor

La sección "Tránsito" puede pensarse como el intento, número a número y paso a paso, de volver a dibujar el mapa cultural de Buenos Aires. Se trata de una síntesis abultada (más o menos 6 páginas por entrega) de las principales novedades en el ámbito de la plástica, el cine, el teatro y el mundo editorial. Entre la cartelera de pastillas noticiosas, se destacan en esta zona de la revista dos secciones: las dedicadas a la plástica y a los "Libros". Respecto de la primera, no sólo constituye un relevo de los sucesos recientes en el campo de las artes visuales, sino también una pequeña zona de entrevistas, debate y análisis crítico -notas generalmente a cargo de O. Signini, pero con la participación de otros colaboradores-. Tal como indicamos para

9.: "¿Es intocable la pampa húmeda? En torno a la ley agraria", N° 20, pp. 19-33, diciembre de 1974. El tema, complejo para los lectores de *Crisis*, en su mayoría presumiblemente no especializados en el área, fue encarado de un modo a la vez original y didáctico, en dos dimensiones que podrían parecer contrapuestas. A la pormenorizada explicación, se sumaron cuadros estadísticos y viñetas de humor (firmadas por "Pancho").

10.: "¡Sonaste, maneco!" y "...Una compadrada contra el terror". Las dos partes del informe fueron publicados en los números 35 y 36, de febrero y marzo de 1976.

11.: En la primera época, el relato se publicó en el N°2, junio de 1973. La versión en historieta se publicó en el N° 42 de la segunda época (mayo de 1986).

el caso de los textos literarios, se privilegia la perspectiva del artista -y a lo sumo, de sus colegas- frente a la obra. En este sentido, si bien buena parte de lo que comentamos para los textos literarios es también válido para la zona de la plástica, tal vez en este espacio -tradicionalmente menos masivo, al menos en nuestro país- resulta aún más evidente el esfuerzo por encontrar un "código de legibilidad" con los lectores. En esa búsqueda, aparecen la figura del autor, su posición frente a la realidad político-social latinoamericana y una lectura casi sin mediaciones de la obra artística como elementos rápidamente recortados para trazar una evaluación.

En el N° 44 de la revista (julio de 1986), por ejemplo, C. Gorriarena, E. Iommi y el mismo O. Signini opinan sobre "El mundo de Juanito Laguna" (y también, sobre el de A. Berni):

"(...) Yo no sé si Berni es el 'mejor pintor', cosa que para mí no tiene demasiada importancia; sí pienso, contra viento y marea, que es el más importante pintor de los últimos sesenta años en la Argentina. Un pintor que nunca separó su búsqueda de identidad personal con la de la identidad nacional. Es un gran cronista, un enorme relator de nuestra vida social y política, de nuestra desgarrada cotidianidad (...)" (C.G.);

"(...) nos saca a cada uno el egoísmo que llevamos dentro para ubicarlo en el arte, su tema es señalar el dramatismo social (...)" (E.I.); "(...) levanta con su arte la bandera de los marginados, (...). Berni protagoniza de esta manera, a pesar de los cambios políticos, una realidad desventurada, pero en vez de realizar una denuncia impersonal y abstracta, tuvo la intuición de aplicarla a los personajes a los que transformó en arquetipos (...)" (O.S.).

La subsección "Libros" sobreimprime un diseño de recomendaciones al panorama literario que se traza en el cuerpo principal. Aparecen dos espacios básicos: el del "catálogo" o lista de novedades y las reseñas bibliográficas. Respecto de estas últimas, aunque la pluralidad de colaboradores les imprime una gran diversidad, resulta notable que el "Tránsito" propuesto como un "servicio de orientación" al lector, transforme la reseña de mero "adelanto" en comentario, y hasta -a veces- en invitación a la discusión con un lector atento, puntilloso. Este tratamiento se observa, por ejemplo, en la bibliográfica de Nicolás Casullo, "Perón en clave semiológica" (N° 48, noviembre de 1986), sobre Perón o muerte, el ensayo de Silvia Sigal y Eliseo Verón. Casullo no sólo identifica el recorrido planteado por el libro ("(...) Desde la oscura fragua del acontecer, al relato 'trágico' de la teoría discursiva: ese será el esfuerzo de trabajo."), sino que historiza el lugar de los autores en el campo intelectual, tanto en el presente como contemporáneamente a los hechos que analizan, y pone estos datos en función de su propia lectura y al servicio de los lectores de *Crisis* ("(...) hoy, para los lectores de una generación al menos, resultaría difícil divorciar la objetividad de sus análisis de la connotación 'Verón' en cuanto a discurso disciplinario del saber."). Finalmente, el libro es reivindicado porque, según Casullo "(...) se coloca, afortunadamente, en el reinicio de las discusiones y las diferencias".

En "Tránsito", además, se cuelan en la revista algunas discusiones que involucran saberes más vinculados a la academia (dos juntas en el N° 50: así como en la sección de plástica, Jorge Carnevale plantea análisis del video en la Argentina, que involucra el

relevamiento de la "discusión" Getino - Mc Luhan ("El imperio de la imagen"); en "El renacer filosófico", Nicolás Casullo discute alrededor de la llamada "crisis de la modernidad", a propósito de reseñar La filosofía hermenéutica: hacia una razón axiológica posmoderna, de Andrés Ortiz Osés).

Signos de una derrota

En la tradición de la polémica

En los años 70, era claro el sentido en que *Crisis* actualizaba la acertada definición de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, en el sentido de que las revistas culturales son "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." (1983; 96) (con el plus de haber expandido de manera inusitada el espectro de público lector).

A diferencia de la diagramación "laxa" de su primera época¹², *Crisis* cuenta en esta segunda etapa con secciones más nítidas. Los "Informes" y "Zonas de reflexión", son áreas que funcionan en esta nueva etapa como espacios preferenciales para el debate y la intervención (no obstante a lo largo de esta etapa de la revista, aparecen otras notas de opinión e investigación, sin ubicarse en una sección fija). Este relativo repliegue de la polémica hacia secciones específicas de la revista es solidario con la inclusión de temas de coyuntura -sobre todo en lo que hace a la realidad nacional-, casi inexistentes en la primera etapa (salvo en los últimos números, en que la revista se ubica entre una coyuntura cada vez más convulsionada, y las amenazas y presiones para silenciarle).

Cada "Informe" o "Zona..." incluye una serie de artículos de diferentes colaboradores -permanentes o especialmente convocados para esa edición- que aportan perspectivas diferentes sobre un tema preestablecido. La estructura modelo de cada dossier incluye una nota inicial informativa, que historiza el punto en discusión y plantea un estado de la cuestión, notas de opinión, entrevistas a testigos o protagonistas de los procesos analizados, y a menudo, testimonios de la repercusión popular de ese proceso (recuperando también un cierto "perfil de género" de la primera época de la revista, si se atiende a la importancia que el testimonio y la historia de vida tenían en sus páginas). Junto con la seriedad de las problemáticas involucradas en estas notas de investigación, uno de los elementos más característicos de *Crisis* persiste en esta nueva época: la convivencia de la información "seria" y el humor. Las historietas (el demasiado reflexivo "hermano Pancho", de Catón, durante los primeros números) y

12.: Al caracterizar la *Crisis* de los 70, Jorge Rivera anota: "... cabría puntualizar dos rasgos que no dejaron de tener influencia en el propio tono de la revista: la inexistencia de una nota editorial de fondo (...) y la ausencia de una departamentalización por secciones temáticas demasiado rígida, lo que permitía una circulación menos estereotipada por el conjunto de la revista, aireada por abordajes múltiples y no convencionalizados. (...)" (Rivera: 1995; pp. 90).

"pastillas" humorísticas de Rudy suelen completar el panorama de los dossiers. Como ya indicamos más arriba, en algunas ocasiones el "Informe" se cierra con una breve antología de textos literarios como representación cultural (y resistente), y funcionan completando la imagen del pueblo que ha sido objeto del "dossier". Frente a la exhibición del arte y la literatura "exóticos", de pueblos lejanos -cfr. nuestro informe de avance sobre *Babel*- en *Crisis* estos textos sirven, quizá, para un doble fin: mostrar la íntima conexión de una cultura con sus condiciones históricas de posibilidad, y trazar continuidades -básicamente, desde la sensibilidad- entre esa cultura, ese pueblo y el propio.

En cuanto a su temática, también aquí se trata de diseñar vínculos, correspondencias, similitudes¹³. Una serie de preocupaciones clave se recuperan como ejes que articulan también esta "nueva época": la situación política latinoamericana y argentina, el manejo de los medios de comunicación, la injerencia de la Iglesia en la vida cotidiana y en las cuestiones de Estado. Considerada de forma muy general, la inquietud que vincula este conjunto de textos es el planteo de la lucha de las minorías contra el Poder, encarnado alternativamente en: 1) grandes capitales norteamericanos, traducidos en a) el imperialismo de EUA, b) el poder de otros estados opresores (como la lucha del pueblo vasco o el palestino), 2) la Iglesia. Las investigaciones sobre política nacional abarcan tanto informes de coyuntura como indagaciones en clave más sociológica. Los primeros indican momentos que se perciben -y quieren señalarse- como clave de una historia en marcha: el congreso pedagógico; la sanción de la nueva ley de matrimonio civil y el divorcio; la decisión sobre el pago de la deuda externa; la ley de "punto final"; la visita del Papa a la Argentina; el "Juicio a la Justicia"¹⁴. Los últimos subrayan ciertas atmósferas: la autocrítica de los políticos, la relación entre los jóvenes y la política, la representatividad de los partidos, el miedo en la sociedad argentina, los intelectuales y la violencia¹⁵. A estos temas, se agregan ocasionalmente notas sobre ecología y medio ambiente¹⁶.

13.: Un ejemplo claro de esta operación aparece en el título mismo de uno de los artículos incluidos en el informe sobre Sudáfrica: "Así en Pretoria como en la ESMA" (ocurrencia poco feliz, por otra parte, en la medida en que su juego intertextual sobreimprime las nociones polares de tierra y cielo). La bajada de la nota termina de explicitar la relación: "(...) Estos procedimientos, iguales a los usados por los militares argentinos durante la llamada 'guerra sucia', muestran cómo lo que se dio en denominar 'el síndrome argentino' se ha extendido a los países del mundo donde -todavía- los regímenes dictatoriales se empeñan en perpetuarse en el poder." ("Apartheid: De la colonia al infierno", producción periodística de Vicente Guzzi, N° 49, diciembre de 1986).

14.: Los temas citados corresponden, respectivamente, a informes publicados en los números 44 (julio de 1986), 45 (agosto de 1986), 47 (octubre de 1986), 52 (marzo de 1987) y 53 (abril de 1987).

15.: Informes sobre estos temas aparecieron, respectivamente, en los números 42 (mayo de 1986) ("autocrítica" y "jóvenes y política"); 45 (agosto de 1986); 47 y 48 (octubre y noviembre de 1986). Respecto del tema "intelectuales y política", citamos la "zona de reflexión" sobre "Severino de Giovanni y la violencia" (N° 42), aunque es una preocupación frecuente en la revista (particularmente, hay varios artículos de David Viñas en esta línea: cfr., por ej., "Siete hipótesis para la discusión. Los

La voluntad de instalar la discusión, así como la preocupación que es su punto de partida en esta nueva etapa, se explicitan desde el primer "Informe", Las izquierdas en América Latina. Utopías, crisis y transformación: "Presentar este informe significa, ante todo, abrir un debate necesario para aquellos que creen en la posibilidad de transformar estas sociedades (...)", propone el copete de presentación. La transformación latinoamericana puesta en movimiento durante la década anterior¹⁷ -de la que *Crisis* había sido simultáneamente registro y dinamizador, testigo y protagonista- se ha reducido a expectante "creencia". Pocos números después, no obstante el tono de arenga, el deseo expresado en aquel primer informe aparece levemente desplazado. "*Crisis* sólo puede existir en democracia. Por ejemplo en esta democracia, que muchos gozan pero no todos merecen, en cuya defensa estamos comprometidos por convicción y por elemental razón de supervivencia. Democracia que demanda la lucha contra todo aquello que la dañe y que la convierta en un principio retórico, odiado, no deseado. *Crisis* aporta a ello, humildemente, su espacio de reflexión y debate, su independencia, su no renunciado anhelo de ver cumplida la gran utopía." En este fragmento de editorial publicado en el número 45 de la revista (agosto de 1986), la "gran utopía" ya no se presenta tan claramente como una ruptura del orden, y se funde, más bien, en el pedido de una "democracia" de la supervivencia. El entramado que subtiende a esta democracia está claro para la revista: "A 29 meses del restablecimiento de la legalidad institucional (...) ¿ha cambiado sus estructuras la Argentina de 1986 respecto de la que dejaron los militares? (...) Las respuestas [de los políticos] recibidas -tras arduo trámite- son más elocuentes por sus silencios que por sus revelaciones (...)", asegura la presentación del dossier sobre "Autocrítica". Por otro lado, su título es más que elocuente: "Desencuentros, incompreensión, sectarismos, componendas, canibalismo. 20 políticos argentinos se autocritican", testimonios recogidos por Víctor Lavagno, con la colaboración de Roberto Propato y Luis Salinas (N° 42, mayo de 1986, pp. 9-18)¹⁸.

Pese al repetido conjuro del "Nunca Más", el terror es uno de los mecanismos que cifran la estructura de esta nueva democracia. *Crisis* lo detecta con alarma, con

intelectuales y las revoluciones" (N° 41, abril de 1986); "Alardes y justificaciones. Nueve intelectuales sin orden cronológico" (N° 42), etc.)

16.: "La degradación del suelo argentino. Mañana será un desierto", por Haydeé Braslav (N° 41, abril de 1986), o "Agua podrida, podrida. El riachuelo ha muerto, viva el riachuelo", por Sergio Federovski (N° 52, marzo de 1987, pp. 51-54), entre otros.

17.: En una acertada síntesis del contexto en que circuló *Crisis* entre 1973 y 1976, María Sonderegger plantea que el "tema específico" de los 70 fue "la ruptura del viejo orden en un movimiento que abarca todas las esferas de la vida" (Sonderegger: 1993; 20)

18.: El "informe" reúne las voces de un amplio espectro ideológico y partidario: J. C. Pugliese (UCR), A. Cafiero (PJ), Athos Fava (PC), O. Alende (PI), M. J. Alsogaray (UCD), A. Rodríguez Saa (PJ), C. Auyero (PDC), R. Frigerio (MID), F. De la Rúa (UCR), L. Zamora (MAS), J. Villaflor (Peronismo de Base), G. Estévez Boero (PSP), J. Altamira (PO), F. Nadra (PC), G. Tello Rosas (UCR), P. González Bergez (liberal), O. Palmeiro (Confederación Socialista), D. Gullo (JP), S. Lázara (PSA) y A. Natale (PDP).

agudeza, y por eso uno de las mejores investigaciones es "¡Mirá como tiemblo!", el informe de Roberto Jacoby sobre el miedo en la sociedad argentina (N° 47, septiembre de 1986, pp. 3-14), y un debate complementario, publicado en el número siguiente: "Reflexiones sobre el miedo en la sociedad argentina" (N° 48, noviembre de 1986, pp. 67-72). Este dossier se ubica en la tradición de las mejores investigaciones de la primera etapa de la revista: la búsqueda de un lenguaje que conecte la vida cotidiana y las ciencias sociales, los sentimientos y política (en sentido estricto), con una fuerte voluntad de intervención. El uso de la "encuesta" resulta un método/género más que acertado, en tanto trabaja con el registro y su valor performativo, es decir, la formación de opinión, inminente a la publicación (y aún a la realización misma del cuestionario). Sin embargo, salvo esporádicos apuntes (como por ejemplo cierta zona coloquial y/o humorística connotada por el título de la primer nota) llama la atención el énfasis sobre la científicidad¹⁹ de la información obtenida. En efecto, contrasta tanto con el objeto elegido, como con el tono poco academicista (y hasta familiar, como veremos, en ocasiones) propio de la revista. *Crisis* parece vacilar también en el temor: el de enfrentarse a un público lector que no comparte sus códigos, o que no quiere saber sobre su propio miedo, y lo soluciona apelando a la Ciencia para hiperautorizar su discurso.

A esta altura, está claro que el proyecto de transformación global de la legalidad social ha sido aniquilado en la masacre de sus protagonistas. Pero hay más aún: de abril a abril, la expectativa y el "encanto" que aún conservaba la democracia legal imperante en la sociedad argentina a principios de 1986 comienzan a marchitarse. En ese lapso, se producen una serie de acontecimientos que confirman la inviabilidad de un cambio: la sanción las leyes de "punto final" y "obediencia debida", el vértigo económico de un desfalleciente "plan Austral", el amotinamiento de Semana Santa y el famoso "felices pascuas" de Alfonsín que termina de quebrar las esperanzas de control de las fuerzas militares por parte del gobierno. En ese mismo período, la UCD gesta el mayor crecimiento electoral desde 1983, a tal punto que termina por obtener el lugar de 3era. fuerza (tras el PJ y la UCR) en las elecciones de septiembre de 1987, que en las elecciones de 1983 había obtenido el PI.

19.: El informe comienza con una cuidadosa justificación epistemológica y metodológica de la investigación, planteada en un registro estrictamente académico (uso de formas impersonales y de subjuntivos, selección léxica, etc.): "(...) Se busca ver qué formas concretas adquiere la amenaza y qué espacios ocupa en las relaciones entre las personas, cuáles son los escenarios del riesgo y de la protección, quiénes son los personajes temidos y las distintas reacciones frente a situaciones inquietantes (...)"; "(...) Es decir que el objetivo (...) consistió en aproximarse a un campo de problemas poco conocido de la manera más desprejuiciada posible. Se buscaba más bien sorprenderse con los resultados y definir mejor la problemática típica, que explicar o describir (...)"; "(...) Aunque no existiera este componente en la actualidad, digamos, local, la cuestión del miedo es de todos modos un asunto decisivo. No solamente constituye un capítulo importante de la psicología, de la sociología, sino que es un elemento esencial en diversas teorías políticas así como en etiología. Hay también una neurofísica del miedo (...)"

En esta travesía, la escritura de *Crisis* se crispa: para narrarse como continuidad de su propio pasado, deberá encontrarse con la entonación de la derrota²⁰.

Dos legados

La muerte de J.L. Borges (el 14 de junio de 1986) y el aniversario de la muerte de J. Cortázar (ocurrida en febrero de 1984, luego de un infructuoso intento de entrevistarse con el entonces presidente R. Alfonsín) marcan dos hitos en la historia del campo cultural, ante los que *Crisis* se posiciona en contrapunto y de manera explícita.

El fallecimiento de Borges, ocurrido en Ginebra, resulta problemático. Aunque había colaborado durante la primera época de la revista, y prologaría para Vogelius - fallecido poco antes que el escritor- una colección de ediciones de *Crisis*, indudablemente su colocación resulta difícil para una revista que privilegia la relación directa entre opiniones y actitudes personales del autor y su obra. En la contratapa del N° 44 (julio de 1986), un breve texto de Vicente Zito Lema intenta reseñar ese vínculo problemático:

Nos conmocionó su muerte como, en otro momento, la de Julio Cortázar (aunque aquí hubo distinto dolor, Julio era nuestro amigo).

Por simple pudor no negaremos lo conflictivo de nuestra relación con Borges. Eso sí: jamás intolerante. (...) Es también por pudor que nos resistimos a integrar ahora el coro de loas y apresurados comentarios que rozan el oportunismo y el comercio. Vamos a tomarnos el tiempo preciso que lleva reflexionar con seriedad sobre su obra y su proyección en nuestra cultura, tanto en lo propiamente estético como en lo político e ideológico. Borges lo demanda. Por ser el más armonioso canto de cisne de una de las culturas posibles, y por haberse convertido, para su propia extrañeza y nuestra revelación, en mito popular (lugar que comparte con Perón y Gardel). (...)

La necesidad de dar cuenta de una muerte obliga al texto a plantear una pausa (que nunca se retomó durante esta etapa de la revista) y la promesa de un esfuerzo de lectura para el que "aún no es tiempo". La zona tal vez menos interesante de Borges es también la más conflictiva para la revista: la de su autoimagen "elevada" a "mito popular" (de hecho, el "mito" Borges se vincula más a sus opiniones políticas que a su escritura). La contratapa se completa con un retrato de Borges, dibujado por Roberto Páez, y un texto de Borges sobre Cortázar. Aunque así enlazadas las dos muertes, el tratamiento de la figura de J. Cortázar, como era de esperar ("Julio era nuestro amigo"), es bastante diferente.

En febrero de 1987, cuando se cumple el segundo aniversario de su muerte, la revista dedica un mini informe (N° 51) no a la lectura de su obra, sino a delinear una

20.: Nos parece interesante señalar la reciente aparición de un dossier sobre el miedo en la Argentina en la publicación mensual *Página/30* ("Cuando Argentina tiembla", Año V, N° 67, febrero de 1996, pp. 4-17). El abismo entre los escenarios, personajes y motivaciones de los "nuevos" miedos echa luz, también aquí, sobre los diez años que nos separan de nuestro objeto de estudio.

figura de los últimos años de Cortázar, en un arco que va de la reedición²¹ del "autorreportaje" publicado por *Crisis* en su número 11 (marzo de 1974) frente a la polémica desatada por la encuesta sobre Libro de Manuel (en el primer número de la revista), a una serie de denuncias sobre la situación argentina producidas por Cortázar alrededor de 1980/1, pasando por trabajo de Vicente Zito Lema que nos interesa especialmente, "Julio, ese vigía". Esta crónica -único espacio del informe, además del copete, en el que se explicita una imagen de Cortázar²²- importa para la revista, y en particular, para Zito Lema, una ubicación que es simultáneamente de orfandad y de herencia. La primera parte de la nota traza un perfil encomiástico del escritor, tanto en el plano personal como en el estético y el político²³. La segunda narra una serie de anécdotas que tienen como protagonistas al mismo Zito Lema y a Cortázar. En este punto, el autor de la crónica declara:

(...) pido que se obvие mi participación secundaria en algunos hechos y confío que ayudará a que los más jóvenes sientan con pleno orgullo que Julio Cortázar nos pertenece, que era y sigue siendo nuestro compañero en la aventura de la vida. (p. 24)

Sin embargo, su participación resultará fundamental en el diseño de una escena-fundadora de la revista, y en la legitimación su propia imagen en *Crisis*. Estamos en París. Zito Lema nos narra que a principios de diciembre de 1983, ha viajado hasta allí desde Ámsterdam, para presentar en la Universidad su libro Rendición de cuentas "que él [Cortázar] en uno de sus gestos de amistad, había prologado." El viaje ha sido dificultoso, pero al llegar, ve a Cortázar "sentado en un rincón, con su abrigo largo,

21.: Esta no es la única reedición que publica *Crisis* en su segunda etapa. Como ejemplos notables, citaremos el reportaje de Vicente Zito Lema a Jacobo Fijman ("Jacobo Fijman, poeta en el hospicio", N° 49, pp. 33-40) y un artículo de G. García Márquez: "Chile. Una jauría sobre La Moneda" (publicado originalmente en el N° 12 de la revista (mayo de 1974), al comienzo de la dictadura de Pinochet, y reeditado en el N° 44 (julio de 1986), a propósito de una huelga general en oposición a ese régimen). El gesto de la reedición tiene un cierto peso residual que, como veremos, orienta la nueva etapa, ya que no sólo involucra la recuperación de estas zonas del pasado de *Crisis*, sino la ratificación de la validez de las antiguas evaluaciones.

22.: El resto del dossier está integrado por textos del mismo Cortázar: "Estamos como queremos" (autorreportaje, reedición del publicado por *Crisis* en abril de 1974; pp. 18-22); "El valor de las palabras" (discurso pronunciado en Madrid, el 24 de marzo de 1981; pp. 25-26); "La voz que no se apaga" (texto sobre R. Walsh, publicado en Madrid en 1981; p. 27); "El trigo-pueblo y la pirámide del despotismo" (texto incluido en Argentina: cómo matar la cultura, libro publicado por la Asociación Internacional de Defensa del Artista en Madrid, en 1981; p. 28); "El infierno de los desaparecidos" (palabras pronunciadas en un coloquio celebrado en París, en 1980).

23.: "Se sabe que era un hombre dulce y bien amado, tímido pero también resuelto en las horas necesarias, sereno siempre, (...). Hablaba un francés bien nasal, quizá por amor a la Najda de Bretón; también su inglés era literario, seguramente por devoción a las historias de Poe; (...). Nada le faltaba conocer sobre ser escritor, tanto que le enseñó el A-B-C a más de una generación sin dejar de sentirse un amateur enamorado de las palabras (...). ¿Y no enseñó también, cuando las aguas se dividían entre obsecuentes y pasatistas, que un escritor debe participar de la revolución, dar lo mejor de sí mismo sin cercenar la dimensión de su arte, para lograr transmitir las cosas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre? (...). No, maestro, no. Aunque supo ser ese vigía que mira al horizonte sin vértigos para marcar el justo camino. (...)" (subrayado en el original)

mucho más viejo, intensamente demacrado". Se inicia el diálogo del reencuentro, Zito Lema se encuentra frente a un Cortázar frágil y cariñoso. La escena del final de la presentación es también la que cierra la crónica:

...se me acercó, nos volvimos a abrazar, nos sentamos en un costado, ya no fumaba.

-Mañana me vuelvo al país, Julio.

-¿En serio...? Se termina el exilio entonces, cuidate.

-No te preocupés. (Debí parecerle una caricatura de Humphrey Bogart). ¿Vamos a comer?

-Perdonáme, pero me voy a la cama.

-Te acompaño hasta tu casa.

-No, che, no me hagás más viejo de lo que soy. Me tomo un taxi. (Me causó gracia, también él se hacía el duro y jugaba a Humphrey Bogart; pero ninguno de los dos, y lo sabíamos, daba ya el **physique du rôle**).

-Te escribiré cuando llegue a Buenos Aires. (Dónde había leído: **el primer miedo fue irme de vos/mi último miedo será volver a vos...**)

-Vicente... (¿Por qué miraba a través de una telaraña, acaso no iba a ser siempre joven y eterno?)

-¿Qué, Julio? (Los golpes bajos están prohibidos, lo enseñaste, no te aflojés ahora).

-Sabés que odio las solemnidades, pero no te olvidés que sos uno de los pocos que han quedado; hay que guardar la memoria, el tiempo es una insidiosa lima...

No dejó lugar para las palabras pero nos dimos la mano. Lo vi bajar la escaleras, alto como siempre, un poco más encorvado.

Al otro día, tal como lo había dicho, inicié el viaje que me trajo al país. Poco tiempo después le mandé una carta; cuando llegó ya había muerto. (negrita en el original, subrayados nuestros)

Más allá de la referencialidad de la escena, se destacan una serie de elementos interesantes: Zito Lema (que intuye a Cortázar ya muerto, habla con una sombra, desde "detrás de una telaraña") es elegido por Cortázar (el "vigía", el que ve más) como depositario de la herencia de la memoria, y al mismo tiempo, como cruzado contra el olvido. Poco después de la puesta en circulación del N° 41 de la revista, que bajo este legado (no olvidar) inauguraba una nueva época, la muerte de su fundador, Federico Vogelius, confirmaría la orfandad y la herencia.

Héroes y mártires

La escritura del regreso suele comenzar por una necesidad de contar la ausencia.

La primera *Crisis* había otorgado un lugar preferencial a las historias de vida y al testimonio en su etapa inicial, dando palabra escrita a quienes no eran escuchados. Esta línea se ligaba a otra de las propuestas centrales, la de la edificación de un "contrapanteón"²⁴. Esta idea funcionaba, al menos, en un doble sentido: por un lado,

24.: Tomo este concepto del trabajo de M. Sonderegger. La autora afirma que una de las operaciones más interesantes y eficaces que realiza *Crisis* durante su primer época es la "construcción de una historia 'real' que se opone e la historia 'oficial'. Crear un nuevo canon; con los grandes expulsados del panteón oficial". (Cfr. Sonderegger: 1993)

proponer un elenco de nuevos próceres (básicamente representados en la serie de los *Cuadernos de Crisis* en su primera época, donde se publicó un conjunto biografías de caudillos argentinos) como modo de construcción de una tradición²⁵. Se ponía así de manifiesto el carácter activo de selección del pasado que ésta involucra mediante la recuperación de toda una zona silenciada de la historia. Por otro lado, los intelectuales, pero también los sindicalistas, obreros, estudiantes o políticos que hacían la revista-unidos todos por el rasgo de militar por un proyecto de cambio político con alcance nacional- ya fuera como parte del staff, colaborando en ella o como protagonistas de reportajes o notas de investigación, eran presentados -y parecían verse a sí mismos- como nuevos héroes del presente, en la construcción de una transformación del orden social que se percibía triunfante, y que, aunque indiscutiblemente superaba el contexto de la revista, la atravesaba con intensidad.

Aún cuando en el "contra panteón" que *Crisis* ofrecía en los 70 los personajes tuvieran rasgos auráticos, era claro que proponían un espectro de nuevos valores dispuestos a entrar en abierto combate. Pero estos héroes han caído, y el proyecto político que sustentaban se ha vuelto sólo tristeza, dolor, fracaso. En esta nueva etapa, no es casual que el primer editorial tenga por título "Los autores ausentes": los "nuevos héroes", en su gran mayoría, han sido abatidos; los que sobreviven hablan desde la derrota. Luego del apretado recuerdo de lo que fue el terrorismo de Estado, hay que invocar a los que están "(...) Entre los muertos y los que siguen condenados al horror sin fin de la *desaparición*, Francisco Urondo, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Roberto Santoro, Miguel Ángel Bustos y Raymundo Gleyzer, parte entrañable de la historia de *Crisis*, que hoy reaparece y no los olvida." Durante esta segunda época una de las líneas rectoras será encontrar "modos de *reaparecer*" a los ausentes: evocarlos, contar su vida, mostrar sus textos. De hecho, la evocación de los ausentes será una línea temática que atraviesa los 12 números de esta nueva *Crisis*²⁶. Los "ausentes" constituyen figuras difíciles: por un lado, es necesario rendirles homenaje, escribir para no olvidar, difundir sus textos. Por otro, resulta complicado realizar este proyecto sin caer en vicios impugnados por el contra panteón: porque ante la derrota, los héroes devienen mártires. Es decir: quienes antes eran construidos como "héroes" en tanto forjadores de un nuevo destino consecuente con la puesta en crisis de "ideas, letras y artes", ahora lo son por una reivindicación post-factum: la muerte los redime de un proyecto que ha fracasado, y obtura, por tanto, toda discusión y todo análisis de ese proyecto y de ese fracaso. Está claro que no se trata aquí de impugnar la valentía

25.: Para el concepto de "tradición", remitimos al trabajo de R. Williams (1983).

26.: Notas-homenaje: "Haroldo Conti en el país de las sombras" (N* 41, pp. 50-55; textos y relato de su secuestro); "Fico. Homenaje a Federico Vogelius", de Eduardo Galeano (N* 42, p. 3); "El testamento de Francisco Urondo", de Vicente Zito Lema (además de esta nota, se incluyen el texto del testamento de Urondo y algunas cartas a su compañera e hijos; N* 42, pp. 48/9); "El desafío de Roberto J. Santoro", de M. González Cézer y Antonio Aliberti (N* 46); "Un relato de Haroldo Conti `Rosas de picardía`" (N* 50, pp. 33/4); "Rodolfo Walsh: el oficio de vivir" (antología de textos periodísticos con introducción de José F. Vega; N* 52, marzo de 1987; pp. 26/30); "Tres cuentos de Walsh" (presentados por Javier Torre; N* 53, pp. 24/9).

de quienes lucharon y a menudo murieron, o tuvieron que exiliarse por defender un proyecto compartido, y menos aún, de negar la brutalidad o la criminalidad de la represión militar, así como lo aberrante de las leyes que dejan sin castigo alguno a los genocidas del proceso militar. Por el contrario, lo que nos interesa es la construcción que hace la revista de una serie de representaciones, y el modo en que éstas funcionan como una reescritura de la historia. La figura del mártir sacraliza los procesos históricos: los reifica, en tanto los determina desde su frustración; el mártir es un héroe que invierte el signo de la derrota, porque su muerte la transforma en redención, en victoria de la Causa.

Tal vez uno de los casos más extremo de funcionamiento de esta operación en la revista, es un artículo de homenaje titulado "El testamento de Francisco Urondo", de Vicente Zito Lema, aparecido en el número 42 de la revista (mayo de 1987). La nota se completa con la reproducción del testamento hológrafo de Urondo y de algunas cartas a sus hijos y amigos.

Frente a la evidente crítica (y autocrítica) a la conducción de Montoneros que expone Rodolfo Walsh en el sobrio texto que narra la muerte de Francisco Urondo ("El traslado de Paco (Urondo) a Mendoza fue un error. Cuyo era una sangría permanente desde 1975, nunca se pudo poner de pie. El Paco duró pocas semanas, su muerte, dijo Roberto, se produjo en un contexto de derrota, por el mecanismo que luego nos ha resultado familiar, (...)"), el artículo de Vicente Zito Lema ("El testamento de Francisco Urondo"), que incluye el fragmento del relato de Walsh, enfatiza -desde su título- la lectura del martirio:

Pienso en la vida y en la muerte de Paco. Comprendo el silencio que lo rodea. *El gran sueño de una generación, de la que él es hoy su símbolo más exasperado* fue destruido, y las secuelas de la derrota y el terror que la envolvieron se han enquistado en numerosos espíritus. (...) Reivindico para Francisco Urondo una coherencia extrema, el haber acompañado como pocos cada palabra con el hueso. Y me animo a sostener que *fue un héroe por mezquindad ajena y un verdadero poeta* en tanto que supo transmutar en ética lo que escribía. (...)

Al ubicar el legado de Urondo en la documentalidad del "testamento", éste cobra dos dimensiones: por un lado, su martirio y su muerte son su testamento simbólico y público; por otro, el testamento legal es un testamento de bienes materiales pero también simbólicos (lega a sus hijos los derechos de autor de sus obras); es privado (la revista reproduce, junto a su transcripción, un manuscrito evidentemente personal) pero, desde la aparición de la revista, al mismo tiempo es público. *Crisis* se presenta entonces como mirada privilegiada y cómplice, parte de una "familia ampliada" en la que quiere incluir al lector. Junto al uso de los apodos y nombres de pila -que ya señalamos-, podría pensarse que el fisgoneo de la correspondencia personal con toda la densidad de la apelación a un lenguaje cargado de emoción, funcionan como instancia humanizadora; en parte, como una contestación espontánea al discurso bidemonista que había comenzado a circular durante los años de la transición. Sin embargo, al mismo tiempo este acento desdibuja -y por eso, traiciona- las ideas, los combates y las elecciones de los protagonistas.

La construcción del "mártir" se acompaña de una cierta lectura de la contemporaneidad que, para asegurar el triunfo de su causa -es decir, su trascendencia-

requiere la espiritualización de las fuerzas contra las que éste lucha. Esta instancia trascendente -en algunos casos transmutada, como veremos, en "sabiduría de la naturaleza"- actúa sobre los cuerpos de Alipio Paoletti -quien había colaborado durante la primera etapa de la revista- y Rodolfo Kuhn:

Hay hombres y épocas que terminan siendo incompatibles. Por ello la naturaleza, que es sabia, generalmente es la encargada de poner fin a esa situación. La salud de Scalabrini Ortíz no sobrevivió la traición y la entrega del frondicismo que él ayudó a llegar al poder. Juan José Hernández Arregui, que tanto había luchado por la vuelta del peronismo, no soportó la experiencia degradada del isabelismo lopezrreguista. Ahora, tampoco el corazón de Tito Paoletti pudo soportar la claudicación ética de la Argentina alfonsinista, y su corazón estalló de pena y de rabia, frente al espectáculo triste de esta democracia por la que tanto había bregado. (...) Quienes lo vieron todo aquel tiempo y los que lo reencontraron después de su vuelta (...) pudieron advertir que este hombre joven llevaba en su rostro y en la apariencia de mayor edad, todos aquellos sufrimientos que su pudor y su vergüenza habían ocultado. (...) [su libro es] un lacerante testamento político (...)²⁷

Como Paoletti, Kuhn se moría de asco, desesperado, por comprobar que la justicia alfonsinista sigue condenando a las víctimas a viajar en el mismo tren de sus victimarios. O lo que es peor aún: devuelve al ruedo, immaculados y ciegos de soberbia e impunidad a los asesinos y secuestradores de 30.000 compatriotas (...) Casualmente, porque son muchos [quienes compartieron su lucha] pero a veces es necesario contar con *temperamentales, rebeldes, contestatarios y tozudos* como Rodolfo o el "gordo" Tito para que las fuerzas no flaqueen. Gente como ellos son, qué duda cabe, los imprescindibles²⁸.

En el primer caso, las marcas sobre el cuerpo son estigmas que cargan con el sacrificio personal frente a un proceso social; en el segundo, el héroe es quien ha visto demasiado. Los responsables de estas muertes ("la justicia alfonsinista"; "la claudicación ética de la Argentina alfonsinista"), aún cuando se los mencione por un nombre, comienzan a plantearse como grandes procesos globales, casi abstractos y, sobre todo, ingobernables.

En esta misma línea, la presentación del homenaje a F. Vogelius en el último número de la revista resulta un punto significativo en la trayectoria:

Cuando se recuerden los primeros años de la década pasada será preciso no callar que fueron tiempos de *hermosas luchas, de duros sacrificios* y de apuestas a fondo y sin usuras al futuro. En este contexto se inscribe el proyecto de *Crisis*, que reunirá entonces a buena parte de los intelectuales más *lúcidos y comprometidos*, y se convertirá en realidad por el *espíritu generoso y la conducta cívica* de Federico Vogelius.

Espíritu y conducta que no doblegarán los años de prisión, el exilio ni la enfermedad, y que junto a su creencia de que la cultura es un arma fundamental para

27.: "Alipio Paoletti. La memoria no tiene punto final", "Retrato" de Eduardo L. Duhalde, N° 50, enero de 1987, p. 80.

28.: "Rodolfo Kuhn: el claro valor de la ausencia", por Carlos Aznárez, N° 52, marzo de 1987, p. 65

fundar una sociedad menos injusta y más bella, llevarán a Federico Vogelius a revivir *Crisis* cuando se instala el gobierno constitucional.

Pensando en todo ello nos propusimos homenajearlo en el primer aniversario de nuestra segunda época, que coincide -y otra vez aquí el valor simbólico- con el primer año de su muerte. De lo simbólico, en estos días sin respiro, pasamos a una cruel paradoja: el homenaje tiene lugar en las páginas de nuestro número de cierre. Ya no se trata aquí de la acción directa de una dictadura militar; sí de un espíritu nefasto que la prolonga en la sociedad a través del miedo, la autocensura, el abandono de los mejores ideales, la búsqueda del olvido como manto impiadoso para tanto horror padecido. Sin embargo, la decisión y el coraje que mostró Vogelius al crear una y otra vez la revista se convierte en desafío y estímulo que nos lleva a asegurar que *Crisis* tendrá nueva vida en un corto plazo. (...) ²⁹

La biografía de F. Vogelius, trazada como vía crucis (lucha, sacrificio, sufrimiento, castigo, muerte y redención en la trascendencia de los símbolos) alegoriza e ilumina, simultáneamente, la "vida" de la revista. Las fuerzas concretas, económicas y sociales, que impulsaron y llevaron a cabo el proyecto del proceso militar, y que continúan operando activamente en la realidad de la transición, se volatilizan en un "espíritu nefasto". Esta estrategia de la espiritualización -esbozada de modo creciente en cada una de las citas-, es inversa a la que solía adoptar la primera *Crisis*: desnudar condiciones de posibilidad, exhibir conexiones minuciosas entre entidades aparentemente abstractas o muy lejanas y sus mecanismos de intervención en la vida cotidiana ³⁰. Por el contrario, se trata aquí de colocar esos procesos como un "otro" que, sin duda, no es ya un "otro" cultural o antropológico considerado como enigma, sino como el mal absoluto. Por tanto, sobre él no se ejerce ya la curiosidad (como sucedía en cierta zona alrededor de la cultura cotidiana, que era objeto de análisis la primera época) sino que es necesario el exorcismo: prácticas rituales que ya no develan conexiones ocultas. El mal no puede ser desarticulado por ningún discurso, por ninguna práctica: se presenta como de una elocuencia transparente.

La épica popular, género que daba tono a la primera *Crisis*, ha sido reemplazada por una serie de parábolas trágicas, de hagiografías. Al mismo tiempo, la representación del "martirio" tal vez constituya un modo de la resistencia, el modo

29.: "Federico Vogelius: no me arrepiento de nada" (separata), N° 53, abril de 1987, p. 1.

30.: Pensamos, por ejemplo, en la serie de notas de investigación sobre "consumos", que encaró la revista en su primera época ("Su íntima seguridad: los desodorantes vaginales, un producto superfluo y peligroso", por Javier Font (N° 29, septiembre de 1975); "Almorzando con crisis. Contra la subversión de la salud: el código alimentario argentino", por Julio Pérez Millán (N° 31, noviembre de 1975); etc.).

Cabría señalar que muy ocasionalmente *Crisis* retomó en esta etapa la modalidad que comentamos: es el caso de la investigación sobre las multinacionales del juguete, publicado en el último número de la revista ("El juego de las multinacionales. El juguete rabioso", investigación de Claudia Pasquini, *Crisis* N° 53, abril de 1988, pp. 56/8). La investigación aborda el tema no sólo desde una perspectiva económica, sino también sociológica y semiológica. Aunque algunos de los dossiers intentan avances en este sentido (historizaciones de determinadas problemáticas, testimonios de los protagonistas, etc.; cfr. pp. y s. de este informe), no es ésta la mirada que se adopta en la serie de notas-homenaje que intentamos analizar.

menos pasivo de acompañar un proceso que es el reverso exacto de aquel que perteneció a quienes hacían la revista.

Quizás por eso, si las revistas literarias -como piensa Nicolás Rosa³¹- trazan la autobiografía de una época, para *Crisis* la escritura de esta autobiografía -como tan a menudo sucede- tendrá la forma de una revancha sobre la historia³².

Un liderazgo perdido

"Cartas, afectos y agravios", se titula el editorial del N° 45, firmado por Vicente Zito Lema. Cartas: "(...) demandan alguna señal de claridad en estos confusos tiempos y llaman a no enterrar un pasado doloroso (...)", "(...) son voces de reconocimientos y críticas precisas; con ofrecimientos y pedidos en una bien entendida fraternidad.(...) están sobre la mesa de trabajo, participan de la aventura de *Crisis*, ponen en el filo la conciencia, avivan lo mejor de nuestro espíritu. (...)" La abundancia de "cartas" publicadas en las revistas del período que investigamos llama la atención sobre un género que habla de las ausencias y las distancias; de una escritura ambigua en su atribución (antiguo problema: ¿a quién pertenece la carta: a quien la escribe, a quien la recibe...?), de un lenguaje de complicidades; tal vez de una circulación soterrada, clandestina.

En un país de exilios y desapariciones, las cartas se inflan con múltiples sentidos. En este editorial de *Crisis*, las cartas ocupan el lugar de una demanda deseada: la de ser faro cultura de una comunidad de lectores solidarios con su propio proyecto. Dan lugar, además, a la imaginación y exhibición de un público deseado: "(...) presentaciones de la revista. [Han sido] Organizadas por viejos y nuevos amigos, por centros de estudiantes, sindicatos, instituciones de Derechos Humanos, agrupaciones juveniles, bibliotecas, talleres de arte." Frente a esta comunidad de lectores, se alzan los "ataques que estamos recibiendo", por parte de las "fuerzas de la reacción, que mantienen casi intacto su poder". Tal vez con el imaginario puesto en las cartas de un periodista de la vieja *Crisis*, Rodolfo Walsh, en la nueva *Crisis* también se escriben cartas. A los muertos, como la carta-retrato a Carlos Somigliana, remitida públicamente por Osvaldo Dragún ("(...) Somi, se me acaba el papel. Creo que puedo desearte en nombre nuestro, los cómplices, que descanses. Y ya que estamos, que saludes a los otros amigos que también deben andar por ahí, por Corrientes: Paco, Rodolfo y a Cortázar (quien seguramente, y como de costumbre, debe estar montando un yacaré) (...)", N° 52,

31.: "...de alguna manera uno puede pensar a la literatura o aplicar el concepto biográfico para la literatura y pensar a las revistas como autobiografía. A veces una autobiografía muy novelada y simultáneamente muy íntima, muy personal e incluso un tanto chismosa. (...)". Intervención de N. Rosa en el debate sobre "El rol de las revistas culturales en el contexto de la democracia y las nuevas políticas massmediáticas", transcripto en Espacios de Crítica y Producción N° 12, junio/julio 1993.

32.: George Gusdorf (1991) plantea que "(...) el historiador sabe bien que las memorias son siempre, hasta cierto punto, una revancha sobre la historia. (...)"

p. 88). Dirigidas a Alfonsín -cartas que el presidente no contesta, denuncia Osvaldo Bayer ("Un hombre se calló la boca. La carta que no respondió Alfonsín", por la de Hilda Nava de Cuesta, presa política). Y agrega: "(...) Llegaremos a la democracia cuando respondan y cuando nosotros tengamos fuerzas de hacerlos responder. Y cuando, con ojo crítico, analicemos las respuestas y seamos capaces de responder nosotros mismos" (N° 52, marzo de 1987; p. 18). Ya en el final, algunos colaboradores también escriben cartas: pero para decir que se desvinculan de la publicación, para desligarse de sus posiciones frente a la visita del Papa o al "Juicio a la Justicia" (N° 52 y 53).

Crisis anhela un liderazgo perdido. Las cartas regresan de la intervención en la esfera pública a un circuito íntimo y que a la vez se exhibe en sus páginas. Los nombres que se han vuelto familiares (Paco, Somi, Rodolfo, Fico...) intentan atraer a los lectores hacia un espacio que se construye como un "refugio" para la resistencia. Frente a la frustración de los intentos de intervención -que es, por cierto, la del desajuste de la revista con una nueva década-, pero sobre todo, frente al derrumbe de los restos de la memoria de una década, *Crisis* endurece sus lecturas. Creemos que esta posición es la que prevalece en los tres últimos números, sobre todo en los dossiers sobre la ley de "punto final", la visita del Papa a la Argentina y el "Juicio a la Justicia". En un proceso al que no es ajena la incorporación -como colaborador- de Enrique Symns, y que prefigura una de las líneas básicas de *Fin de siglo*, elige colocarse en un lugar cada vez más disruptivo. La creciente marginación de la que parece sentirse objeto, se transforma en lugar elegido para construir su propio martirio. *Crisis* se inmola. En la última línea colorida, de la última contratapa, del último número, una frase teje la breve fábula de esa vida de *Crisis*, narrada como gesta: "De cómo *Crisis* cumplió un año, cosechó laureles y cerró sus puertas".

Final

El breve y exacto año de esta segunda etapa de *Crisis* estuvo signado por las defecciones en su staff. Pisando el final de una etapa, así lo expresaba Zito Lema, bajo el contundente título de "Pérdidas":

Primero fue el fallecimiento de Federico Vogelius, fundador de *Crisis*, que luchó contra el cáncer hasta lograr ver en la calle el número de nuestra reaparición.

Después fue el alejamiento de Osvaldo Soriano, asesor editorialista, cuyo importante concurso fue interrumpido por la necesidad de terminar su novela, A sus plantas rendido un león.

Alipio Paoletti, con quien compartimos años de trabajo periodístico y de exilio, fue convocado para dirigir la redacción, pero al poco tiempo debió dejar sus obligaciones ante la enfermedad que lo aquejaba y que ocasionaría su muerte, que nos pesa profundamente.

Ahora Carlos M. Domínguez y Jorge Boccanera, secretarios de redacción, han decidido su retiro voluntario, por no compartir la línea editorial que impulsa la

dirección. [el mismo editorial establece su desvinculación del dossier del número anterior, sobre el "punto final", y sobre las notas del número 51] (...)

Cumplido el ciclo inicial, también se marcha Oscar Smoje, director de arte y responsable de la nueva imagen que en estos diez meses adquirió nuestra publicación. (...) (*Crisis*, no. 51, febrero de 1987, p. 1).

Crisis se desmoronaba. Tal como lo consigna el director en la última nota editorial³³, desinteligencias crecientes con la familia Vogelius, que deseaba "desprenderse de la revista"³⁴, y que se agudizaron a partir del polémico dossier del No. 52, "La otra cara del Papa" -que suscitó múltiples críticas, aún entre los colaboradores- determinaron su cierre. Sin embargo, en la separata de homenaje a Federico Vogelius incluida en el último número, dejaba entrever una promesa cuasi romántica: "(...) la decisión y el coraje que mostró Vogelius al crear una y otra vez la revista se convierte en un desafío y estímulo que nos lleva a asegurar que *Crisis* tendrá nueva vida en un corto plazo. (...)" Bajo el sumario de ese último número, la foto mostraba a un elefante a punto de pisar a un ratoncito: melancólica metáfora de un final típico para una revista cultural.

33.: "A la muerte de Federico Vogelius en el otoño pasado, sus herederos decidieron continuar editando *Crisis*. Era una manera de homenajearlo; mantener viva su creación, cumplir con su deseo.

Durante todos estos meses tuvimos una cordial relación con la familia Vogelius, reanudando la que había interrumpido nuestro forzado alejamiento del país.

Ahora, precisamente en el primer aniversario de la segunda época de la revista, deciden cerrar sus puertas. Nos sorprende y duele la decisión. (...)

Sería injusto desconocer que en una práctica casi inédita en la Argentina, nuestros editores mantuvieron un absoluto respeto por las decisiones que tomamos en el plano periodístico.

Somos únicos y absolutos responsables de cada una de las páginas de *Crisis*(...).

Nos dicen nuestros editores, entre otras cosas: no podemos seguir con una revista que nos demanda esfuerzos y que cada día se aleja de nuestras ideas y de nuestras manos.

Lo dicen con honestidad y hasta con tristeza. (...)", Vicente Zito Lema, *Motivos; Crisis*, p. 2, N° 53, abril de 1986.

34.: Otero, José M. Treinta años de revistas literarias argentinas, (1960 - 1989), p. 179.

ideas, letras, artes en la

junio 1988

crisis

61



reportaje a kadafi

peronismo, interna y después busti / de gennaro

jozami / lozano / puccio

literatura latinoamericana: hablan los críticos

cóctel de mercenarios

tv: el maquillaje de una frustración

ford/ ziraldo / muleiro/ lima

“sur”: opinan chávez briante/ dominguez/ romano

ypf: de mosconi a terragno

entrevista a juan filloy

catch: la momia versus roland barthes

Crisis (Ideas, letras, artes, en la) (3era. época).

Núm. 54: octubre de 1987.

Núm. 75: diciembre de 1989.

Circulación mensual.

Director general: José Luis Díaz Colodrero.

Director editorial: Eduardo Jozami.

Director periodístico: Carlos María Domínguez.

Asesores editoriales: Aníbal Ford y Eduardo Galeano.

Dirección de arte: Jorge Sposani.

Publicación de Ideas, letras, artes en la Crisis S.R.L.

Editó "Cuadernos de Crisis", "Informes de Crisis" (quincenales, desde julio de 1989) y realizó dos "Reediciones de los archivos de Crisis".

Formato (N* al 67): 31 cm. x 23 cm.

(N* 68 en adelante): 28 cm. x 20 cm.

88 págs.

Volver a empezar

Tal como vaticinaba V. Z. Lema en el último número de esa segunda época de *Crisis*, la revista tuvo un pronto renacimiento, y aún más: por partida doble. Aunque tributarias de un mismo y potente original -y aunque compartieron algunos colaboradores-, *Crisis* (3era. época) y *Fin de siglo* constituyeron dos propuestas de periodismo cultural con características bastante diferentes.

En octubre de 1987 salió a la calle, bajo la dirección de José Luis Díaz Colodrero -quien había comprado el nombre de la revista a la familia Vogelius-, el número 54 de *Crisis*, que comenzaba así su "tercera etapa".

Zito Lema, por su parte, se embarcó en su propio proyecto. *Fin de siglo*, su nueva revista, comenzó a circular pocos meses después del cierre de la segunda *Crisis*, en julio de 1987. Una y otra revista compartían integrantes de la primera y segunda etapa de la publicación.

En *Crisis* se quedaban Eduardo Galeano y Aníbal Ford (que había codirigido con Galeano una etapa de la primera época de la revista), como asesores editoriales. Retornan a la revista, además, Carlos M. Domínguez (como director periodístico, hasta el N° 66, nov./dic. de 1988) y Jorge Boccanera (como jefe de redacción). A ellos se sumaron el ya mencionado Díaz Colodrero -vinculado a la editorial Puntosur-, como director general; y como director editorial, Eduardo Jozami. Vicente Muleiro y Victoria Azurduy se hicieron cargo de la redacción (a la que un año más tarde -en el N° 65, octubre de 1987-, se sumó Fabián Stolovitsky); Mónica Abella fue la asistente de dirección de la revista.

En *Fin de siglo*, a la dirección periodística de Zito Lema, se incorporaron: Eduardo Luis Duhalde, como director periodístico y Fernando Peña, como director administrativo. De la etapa anterior, se mantienen Roberto Jacoby y Carlos Aznárez (como colaboradores de la segunda etapa), y Regine Bermeijer y Martín Kovensky en el departamento de arte -un cambiante equipo en el que permanecerán junto con Jorge Gumier Maier, y al que se suman nuevos miembros a lo largo de la vida de la revista-. Desde el primer número la revista contó con un Consejo editorial integrado por el mismo Zito Lema, Carlos Aznárez, Roberto Jacoby, Daniel Molina -responsable, además, de la sección cultural-, María Moreno -a cargo de "La cautiva", espacio de los discursos sobre el género de *Fin de siglo*- y Enrique Symns. Tal como explicaremos más adelante, la presencia de este último será de importancia fundamental en el tono de la nueva publicación.

En Crisis por tercera vez

El inquietante ojo único de una luna de verano mira al lector desde una tapa azul-cielo de octubre de 1987. La nueva época de *Crisis*, que se extendería hasta diciembre de 1989 (N° 75), estuvo también -como la segunda- signada por el deseo de recuperar ciertas líneas de su primera experiencia. El diseño gráfico propuesto por la revista intentaba una modernización que, al mismo tiempo, recuperara la fachada de la

revista para sus antiguos lectores. La revista se achicó (mantuvo sus 88 páginas pero en una caja más pequeña, y cambió los grabados por dibujos de J. Sposari -el nuevo "jefe de arte"-), pero volvió a los cuatro colores de la primera época y nuevamente ostentaba un ordenado sumario de la revista. También como en la primera época, cada número tuvo un "ilustrador invitado", pero en esta predominaron quienes hacían sus primeras armas por sobre los consagrados. De la misma manera, un fotógrafo diferente -y generalmente novel- mostró parte de su trabajo en el sumario de cada edición. Pero más allá de la imagen, el intento de hilvanar continuidades con la primera *Crisis* se explicitaba en la nota editorial del N° 54:

Desde su primera entrega, en mayo de 1973, *Crisis* marcó un estilo, un modo de interrogar la realidad dando voz a sus protagonistas, una concepción de la cultura que evita la mirada de especialista para integrar la poesía con el reportaje, el análisis sociológico con la obra de ficción.

Aquel país de los años 70 vivió vertiginosamente los tiempos de la crisis, tiempos de esperanza y transformación. Esta Argentina morosa de nuestros días reclama, junto a la reflexión tantas veces postergada, audacia para imaginar una salida y espíritu abierto para escuchar todas las expresiones de signo popular. Por eso seguimos en *Crisis*. (p. 3; salvo indicación en contrario, los subrayados son siempre nuestros).

No se trata solamente de cronologías: la indicación de la fecha del primer número de *Crisis* en el densamente connotado mayo del 73 es -como veremos- el primer indicio de una de las modalidades: la constitución de un pasado a partir la construcción de "mojones" que se vuelven efemérides. Sin embargo, de allá a acá, la revista -que evita cuidadosamente toda referencia a la segunda época del proyecto- se ha *desacelerado*. Y aunque el campo que la revista delimita es el mismo ("todas las expresiones de signo popular") a la prioridad de la mezcla como marca de estilo, suceden en los tardíos 80 una apuesta -tal vez más pudorosa- a ciertas soluciones que apelan, al menos en una primera instancia, antes a procesos de percepción (la "escucha", el "espíritu abierto") o de elaboración mental (la "reflexión" y la "audacia" puesta en la "imaginación") que a la intervención empírica. En esta tercera época *Crisis* se ubica en una línea temporal que continuamente exacerba su tensión. Por un lado, la revista intenta recuperar el proyecto inicial. En este sentido, no sólo retoma el énfasis en las notas de cultura popular y de investigación, sino que concretamente aborda una continuación del proyecto editorial de la revista. Facilitado, seguramente, por la vinculación del nuevo director de la revista con la editorial Puntosur, este esfuerzo involucra la continuación de la colección de "Cuadernos de Crisis" -manteniendo una numeración correlativa respecto de su primera etapa- y la puesta en circulación de algunos textos de la primera época (dos "Reediciones del Archivo de Crisis" y algunos "Cuadernos..." editados en los 70)¹. Al

1.: Los nuevos "Cuadernos..." son: N° 30: Un estado para pocos. Diálogo con Germán Abdala, de E. Jozami; N° 31: Entre Rico y Caridi. Los dilemas de la política militar, de E. López; N° 32: Apuntes sobre el rock nacional. Testimonios de Baglietto, del Guercio y Manolo Juárez, de L. Nebbia; N° 33: Gelman. Testimonio inédito. Reportajes -crítica - poemas, de J. Boccanera; N° 34: El movimiento obrero (1973-1988) Transformaciones sociales y respuesta sindical. Testimonios de José Pedraza y Francisco Gutiérrez, de J. Taiana ; N°35: Panamá. Los riesgos de la soberanía, de S. Calloni; N° 36: El juicio de Malvinas, de S. Joselovsky; N° 37: J. W. Cooke. La revolución inconclusa, introducción y selección de textos a cargo de E. Jozami. Respecto de este

mismo tiempo, algunos los nuevos "Cuadernos..." dan cuenta del otro polo que tensiona la revista: una coyuntura nacional e internacional que gana terreno rápidamente en la nueva *Crisis*. (De hecho, muchos son, en realidad, "separatas" aumentadas de notas anticipadas en el cuerpo de la revista.) En este mismo sentido, en julio de 1989 comienzan a publicarse quincenalmente los "Informes de Crisis", en los que el mismo equipo de redactores de la revista aborda temas coyunturales, con un especial énfasis en la actualidad económica y sindical.

"...Reafirmar el diálogo en la cultura (...) polemizar y debatir la historia y el presente (...)"². La insistencia en la opción por el debate, en este caso, no fue un mero gesto de continuidad sin cuestionamientos, la facilidad de un modo en el que *Crisis* se inscribía cómodamente. Más allá de estas entusiastas declaraciones, no hay duda respecto de que instalar una polémica en el campo intelectual de los tardíos ochenta en la Argentina era mucho más trabajoso que quince años atrás. La conformación del staff de la revista, entonces, cobra un papel preponderante en esta decisión de intervenir.

Evidentemente, la presencia de E. Galeano y A. Ford -quienes habían marcado intensamente el perfil de la revista durante la 1era. época- como asesores editoriales, señaló un rumbo en este sentido. Pero además, la incorporación al staff de C. Abalo, E. Jozami, R. Reyna, H. González y M. Wainfield -estos últimos, por otra parte, integran-

último Cuaderno, cabría acotar que *Crisis* ya había publicado una recopilación de textos de Cooke en su primera época (el Cuaderno N° 5, editado en 1973), pero esta antología no es una reedición de la anterior, e incluye en su mayoría, textos inéditos o poco difundidos.

Las "Reediciones..." fueron dos colecciones de reportajes publicados en la primera época de la revista. El primer volumen incluyó entrevistas a: A. Troilo, A. Carpentier, G. García Márquez, P. Neruda y J. Cortázar (reeditado en abril de 1987); el segundo, reportajes a J. Amado, N. Guillén, J. C. Onetti, H. Tizón y A. Yupanqui (enero de 1988).

Crisis reeditó, además, los siguientes "Cuadernos..." aparecidos en su primera época: N° 8, El general Juan Facundo Quiroga, de J. B. Rivera; N° 12, Felipe Varela, de N. Galasso y el N° 16, El Chacho, de F. Chávez.

Cabe apuntar, además, como parte del "esfuerzo editorial" de la revista, el intento de circulación de una versión de *Crisis* en Brasil. El primer ensayo en este sentido se anuncia en el N° 57 de la revista: el periódico del Sindicato de Periodistas Profesionales de San Pablo ha realizado un homenaje a la *Crisis* de los 70, acto que incluyó la presentación de su nueva versión para el mercado brasileño, "que circulará con un insert de traducción portuguesa" (p. 2). En el N° 75 de la revista se informa un segundo intento, pero en este caso se trata de una publicación realizada en Brasil, que repetará la línea editorial de la argentina: "Nuestro periodismo no cabrá en los manuales de tedio. Queremos hacer, como *Crisis* allá donde nació, en las tempestades y los dilemas de la Argentina (...) un periodismo con pasión, sin huir de la razón (...)" (pp. 90-1).

2.: La cita pertenece al texto publicado en la portadilla de los "Cuadernos...", que transcribimos íntegro aquí:

"Seguimos en Crisis.

Porque constituyó desde su aparición un espacio periodístico inédito.

Porque mantuvo una trayectoria intelectual que fue creciendo con el lector.

Por la vigencia de esa lectura compartida.

Seguimos en Crisis.

Para reafirmar el diálogo en la cultura.

Para polemizar y debatir la historia y el presente.

Para difundir las ideas y el arte de América Latina."

tes del proyecto político-cultural de *Unidos*³-, amplificó y diversificó el espectro de discusiones de *Crisis*, dando un amplio espacio al debate crítico tanto de la política nacional como del proceso de renovación peronista. Tanto sus artículos de análisis de la actualidad política y económica latinoamericana -casi siempre las primeras páginas de la revista-, como sus notas de opinión sobre la actualidad nacional -por lo general, más cerca del "corazón" de la revista-, dieron lugar a varias de las polémicas que *Crisis* quiso y supo generar.

Debates

Consideramos de interés reseñar brevemente tres de los debates que tuvieron lugar en las páginas de *Crisis* a lo largo de esta tercera época. Más que el análisis pormenorizado del intercambio de argumentos en cada una, estas polémicas presentan un particular interés, en tanto involucran algunos de los núcleos problemáticos que podrían considerarse como clave de la transición y la consolidación democráticas, perfilando el "tono" de la revista a partir de la exhibición de ciertos posicionamientos.

Las dos primeras se suscitan a partir de sendos textos (en ambos casos, editados por Puntosur): el debate acerca del proceso de transición democrática en Argentina, alrededor de la compilación de ensayos realizada por J. C. Portantiero y J. Nun (Ensayos sobre la transición democrática, 1987); y la discusión sobre la lucha armada durante la década del 70, motivado por el análisis de Montoneros, final de cuentas, de J. Gasparini. El tercer debate está anclado también por un texto pero, en este caso, cinematográfico: la película Sur, de F. Solanas.

Pensar la transición.

En su N° 59 *Crisis* publica un conjunto de artículos sobre "Transición y posmodernidad". El campo diseñado cruza dos debates: por un lado, la discusión académico/universitaria alrededor del par de conceptos "modernidad"/"posmodernidad". Por otro, más cerca del terreno de la ciencia y la filosofía políticas, comprende toda la zona de reflexión teórica sobre la nueva democracia argentina (y sobre las transiciones latinoamericanas en general), que venía desarrollándose de manera

3.: "(...) Hay que decir en primer lugar que [Unidos] fue una revista peronista (...); en segundo lugar, que fue fundada y dirigida por Carlos 'Chacho' Alvarez en mayo de 1983, que

acompañó críticamente la apertura democrática y la posterior derrota electoral del justicialismo

, hasta confundirse, incluso no coincidiendo, con ese movimiento que a grandes rasgos podemos seguir llamando para el caso 'renovación peronista'. De modo que fue antes que nada una revista político-cultural, que sufrió como tal los avatares de la política de diez años a esta parte. Y los padeció de tal manera que dejó de editarse en agosto de 1991(...)"

"Unidos: una revista político-cultural", testimonio de Víctor Pesce (Rivera: 1995; 199).

creciente desde las postrimerías del régimen militar. Por su parte, los tres intelectuales cuyos artículos son interpelados por el dossier (J.C. Portantiero, J. Nun y E. de Ipola), venían publicando trabajos alrededor de esta temática en *La ciudad futura* y en *Punto de vista*⁴.

En *Crisis* el conflicto cobra, al menos, dos dimensiones: por un lado, y en un nivel próximo a lo epistemológico, la discusión del modo de abordar el análisis, de los instrumentos más precisos o más aptos, y de la dependencia de la interpretación resultante de estas dos elecciones previas. En un segundo nivel, toda una zona de los artículos y sus respuestas involucra la reflexión sobre el rol del intelectual, su espacio en relación al poder y su deseo de intervención.

En "La democracia obediente" -el primer artículo del dossier- J. P. Feinman acuña el concepto de "modernidad posdemocrática" para aludir al proceso de modernización económica argentina, que estaría signado por un pacto social corporativo. La calificación de "posdemocrático" remite, según el autor, a que este pacto obvia la instancia participativa ("democrática") para reemplazarla por el control puesto en una "burguesía empresarial -empresarial, es decir: no '*nacional*', sino socia menor y administradora del capitalismo hegemónico imperial-" (subrayados del original). Los trabajos de M. Wainfield ("Un realismo oficioso"), y de C. Abalo ("Política y metafísica") discuten específicamente con algunos de los artículos de la compilación de J. C. Portantiero y J. Nun. El primero disputa específicamente con el artículo de E. de Ipola, "La difícil apuesta del peronismo democrático". Aquí Wainfield imputa la apropiación y postulación del monopolio del término "democracia" puesto como "patrimonio de un calificado sector" que "tenía hasta hace poco un sólo garante: Raúl Alfonsín". Establecida esta premisa, Wainfield resume y explicita la proposición contra la que discute: "Emilio de Ipola asevera que es casi imposible apostar a un peronismo democrático". A partir de allí, se comprende el movimiento que abre la nota -y que se erige, entonces, en uno de sus principales planteos-: la denuncia de una operación ejecutada, básicamente, por "intelectuales próximos al proyecto alfonsinista" (tal como los categoriza el copete del dossier): "El acercamiento del peronismo al poder exacerba un curioso fenómeno: los políticos y teóricos del oficialismo van precisando su concepto de democracia". La acusación a estos intelectuales es, en definitiva, la de "naturalizar" las decisiones gubernamentales del ejecutivo radical (en lo económico, en lo militar, en lo político), que en la práctica se muestran como fracasos: "El realismo oficial siempre es corroborado por la experiencia; todo comprueba la irracionalidad de cualquier oposición(...)", afirma Wainfield. La argumentación se exacerba, entonces, en una oposición entre la "evidencia" de la praxis y una cátedra conspirativa: "argumentos similares [a los del discurso alfonsinista] son urdidos desde la cátedra, desde el saber, por connotados científicos políticos".

El trabajo de C. Abalo comparte perspectivas con los dos anteriores. Por un lado, retoma la contextualización de la situación argentina en el plano internacional

4.: Entre estos trabajos destacamos, particularmente, un artículo que consideramos medular: "Crisis social y pacto democrático", de E. de Ipola y J. C. Portantiero (publicado en *Punto de vista* N° 21, agosto de 1984).

insinuada en el artículo de Feinmann -aunque Abalo apela al marco de la teoría marxista para plantear, con mayor rigor, los términos de su análisis-. Al mismo tiempo, como en el caso del artículo de Wainfield, indica la apertura de una 'brecha' entre teoría y práctica política alrededor del concepto de "democracia". Citando alternativamente fragmentos de los trabajos de Nun y Portantiero, Abalo señala a "una vasta capa de intelectuales que en algún momento fueron críticos de la sociedad capitalista [y que] se aferran hoy a la creencia en esa transición democrática". Si, como expresa el primer párrafo del artículo, "La crisis del capitalismo se profundiza cada día y el alfonsinismo se ha convertido en un instrumento -quizá involuntario- de la ofensiva del gran capital nacional y extranjero sobre los asalariados y sobre el patrimonio del Estado", los intelectuales mencionados se habrían convertido -quizá involuntariamente- doblemente en instrumentos. De manera similar a como lo hemos visto en el caso del trabajo anterior, tanto Nun como Portantiero trabajarían "irracionalmente", naturalizando las decisiones gubernamentales (en particular, en el ámbito económico) a partir, respectivamente, de los conceptos de "modernismo" y "posmodernismo"⁵. "En uno y en otro -concluye Abalo-, la irracionalidad consiste en negarse a ver lo que hay adentro y en obligarse a aceptar que la dictadura está entre nosotros y a lo único que podemos aspirar es a no hacer olas con una democracia sin adjetivos." Si la discusión es en torno al papel de los intelectuales en este proceso de desmovilización -ligado a la ausencia de participación popular que marcaba Feinmann-, habilita a cambiar el eje de la discusión: ya no se trata de la democracia, sino de que "Entre nosotros, el modernismo y el posmodernismo de los intelectuales que alguna vez fueron socialistas no ha sido objeto de estudio ni de polémica.", propone Abalo como entrada a la lectura de Ensayos sobre la transición...

En el N° 61 (junio de 1988), se publica la respuesta de Nun. Bajo el título de "Polémica" se alistan una serie de citas y comentarios breves y contundentes. De los cuatro puntos de la "Respuesta...", tres se ocupan de contextualizar citas que involucran conceptos de Nun cuyo sentido Abalo habría desvirtuado: la autonomía (o no) de la economía respecto de la ideología, la noción de "régimen social de acumulación" y la crítica de las "estrategias de acumulación neoliberales". La cuarta, remite a un dato que se consigna especialmente en el copete que la revista coloca a la "respuesta": "[Nun] Señala también que no puede ser incluido entre quienes -en la presentación de los textos- se denominaba '*intelectuales cercanos al proyecto alfonsinista*'. La contrarréplica de Abalo a Nun ("Las consecuencias no buscadas", N° 63, agosto de 1988; momento en que Nun es ya "Pepe") ratifica la crítica esencial de la primer nota

5.: "(...) Nun todavía no salió del modernismo, porque aún tiene la ilusión de encontrar un camino capitalista que nos conduzca al paraíso europeo, contra cualquier cuestionamiento ideológico que se parezca al marxismo. Perry Anderson dijo en Buenos Aires que la misión de la dictadura militar fue sentar las bases para la reconversión capitalista y borrar el socialismo de la mente de los intelectuales mediante el terror: fue tan horrible lo que pasó que hay que aceptar la realidad y conformarse con que, de la mano de la democracia, llegará la modernización. (...) Portantiero es más escéptico. Está más allá del modernismo, en el posmodernismo. (...) Si el modernismo es una consecuencia del terror y por eso representa al neoliberalismo conservador, el posmodernismo es una aceptación desilusionada y reaccionaria de que no hay nada que hacer ni que cambiar. (...)"

("(...)la disociación entre el supuesto contenido teórico y los resultados concretos es también una manera de situarse en el debate(...)", aunque matiza algunos de sus señalamientos⁶.

Más allá de los detalles de la discusión, deseáramos enfatizar, en uno y otro caso, la importancia otorgada que se da a la problematización de este rol del intelectual. Si bien es cierto que esta posición es móvil e históricamente variable, resulta significativo verificar que una discusión de larga y compleja tradición en el campo intelectual parece necesitar reeditarse en el momento en que se están redefiniendo los términos de la estructuración de un estado, a partir de los debates en torno a la democracia y la transición.

Los textos en diálogo que acabamos de reseñar dan cuenta, además, de dos constelaciones de interés de la revista durante su tercer época. En primer lugar, la atención a los procesos de transición en Latinoamérica será una preocupación recurrente en *Crisis*: trazar continuidades con los procesos que se están dando contemporáneamente y buscar alternativas posibles en base a contrastar la propia situación con otras soluciones son inquietudes constantes a lo largo de las notas de actualidad internacional⁷. En segundo lugar -y tal como ya lo sugerimos-, la reflexión y discusión de la revisión, los proyectos y las trayectorias posibles del peronismo en esta "nueva democracia". Esta preocupación, localizable sobre todo en artículos de opinión y entrevistas que publica *Crisis*⁸, se acrecienta especialmente a partir del período en que ocurre la polémica que comentamos. Por este motivo, pensamos que puede resultar pertinente fecharla con mayor precisión. Entre abril y agosto de 1988 -y tal como lo insinúa Abalo-, al trasluz de la discusión de los procesos de transición democrática en Argentina, puede leerse la transición electoral. Entre la coda de la debacle alfonsinista, y el triunfo electoral y asunción del gobierno por parte de C. Menem, estas polémicas sobre la discusión del rol del intelectual se sobreimprimen por partida doble.

6.: "La limitación del espacio pudo haber permitido alguna arbitrariedad. Así, Nun ha recibido críticas que corresponden más claramente al pensamiento de Portantiero. Pero es un efecto no buscado, en el doble sentido de que si bien a lo mejor no se justifican estrictamente, le atañen de manera general.(...)"

7.: Citamos sólo algunas notas, a modo de ejemplo: "México, los laberintos del poder", por M. Lemus (N* 55, pp. 12-5); "Informe sobre Brasil. Disparen sobre la constituyente", por L. Abramo (N* 56, pp. 22-5); "Reportaje al Brasil. La transición desnuda", por E. Jozami (N* 57, pp. 11-12); "Nicaragua: la amenaza de un buen ejemplo", por S. Calloni (N* 58, pp. 17-21); "Entre Pinochet y Sendero Luminoso. Los nuevos rumbos de América Latina", por E. Jozami (N* 62, pp. 62-65); "Venezuela. Cae la noche tropical" (sobre episodio de saqueos en supermercados en Caracas, que amenaza la estabilidad del plan económico de C.A. Pérez; poco después ocurrían los saqueos en Argentina: N* 69 (abril de 1989), pp. 6-9); etc.

8.: Entre ellos, destacamos: "Peronismo, interna y después", por E. Jozami (N* 61, pp. 23-7); "Menem y la renovación. Barajar y dar de nuevo", por E. Jozami (incluye entrevistas a C. Alvarez y R. Digón; N* 63, pp. 14-7); "Debate. ¿Tiene política cultural el peronismo?", producción de R. Castro; responden O. Gettino, M. Sánchez, E. Villanueva y M. Wainfield (N* 69, pp. 30-4); "El peronismo se cuestiona. La emergencia ideológica", por E. Jozami (N* 73, pp. 6-9); "Peronismo y liberalismo. Un maridaje difícil", opiniones de L. Brunatti, J. "Conde" Ramos, F. Ferrara, A. Argumedo, E. El Kadri y C. "Chacho" Alvarez (N* 74, pp. 10-11).

A favor de la interpretación.

En los dos primeros números de *Fin de siglo*, Horacio Verbitsky intentó un diagnóstico crítico de la década del 70⁹. Desde el título, ponía en la escena pública -y por primera vez, planteado por un conspicuo protagonista- la ratificación de una situación que era al mismo tiempo obvia y objeto de tabú: la asunción de una derrota de las fuerzas del campo popular. La respuesta a este intento, más allá de su escasa repercusión, fue una impugnación respecto a la pertinencia tanto del momento como de los términos del planteo de Verbitsky.² Es por eso que E. Jozami recupera este intento en ocasión de saludar la salida del libro,³ y de exponer junto a H. González sendas lecturas de Montoneros, final de cuentas, de J. Gasparini (N* 67, enero/febrero de 1989). Aunque desde distintas perspectivas, los dos artículos recorren preocupaciones comunes. Señalan, por una parte, una expectativa que tiene la forma de una ausencia: la del debate público de un texto que no encuentra su lugar porque tampoco lo encuentra -ni aún entre quienes fueron sus protagonistas- ese puñado de años de los 70. Hay una denuncia: "Las primeras reacciones provocadas por la aparición de este libro tienen poco que ver con sus méritos y defectos: se discute si es oportuna una vivisección minuciosa de la experiencia montonera.", afirma E. Jozami. En el reverso de la moneda, H. González se pregunta: "¿no nos sentimos más tranquilos ante la escisión entre el que vio y logró escapar de los subterráneos del espanto y el que relata los sucesos que el testigo confía? Así escribió Bonasso la historia de Jaime Dri. Como éste no es aquél, podemos conmovernos libremente sin dejar de ser lectores en reposo." De un lado está la política, del otro -que es también el mismo- la literatura; de ambos, la pregunta sobre el efecto en la opinión pública de esa escritura.

Mientras la lectura de E. Jozami celebra la aparición de un libro que "permite una reconstrucción desde adentro del proceso montonero", la de H. González (sugestivamente titulada "Un testimonio que intranquiliza") advierte "el riesgo de que tanto sufrimiento y voluntad de informar, pierda capacidad de convencer, al pasar muy livianamente por encima de la necesidad de afinar mucho más los recursos expresivos,

9.: Nos referimos a los siguientes artículos: en el N* 1 (julio de 1987), la entrevista de R. Jacoby, "H. Verbitsky o el periodista como figura social" (pp. 62-65); en el N* 2 (agosto de 1987), a través de un artículo del mismo Verbitsky, "Cuadro de situación política. Reflexiones para evitar otra derrota" (pp. 33-40).

2.: En el marco mismo de *Fin de siglo*, Fernando Nadra respondió a los artículos de Verbitsky a través de "Para evitar otra derrota. Reflexiones sobre un artículo de Horacio Verbitsky" (N* 3, septiembre de 1987, p. 58

3.: "(...) ¿un señalamiento tan despiadado de arbitrariedades y desaciertos no da armas, acaso, a quienes cuestionan toda la historia de la lucha de los años 70, a los que responsabilizan a la guerrilla por el golpe y la represión y, en última instancia, niegan hoy toda posibilidad de transformación de la sociedad?

Hace más de un año, Horacio Verbitsky -'En el banquete de la autocrítica el enemigo sólo recoge las migajas'- intentó una respuesta. Los ataques que recibió por aquel artículo de *Fin de siglo* no estimulaban que otros se internasen por ese sendero crítico. (...)"

12."(...) Si no se quiere renunciar al espíritu crítico, pero tampoco tirar por la borda la voluntad revolucionaria y la actitud militante de los años 70, es necesario explicar cómo la derrota y el aislamiento político acentuaron los rasgos negativos presentes en aquella experiencia.(...)" ; "Todos somos de la C.I.A.", p. 24.

sean de escritura, sean de crítica e interpretación histórica.", y reclama la escritura de "lo que realmente nos deje intranquilos en el acto de lectura."

Más allá de la emergencia de este texto de Gasparini, no es casual que esta discusión tenga lugar a través de un género de status tan problemático y tan políticamente connotado como lo es el del testimonio (¿literatura? ¿ficción? ¿literatura de no ficción?...). Respecto a este punto -tal como ya lo señalamos (CFR. parte 1)-, conviene recordar que la revista dio en su primera época un lugar preferencial al testimonio y la historia de vida. En esta etapa, *Crisis* vuelve a recurrir al testimonio para proponer una versión de la historia: de ahí el énfasis en la argumentación, en la dimensión performativa del lenguaje, en el "convencimiento" como efecto de lectura. De ahí, ante todo, el motivo por el cual ambas lecturas insisten en la necesidad de abrir la discusión: "Es casi obvio, sin embargo, que el libro no puede considerarse como el '*final de cuentas*'. Ni éste ni otro de los muchos que aún tienen que escribirse. Este debate es un proceso colectivo y ya señalamos que avanza con dificultad (...)" (Jozami). Se pone el acento en lo que falta, en lo que "aún se está por escribir..." (González).

Pero no es únicamente la edición de un libro la causa que torna urgente la discusión acerca de la lucha armada: en enero de 1989, el intento de copamiento del regimiento de La Tablada por miembros de la agrupación "Todos por la Patria" da cuenta de una serie de discusiones que, al parecer, el silencio no puede saldar. En este sentido, este artículo se integra otro debate: el suscitado entre Eduardo Jozami y Martin E. Andersen en torno a la hipótesis -expresada en el artículo de este último- de que M. Firmenich habría pertenecido a los servicios de inteligencia del Estado ("Todos somos de la C.I.A", por E. Jozami, en el N° 69; y la réplica de Andersen, "La conexión Firmenich-Ejército no es cuento de Andersen", en el N° 71). Más allá de los pormenores de la discusión, nos interesa la insistencia en abrir un debate que contribuya a explicar la derrota como respuesta, nuevamente, a un falso dilema que comportaría, o bien la renuncia a la crítica interna, o bien la renuncia a la "actitud militante"¹².

Discutir el presente.

Tal como comentamos en nuestro informe sobre la segunda época de *Crisis*, la bandera de la no autonomía del arte es uno de los rasgos que la revista intenta -trabajosamente- sostener. A la luz de las discusiones que analizamos, podemos pensar que el tercer proyecto de *Crisis*, por su parte, agrega una vuelta de tuerca a esta consigna: en ocasiones, ensayará dirimir dilemas políticos en clave estética. Al menos, en este sentido leemos el debate que se desarrolla en las páginas de la revista alrededor del film de F. Solanas, Sur. Lo problemático de ir al encuentro de una tradición política a la que es necesario criticar y al mismo tiempo reivindicar, contrasta con la relativa "facilidad" para ir a la búsqueda de la construcción de una tradición artística. De este modo, la operación consiste en el intento de recuperación

de una estética que se quiere nombrar "nacional", vinculada a una estética política, militante.

Antes de la publicación del "dossier", *Crisis* publica una primera noticia sobre Sur, que abre su N° 59. "El deseo es Sur" lee el filme como un movimiento de restitución. Después de relatar los múltiples comienzos, tropiezos y reescrituras de la película, el cronista advierte que Solanas tiene una certeza: Sur es "una metáfora de recuperación"¹³. El vagabundeo de los protagonistas masculinos -Floreal, que acaba de salir de la cárcel y su guía, el Muerto- demarcaría un territorio que es el de la ciudad y los arrabales; pero también un territorio de historias y sentimientos, el del "deseo popular, la utopía de los hombres libres del sur", en palabras de Solanas. En las "Cuatro opiniones sobre Sur", algunos números más tarde¹⁴, este deseo reaparece desde diferentes perspectivas, pero siempre puesto en la historia. Los hijos de Fierro y La hora de los hornos, "míticos" filmes de Solanas, funcionan como contraseña para un reencuentro que quiere incluir a los lectores.

En este sentido, el testimonio de F. Chávez explicita claramente su visión de la película en términos de "homenaje a los que lucharon como pudieron". Sur se convierte en alegoría, entonces, de Martín Fierro¹⁵, pero también en "nuevo poema marechaliano". C. M. Domínguez, en cambio, prefiere preguntarse por el "movimiento estético" de Solanas. Y a la pregunta más concreta sobre una "estética peronista", se responde que si "Sur es una utopía del pasado" es porque, quizá, en esa "tensión irresuelta se juegue un destino estético". Domínguez, entonces, propone una estética del deseo: en la película de Solanas se estaría jugando una réplica a la melancolía de la transición ("Un movimiento, si entrevisto nunca consumado, en una generación que enfrentó al discurso de la nostalgia, la prudencia y el desencanto con la épica vigorosa de la confianza en el futuro.") La interpretación de E. Romano atiende particularmente en el papel del tango en la película¹⁶; y puntualiza un recorrido: Sur construye su relato entramando un "fondo vivo de subcultura popular" en la historia, "de la ocupación del Frigorífico Nacional (1959) a los veinte o treinta mil desocupados en el gremio de la carne hacia fines de la década del 70; del ejército que soñaba con desarrollar la

13.: "El deseo es Sur" (sin firma), N° 59, abril de 1988, p. 3-4.

14.: "Cuatro opiniones sobre Sur", N° 61, junio de 1988. Incluye: "Así lo vi: un filme 'toruno'", por F. Chávez; "Una moneda común con el pasado", por C. M. Domínguez; "Sur, nuestro tango y después...", por E. Romano y "Qué le hubieran dicho a Troxler", por M. Briante.

15.: "(...) los que lucharon como pudieron, no siempre jugándose el pellejo, tiene, entre otros sustentos, la memoria y la sabiduría, componentes también del Martín Fierro" (...) "Y de entrada nomás se nos aparece el Muerto (representado por Lito Cruz), que baja de una jardinera y empieza a hacer memoria de todo y a aconsejarnos como los torunos del poema hernandiano. Es que Pino Solanas jamás deja de tener adentro a Martín Fierro, nuestro predecesor en esto de los exilios interiores. Sin olvidarse tampoco de Vizcacha, que en el filme es el 'tordo' que marcaba a los militantes del frigorífico." (subrayados del original)

16.: "(...) Perfil del sentimiento amoroso popular, trazado a partir del tango, Sur es al mismo tiempo, sin paradoja, un homenaje y una revisión crítica de sus músicos, sus letristas, sus intérpretes. Por todo lo que nos dieron, también para sobrevivir en tiempos difíciles, y por la exigencia posterior a cuestionarlos. Una discusión que Sur no inaugura, pero a la cual contribuye eficazmente."

industria pesada, a los militares que instauraron la dictadura del 76 y que eran 'más del Norte que del Sur', según acota agudamente el Coronel".

La "opinión" de M. Briante remata el recorrido que intentamos señalar en un gesto autorreflexivo: de la estética a la política, el desplazamiento que señala en otros críticos es inverso al que ensaya la revista, pero lo involucra. Para Briante, el análisis de Sur resulta menos urgente que el del debate generado a su alrededor. Denuncia a uno y otro lado; las críticas sobre el filme son, en realidad, impugnaciones hacia Solanas. Y expone, entonces, el presupuesto nodal contra el que discute: "La militancia no admite una estética, ¿no?". Su comentario sobre la película es superficial, reducido a una parentética ("Confieso que el cine propuesto ahora por Fernando Solanas -barroco, discursivo, y demasiado cargado de retórica, a veces cursi- no es el que más me gusta. (...)"). Pero lo es porque esta opinión -que cierra el dossier- cambia el eje de la discusión: "Fernando Solanas se ha ganado el espacio para seguir investigando su propia estética y (...) los chicos que quieren morderle el talón para treparse a las estrellas sangran por una herida política y no estética. Y es ese el fenómeno a tratar." Briante no sólo explicita la operación (se trata de un problema político, no estético), sino que reclama una distinción entre las esferas estética y política. Más aún: indica y demanda ("ese es el fenómeno a tratar")

Las "Cuatro opiniones sobre Sur", de la lectura de Chávez a la de Briante, dibujan una travesía que va de la tradición literaria a la discusión del presente. Cada una, por su parte, se inscribe en una red de problemáticas que articula esta travesía en el discurso de la revista.

Siempre es difícil...

Tal como la presentaba la revista en aquella primera nota, Sur era una "metáfora de la recuperación"; según Chávez, una alegoría "del exilio interior". Decíamos sobre *Crisis* (segunda época): se trata de imaginar regresos, de narrar el retorno (cfr. nuestro informe anterior). Fuera de la ficción, otra "vuelta" se transforma en hito que escande la vida de la revista: la de Juan Gelman. *Crisis* la celebró con un "Cuaderno..." y con un racimo de textos que funcionan como "bienvenida" y presentación del poeta, "Una vuelta con historia"¹⁷. Este mini dossier que incluye tres "Memorias políticas" firmadas por J. Gasparini, un texto breve de E. Jozami y un fragmento del prólogo a Silencio de los ojos (1981), escrito por J. Cortázar (y que la revista anuncia que reproducirá completo en el "Cuaderno...", que dedicado a Gelman).

El regreso de Gelman encierra, en primer lugar, una épica, un homenaje a tantos que no pudieron volver. "(...) La vuelta a Buenos Aires de quien fuera Secretario de Redacción de *Crisis* en su primera época, tendrá algo de homenaje a Walsh, a Conti, a Paco Urondo, a todos los que creyeron en la transformación de este París. Será también un estímulo para quienes intentamos seguir creyendo (...)", señala E. Jozami. Pero

también cifra el recuerdo de quienes no quisieron volver, o se sintieron expulsados. El regreso de Julio Cortázar, en este sentido, se convierte en paradigma del sentimiento de exclusión que temen algunos intelectuales; y en un nivel simbólico, la vuelta de Gelman a Buenos Aires es, entre otras cosas, la que Cortázar no pudo realizar. Este movimiento está implícito en "Una vuelta...", de las "Memorias políticas" de Gasparini al prólogo de un Cortázar que deviene introductor de la obra de Gelman.

Los textos de Gasparini relatan la trayectoria de Juan Gelman entre diciembre de 1976 -cuando "la conducción de Montoneros deja el país"- y "Los 80 mil australes de fianza que le impuso el juez Pons (...) el último escollo que Juan Gelman debió salvar". La condena de Gelman fue "su independencia de criterio": "Sin la disidencia en la que Juan hizo punta, el número de víctimas se hubiera duplicado" -señala Gasparini luego de relatar la separación de Gelman del Movimiento Peronista Montonero, cuando en 1978 su conductor, M. Firmenich, propuso volver a priorizar la lucha armada-; "(...) cuando deben desecharse las utopías, que Juan Gelman no doblegue su poesía y la labor periodística al servicio de la verdad, molesta." -afirma cuando se refiere a los múltiples obstáculos interpuestos al regreso de Gelman, una "patraña" que "el alfonsinismo avala en silencio"- . Y si la explicación de este "ensañamiento contra Gelman hay que rastrearlo en la política", es también, porque hay que responderlo con una autocrítica del pasado: "(...) cuando se impone un consenso gris y la teoría de los dos demonios hace estragos en la memoria colectiva, exigiéndose una autocrítica que desdeñe señalar logros y equivocaciones (...) Quieren que tanta muerte se torne vana (...)". La figura de Gelman se vuelve ícono; su coherencia personal es "(...) reflejo constante del reclamo de Walsh: 'sentir la satisfacción moral de un acto de libertad'". La voz de Walsh resonando en Gelman es más que la postulación de un precursor, porque construye una amalgama ética y estética. El camino no es únicamente el de una trayectoria política e ideológica, sino también el que permite reconstruir una tradición para *Crisis*: la de la intervención intelectual como *deixis*, como palabra develadora: "testimoniando, haciendo patente lo oculto".

Mirar/nacer

Pensamos que *Crisis* articula, en su tercera época, un discurso fuertemente marcado por este modelo de intervención intelectual. Para construir una tradición, para escribirse en una versión de la historia, la revista se posiciona en la realización de un movimiento complejo: por un lado, dibuja genealogías. Al mismo tiempo puntea este trazado, indica, apunta, señala nudos que se ensamblan con el presente. Esta doble dinámica (panorama y *deixis*) tiene una representación casi programática en las dos secciones que abren la revista en su 3era. época, "Mirador" y "Nacimientos".

17.: La revista dedicó al poeta su "Cuaderno" N° 33 ("Gelman. Testimonios-poesía-crítica", por J. Boccanera). La nota citada se publicó en el N° 57 (enero/febrero de 1988), pp. 38-9.

El espacio del "Mirador"¹⁸ estuvo ocupado por la escritura de P. Orgambide -salvo la intervención ocasional, en el N° 57, de Horacio Salas-. Desde allí el "mirón" otea un tema a través de la historia, y, lógicamente, se sombrean orografías, se ensayan mapas del terreno. Sea el objeto las prácticas comiciales ("¡Elecciones eran las de antes!", N° 54); las mujeres escritoras ("Mujeres, mujeres", N° 56); o las disputas en el interior del campo intelectual ("Peleas", N° 61), el breve recorrido va construyendo versiones, tradiciones de un pasado en el que no faltan el humor ni las emociones. A partir del N° 66 de la revista, el "Mirador" fue habitado por otras voces que, sin embargo, observaron desde esa misma perspectiva: E. Galeano, Lubrano Zás, M. Briante, R. McAllister, T. Robbins, E. Blaustein y M. Lewin.

Los "Nacimientos", en cambio, señalan eventos. Notas breves y generalmente sin firma -aunque en los últimos números, a veces fueron firmados por Alberto Castro; o inicialados por V. Azurduy o F. Stolovitsky-, son o bien relatos de alumbramiento (de acontecimientos en el campo cultural¹⁹, generalmente), o bien toques de atención, señalamientos de lugares, personas u objetos cotidianos que podrían pasar desapercibidos²⁰. Entrelazados por un movimiento de vaivén, "Nacimientos" y "Mirador", claro está, no se constituyen como "zonas de exclusión". A veces un "nacimiento" se historiza²¹; ocasionalmente, un "Mirador" panea la figura de un sólo hombre²².

Pasar revista, hacer memoria

Pero si desde estas dos secciones se actualizaba la dinámica que señalamos, número a número y desde las primeras páginas de la revista, a ellas hay que sumarle un conjunto de estrategias que concurren para articular desde *Crisis* la re-construcción de una tradición. Se trata de rescatar una historia ya vivida: sin embargo -del acontecimiento a su escritura en la revista- se vuelve, al mismo tiempo, una historia diferente. Distinguimos tres tipos de mecanismos básicos, que contribuyen a la inscripción de este nuevo "texto" en la revista:

18.: El suplemento "Cultura y Nación" del matutino Clarín publicó durante un tiempo, también, un "Mirador". Pero allí se trataba, más bien, de un espacio parapetado desde el que se podía fisgonear la vida de algunos literatos y las páginas de su literatura, arrojando a los lectores, como resultado, unas breves algunas pastillas (con lo que, de paso, se intentaba modernizar la anquilosada diagramación de esta sección del diario).

19.: Algunos ejemplos: en el N° 54, "Diario de un diario" está dedicado a la salida de Página/12; en el N° 58, "Domingos de radio" comenta la puesta en el aire de "Extraños en la calle", un radioteatro protagonizado por M. A. Solá y J. Leyrado; en el N° 72, "El espacio audiovisual nacional" (firmado por "A. C."), comenta una iniciativa de O. Getino y F. Solanas para la democratización de las comunicaciones sociales.

20.: Como ejemplos, pensamos en "Un tónico para la memoria" (en el N° 58, sobre el Museo de la Ciudad) o "Los marcianos llegaron bailando chachachá", (en el N° 61, comentando la muerte de Enrique Jorrín, músico cubano que "inventó" de ese ritmo).

21.: Son ejemplos claros de este movimiento las historias del "nacimiento" y peripecias de la pizza y la cerveza ("Nacimientos" de los N° 63 -"Muzzarella"- y 67 -"Con o sin espuma"-).

1) La producción de itinerarios históricos alternativos y "nuevas efemérides"; es decir, la publicación de artículos que proponen recorridos históricos sobre un tema, o bien focalizan ciertos acontecimientos, puestos en conjunción con una fecha. A estos dos mecanismos, se suma el del tratamiento dado a los protagonistas -individuales o colectivos- de esos recorridos o esos hechos, como agentes dinámicos del proceso histórico.

2) Procedimientos que podríamos llamar "sintagmáticos", en tanto eslabonan horizontalmente los artículos incluidos en cada número. Este "eslabonamiento" no es neutral, sino que funciona generando como efecto de lectura una suerte de "estructura argumentativa" desde el interior de cada número de *Crisis*²³.

3) Sistemas de referencias internas y re-envíos entre distintos números de la 3era. época -y ocasionalmente, hacia algún número de la primer época²⁴-, que contribuyen a dar identidad al discurso de la revista; y que en tanto funcionan como indicadores de cohesión y coherencia, permiten pensar la colección de *Crisis* como texto.

Dada su mayor complejidad -y su particular importancia-, nos detendremos especialmente en el primero de los mecanismos señalados.

Ciudades invisibles: historias, geografías, protagonistas

Los mecanismos de "producción de itinerarios históricos alternativos y nuevas efemérides" funcionan a través distintos tipos de artículos publicados por *Crisis*.

En primer lugar podemos ubicar un grupo de trabajos de investigación, que se inscriben en la propuesta periodística de la primera época de la revista. Se trata, fundamentalmente, de trabajos de historización de alguna problemática que incide fuertemente en algún aspecto de la vida cotidiana; bajo la perspectiva de los saberes de las ciencias sociales (en particular, apoyándose en la economía, la sociología y/o la antropología). El ejemplo más extremo, en esta línea, es sin duda "Del Rodrigazo al Plan Austral. Radiografía del estómago popular", de L. Pastoriza (N° 54, octubre de

22.: "El país de los hombres húmedos", de Lubrano Zás (N° 67), trabaja sobre la figura de E. González Tuñón.

23.: Evidentemente el "montaje" de diferentes artículos determina, en buena medida, el discurso de una revista, estableciendo continuidades, rupturas y contrastes. Destacamos este procedimiento porque creemos que *Crisis* lo explota particularmente. A modo de mínimo ejemplo, anotamos que en el N° 57 de la revista, que al artículo de L. Pastoriza que conmemora la toma del Frigorífico Lisandro de la Torre en 1959 sucede una serie de notas tituladas globalmente "Transformaciones en la estructura productiva. El nuevo perfil industrial". En diferentes artículos que conforman el informe, se van mostrando las situaciones de distintas provincias (Córdoba, San Luis, La Rioja, Tierra del Fuego) en esta área. Para el lector, es casi imposible evitar reflexionar sobre la distancia que va de entonces (1959) hasta ahora: el diferente peso de la masa trabajadora en la determinación y modificación de las políticas industriales y laborales, las distancias en la política estatal de radicación industrial, etc.

24.: Es el caso, por ejemplo, de la reedición del reportaje de R. Piglia a R. Walsh, "He sido traído y llevado por los tiempos" (N° 55, pp. 16-21).

1987, p. 50-5). En este artículo, la autora pone en relación los cambios en la dieta de los argentinos con las oscilaciones de la economía nacional entre 1970 y 1989. Más allá de la comprobación de un empobrecimiento en la alimentación -que podía intuirse desde el principio- quisiéramos subrayar la forma en que se plantea el análisis:

(...) En el aciago abril del 82, el dinero necesario para comprar un kilo de asado requería casi dos horas de trabajo al operario no calificado; pero más allá de este berretín carnívoro argentino, hasta lo tradicionalmente barato estaba por las nubes: los 400 gr. de fideos insumían 40 minutos de labor, el kilo de pan, 51 y la democrática yerba mate requería una hora. Desde otro enfoque igualmente ilustrativo: en 1975 una hora de trabajo le daba al peón industrial la posibilidad de comprar casi seis kilos de harina o un libro y medio de leche. En este momento -sin duda, el peor- todos los productos aumentaron, pero la dificultad para adquirir algunos (leche, carne, huevos, pan, fideos, arroz y azúcar) que constituyen la más importante fuente de calorías y proteínas de la dieta habitual, incidió sobre la cantidad y calidad de la alimentación (...)

La investigación no se limita a describir exhaustivamente la composición de la "dieta promedio" de "los argentinos" -lo que ya de por sí sería interesante- sino que desautomatiza ciertas percepciones. Así, tantos gramos de alimento no son "sólo" dinero: son minutos, horas de trabajo. Es más, muestra que estas correlaciones son variables en términos históricos (en el 75, en el 82 o en el 89) y de clase (un obrero "tarda más" en poder comprar un kilo de pan que un empleado administrativo, y este "tiempo de más" involucra más trabajo). Por otro lado, expone una progresión en el deterioro económico (cuyos indicadores son el nivel de empleo, el nivel de salario y el nivel de consumo alimentario) que se muestra independiente de los cambios de gobierno de las etapas correspondientes. Vale decir, muestra la historia de un proyecto económico hegemónico. La nota agrega, además, información macroestructural que ayuda a explicar los niveles diferenciales en el deterioro de la alimentación: la falta de un espacio adecuado para cocinar los alimentos en las villa miserias, o el hecho de que las madres trabajadoras no tienen tiempo ni energía para caminar en busca de mejores precios, son factores que inciden, por ejemplo, en desplazar ciertas comidas más nutritivas, como una ensalada en favor de un sándwich. Como indicadores estadísticos, se agregan cuadros que muestran: 1) la oscilación en el consumo de diferentes alimentos durante el período 1975/1986 (habitante/gramos/día), 2) para distintos alimentos, la cantidad de cada uno que un peón puede comprar por hora de trabajo (en el mismo período) y 3) el tiempo de trabajo necesario para comprar el mismo alimento (para el período abril de 1981/julio de 1987). Las viñetas humorísticas de Fontanarrosa que acompañan la investigación morigeran el contundente efecto de las conclusiones²⁵.

Aunque sin este despliegue, podemos ubicar un grupo de artículos que, a lo largo de esta tercer época, constituyen intentos similares de historizar de algunos fenómenos. Pensamos en artículos que abordan temáticas tan disímiles como "Transgresión y sociedad" (N* 55) o "Recesión y el próximo capítulo. La industria del libro" (N* 59), ambos escritos por V. Muleiro, o "Transferencia tecnológica y soberanía. Las migajas del futuro", de L. Alonso (N* 63). El copete de este último, justamente, explicita una

25.: Este artículo recupera un modelo de investigación y de tratamiento y presentación de la noticia propio de la primera época de Crisis, y que eventualmente se recuperó en su segunda etapa. Sobre este punto, véase en este mismo volumen el informe correspondiente a la segunda etapa de la revista.

serie de intenciones aplicables a todas estas investigaciones, no obstante la heterogeneidad de los problemas considerados: "(...) La nota que sigue, *desnuda los mecanismos* de monopolización del conocimiento tecnológico y su *incidencia sobre la soberanía de los países periféricos, sitúa la problemática de América Latina y Argentina, y plantea estrategias* ante los países centrales que, de manera creciente, utilizan el saber tecnológico para seguir regulando, a su favor, el poder económico y político." Nuevamente, desde *Crisis* la historización involucra un posicionamiento (desde dónde se mira), una cartografía, la desnaturalización de situaciones y la apuesta a soluciones alternativas. Aunque con una propuesta diferente, vinculado a este conjunto de investigaciones, puede ubicarse una serie de artículos que narran la historia de algunas ciudades, pensadas como escenario vital poblado de signos en los que se puede leer su pasado: de las transformaciones del espacio en el Gran Buenos Aires ("Ocupación de tierras. La ciudad en el baldío", A. Effrom, N* 61, pp. 20-1), a "Comodoro Rivadavia. La hostilidad de las ráfagas cotidianas" (C. Allaga, N* 69, pp. 50-3), recalando en Bariloche ("Las postales veladas", por G. Gutiérrez, N* 61, pp. 61-64), Mar del Plata ("Otoño y verano en la ciudad de los vientos", R. Arriagada, N* 68, pp. 35-8) o Ingeniero White ("Los cangrejales del far west", por J. Boccanera, N* 56, pp. 52-56).

En segundo lugar, situamos una serie de artículos más directamente vinculados a la política partidaria y a la lucha sindical. En este sentido, la revista contribuye a la construcción de lo que podríamos llamar una "memoria de la movilización popular". A través de un conjunto de artículos que describen una determinada situación, como emergencia de un desarrollo histórico de las fuerzas sociales involucradas en este acontecimiento. La datación de este acontecimiento -tal como explicábamos más arriba- transforma el "hecho" en "efemérides", en mojones que hilvanan una nueva versión de la historia. Como ejemplos, citamos: "Los estudiantes cordobeses. Una generación a caballo de la historia" (N* 56, pp. 64-67) y "La izquierda cordobesa: el rigor del destino" (N* 64, pp. 44-5)²⁶, ambas de R. Reyna; "La defensa del frigorífico Lisandro de la Torre. Crónicas de enero del 59", de L. Pastoriza (N* 57, pp. 62-3); "El Rosarizazo" (N* 65, pp. 66-7), de C. Scolari y G. Poles; o el "informe" sobre "El Cordobazo, veinte años después. Una ciudad ardiendo en la memoria" (N* 70, pp. 38-44). A esta memoria, se agregan "efemérides en proceso", acontecimientos muy cercanos al momento de su escritura, pero que al entrar en la revista toman su lugar de hito en este relato de la historia: "Autogestión obrera. Sin patrón también se puede", de A. Proietti-Bocco (N* 55, pp. 43-6); "La lucha por la tierra de los indexados cordobeses. 'Cuando nos juntamos, ganamos'", de R. Reyna (N* 69, pp. 54-7); o las "Crónicas del maestrazo", de V. Muleiro (N* 60, pp. 22-5). Vinculado a estos artículos, por otra parte, podríamos pensar al conjunto de textos conformado por las notas de actualidad política nacional e

26.: Este artículo mereció una réplica de Carlos Masera, secretario de Sitrac durante el período que analiza Reyna: "Polémica. Sitrac y Sitram: la autonomía obrera" (N* 67, pp. 78/9)

internacional, que ya comentamos más arriba, que en muchos casos, también funcionan vinculadas a las "efemérides en proceso"²⁷.

En este volver a contar la historia *Crisis* tensa un relato, cuya identidad se enfatiza mediante los mecanismos de "ensamble" argumentativo internos a cada número, y los sistemas de referencia internos a la colección apuntados más arriba. Este relato - que puede pensarse, en cierta medida, como recuperación cíclica de la "épica popular" de la primera etapa- está sostenido por voces corales, colectivas, y también personalidades, emergentes individuales. En cuanto a los primeros, encuentran su espacio de manera privilegiada a través de la recuperación, por parte de la revista, del género testimonial. Aunque a menudo funciona como ilustración de las proposiciones desarrolladas en el cuerpo central del artículo -como sucede en el caso de muchas de las notas que mencionamos en este apartado-; otras, la "voz de los que no tienen voz" arma el esqueleto de la nota. Son ejemplos claros "Los 'guachos' de la vereda", de Ernesto Adelson (testimonios de "los chicos de la calle", N* 57, pp. 84-7); "De cirujas y quemeras", de Alberto López (N* 64, 66-69), o las ya citadas "Crónicas del mastrazo"; artículos en los que a través de su palabra, de su nombre y su edad -datos que se consignan en los testimonios- se perfilan como nuevos protagonistas de la historia. Cabría agregar que, en el trazado de un mapa latinoamericano, *Crisis* enfatiza la presencia indígena, y recorta un espacio propio para estas naciones y su cultura. Citamos, a modo de ejemplo las investigaciones sobre la situación de los mapuches ("Algo se mueve en el campo. Mapuches sobre la línea sur en Río Negro", de G. Gutiérrez; N* 55, pp. 25-9) o los miskitos ("Viaje al país de los miskitos. Entre dos fuegos", N* 63, pp. 10-2)²⁸.

Las "personalidades" tienen espacios propios en la revista. Por un lado, los abundantes reportajes que la revista realiza a políticos, sindicalistas y/o artistas, que constituyen un correlato del uso del testimonio que recién indicamos. Por otro -y esta zona nos parece especialmente relevante-, la revista propone en su última página una serie de "retratos". Durante los cinco primeros números, estos "retratos" parecen ser espacios para la elegía: recuerdan la silueta, imbricada intensamente en la sociedad, de "grandes muertos". Así, sucesivamente -del N* 54 al 59- fueron retratados: Che

27.: Un ejemplo efemérides en proceso podría ser, también: "A diez años del triunfo sandinista. 'No quiero volver atrás'", por S. Falcón (N* 72, pp. 42-3). Aquí, aunque el hecho evocado no es estrictamente reciente, se pone el acento en la construcción del aniversario como "quiebre de la historia".

Por otro lado, queremos señalar que la construcción de esta tradición no involucra desechar sin más todo constructo previo, sino reordenar datos, corregir, reescribir. "A doscientos años del 14 de julio. ¿Se acabó la revolución?", por M. Vasallo (N* 72, pp. 44-8) o "Aquel mayo francés", por H. Tarcus (N* 60, p. 88), son buenos ejemplos de cómo ciertas "efemérides" ya instaladas pueden incluirse en la nueva tradición.

28.: Esta última investigación presenta un interés adicional. Los miskitos son una tribu indígena nicaragüense, cuyo territorio -atravesado por un río- quedó dividido por la demarcación de la división política oficial (parte del territorio pertenece a Nicaragua y el resto a Honduras). Por añadidura, los miskitos no pueden transitar de un lado a otro del río, y están atrapados entre los disparos de los sandinistas y los de los "contras". Pese a la entusiasta celebración del proceso revolucionario

Guevara, H. Expósito, A. Di Benedetto, J. Boccanera, G. Fuentes -el centenario chofer cubano de E. Hemingway, entrevistado por la revista pocos números antes- y H. Oosterheld²⁹. El N° 60 plantea una inflexión: se trata de un recordatorio no ya de un hombre, sino de un suceso, que se desea presente: el "mayo francés", retratado en su vigésimo aniversario por H. Tarcus. A partir de allí, el espacio de la última página se convierte en vidriera múltiple, que exhibe de personajes y sucesos de la vida cotidiana. Aunque no faltarán retratos que siguen la primera línea³⁰, se sumarán personajes actuales -a los que más que retratar, se lo caricaturiza- como en el caso de Adelina D'Alessio de Viola ("Una mujer ejemplar", N° 67, por M. Briante) o de R. Portal (en el N° 73, por A. Castro); así como de algún "suceso" ("Asesinato en Solano", en el N° 62, por L. Bruschtein; "Batman vuelve", en el N° 74 -el último retrato- por G. Speranza).

Escapando del marco de los retratos, entre las páginas de *Crisis* se inicia o se concreta la forja de ciertos relatos como "mitos populares". El espectro abarca desde la línea del "bandidismo social" ("El fugitivo de pampa bandera. La historia de Isidro Velázquez", por L. Bruschtein, en el N° 55, pp. 60-3) a la de la "resistencia peronista" ("Atizador de fuegos" -sobre César Marcos-, por Lila Pastoriza, N° 59, pp. 74-9).

Juventud maravillosa

En el proyecto de esta construcción, en las páginas de *Crisis* de una tradición que interpela activamente al presente, a través del trazado de nuevos recorridos y el toque de atención sobre ciertos fenómenos o emergentes late, por otra parte, una impregnación didáctica. Más allá de la dimensión pedagógica implícita tanto en la arenga política -en mayor o menor medida, si se desea masivizar la escucha, es necesario simplificar de algunos conceptos, limar matices- como en el discurso periodístico -y en este sentido, *Crisis* es sumamente amable con sus lectores³¹-, esta vocación instructiva estaría dando cuenta de al menos dos modelos de público deseado. Por un lado, el que comparte las experiencias que *Crisis* está "rearmando" y, por lo tanto, puede acompañar la lectura crítica que propone la revista. Pero por otro lado,

nicaragüense en las hojas de la revista, en este punto, no se oculta una posición crítica.

29.: Retratos a cargo, respectivamente, de E. Jozami, A. Ford, D. Moyano, J. Boccanera, J. Sasturain.

30.: Como el de J. W. Cooke (en el N° 64, a cargo de E. Jozami), A. Zitarrosa (en el N° 68, por R. Mc Allister), o, notoriamente, el del sindicalista R. Sendic (N° 71, por H. Alfaro).

31.: Nos referimos al despliegue paratextual que acompaña cada una de las notas de la revista: copete, volanta, bajada sintetizan y contextúan de manera eficaz cada uno de sus artículos. Junto con otros factores, la "novedad" de estos elementos, que no aparecían -al menos, con esta sistematicidad y profusión- en la primera época de la revista, permitiría inferir que *Crisis* compartía entonces con sus lectores un grado mucho mayor de sobreentendidos y presupuestos.

Tal como en experiencias anteriores -aunque, obviamente, con un diseño sumamente renovado- cada artículo aparece acompañado por fotografías o ilustraciones.

no podríamos descartar el surgimiento de un público lector de la revista que no vivió la época que ésta recupera, y por lo tanto, está en principio desprovisto de una serie de competencias básicas tanto para comprender exhaustivamente las experiencias pasadas que la revista recupera cuanto para compartir el circuito de acceso, la trayectoria del pasado al presente que la revista propone. En este caso, lo instructivo estaría, en un sentido más lineal y directo, al servicio de la información del lector. No obstante lo hipotético de este razonamiento -aunque, evidentemente, es verosímil que una revista como *Crisis* quiera ampliar al máximo el sector de público al que se dirige- nos interesa señalar que la revista advierte la existencia de un grupo de población "joven", que conceptualiza como ajeno o distanciado de un núcleo común que involucra a quienes hacen la revista y a los lectores. Ya sea a través de artículos enteros que toman el "universo joven" como objeto de análisis³², o pequeños indicios mediante los que la revista da cuenta de la ajenidad de lo que se presenta como propio de un sector generacionalmente diferenciado. (Cabe aquí hacer una aclaración: es cierto que, en la década que va de mediados de los 80 hasta la actualidad, las producciones dedicadas a los adolescentes y a los jóvenes recibieron un creciente impulso, así como también es evidente la paulatina instalación y expansión de un mercado con productos específicamente pensados para el consumo "juvenil". Sin embargo, creemos que este posicionamiento de *Crisis* obedece, principalmente, a otros motivos)

Reza el copete de la entrevista de V. Muleiro a F. Páez:

Deslizándose hacia un individualismo anárquico y confeso que desconfía de todo discurso y de cualquier conformación del poder, Fito Páez, según sus palabras, '*cambió de rollo*'. Tal desplazamiento, representativo de la peripecia de sectores juveniles tras los primeros años de la democracia, se verifica en una figura que, aun a pesar suyo, resulta arquetípica para la última generación del rock.

Sin embargo, un vistazo sobre otras zonas del rock muestra que las diferencias no son irreconciliables. En el copete del reportaje a los *Redonditos de Ricota*, V. Azurduy anota:

Cientos de adolescentes y unas cuantas docenas de policías se disputan los límites del escenario en cada recital de *Los redonditos de Ricota*. *Un poco más atrás, los treintañeros* comparten el apretujamiento, los saltos, los estribillos y todo el entusiasmo rockero. Inconformismo, consignas políticas, gritos reivindicando al vino y a las drogas se mezclan y destilan al conjuro del ritmo, la escenografía y las canciones alucinantes de *Los redonditos*. Desde hace unos años, este grupo rockero liderado por el Indio Solari consigue que sus temas identifiquen a un amplio sector de la juventud que oscila entre el sentir punk y una desprejuiciada concientización política. Pero también, las presentaciones de *Los redonditos* en las cárceles y los actos por los derechos humanos, ligan al grupo con una trayectoria artística que va más allá de posturas rebeldes. ("El rocker contra la gilada", N* 65, pp. 22-24)

Nombrando a los jóvenes, *Crisis* se hace cargo de la madurez de su proyecto. Si bien es cierto que la primera y la tercer época de *Crisis*, como ya lo señalamos

32.: A modo de ejemplo: "Informe. El sexo de los pavos", investigación sobre la sexualidad de los adolescentes de finales de los 80, realizado por V. Azurduy (incluye testimonios) (N* 68, pp. 6-11); o "El lenguaje de los jóvenes. Una complicidad difícil", de M. Raimon (N* 73, pp. 13-5).

reiteradamente, no forman ni pueden en modo alguno formar un "continuo", también tratamos de demostrar que ese primer proyecto orienta y tensiona fuertemente las etapas sucesivas de la revista. No intentamos, por tanto, plantear una definición biográfica cuando hablamos de la "juventud" o "madurez" de un proyecto, sino dar cuenta de la conciencia de quienes hacen la revista respecto de la conclusión de una etapa; una conciencia que configura de un modo particular el texto de *Crisis*.

A partir de nombrar también a esos otros, *Crisis* delimita su propio espacio. Frente a esta idea de lo "joven", decíamos, el discurso político-económico o histórico (básicamente, las zonas donde predomina la información y las notas de opinión en la revista) adopta una inflexión pedagógica, instructiva. En los espacios más vinculados a la producción artística y a la cultura popular, en cambio, *Crisis* puede explorar sin temor nuevos territorios, y -a diferencia del criterio de "consagración previa" que presidía la selección de material para su primera época³³- se lanza a incluir "cultura joven" en las páginas de la revista: nombres ignotos y producciones inéditas.

El lugar preferencial que tendrán "los nuevos" en la revista aparece ya desde el primer número: "Los próximos", se titula el informe que incluye entrevistas a R. Roffé, J. Forn y G. Barrios (N° 54, pp. 56-9). Indiscutiblemente, se trata de autores con algún antecedente de publicación; pero el título señala un movimiento: acercarse a lo nuevo, así como la revista nos "acerca" a las obras de estos autores, próximas a publicarse.

En esta etapa de la revista los "adelantos" e inéditos de autores consagrados convivirán con las primeras obras de jóvenes narradores o poetas, equiparados en su condición de productos recientes. Sin embargo, el carácter "novedoso" de estos textos no funciona sólo en el nivel de lo que en términos periodísticos llamaríamos "primicia" (es decir, por su carácter simultáneamente actual y efímero), sino más bien como lo que podríamos denominar "documentos del presente". Junto con adelantos de las novelas de A. Roa Bastos (El fiscal, N° 65, pp. 35-44) o H. Tizón (El hombre que llegó a un pueblo N° 65, pp. 48-9), relatos inéditos de A. Rivera ("Detrás del terraplén", en el N° 67, pp. 35-7) o R. Walsh ("La muerte de los pájaros", N° 68, pp. 68-71) fragmentos del último guión de R. Chandler (N° 67, pp. 24-6) o de una obra dramática de M. Puig, aún no traducida al español (N° 72, pp. 35); las páginas de *Crisis* albergarán, por ejemplo, una antología que incluye 21 poemas de diferentes poetas jóvenes argentinos³⁴ y otra de

33.: A partir de este criterio, si *Crisis* publicaba un inédito, era porque constituía una "primicia" de un autor consagrado, no por una vocación de dar un espacio a la difusión de expresiones en germen. Sobre este criterio de selección de materiales en base a una consagración previa de su autor en la primera etapa de la revista pueden consultarse tanto el trabajo de E. Drucaroff (1991). En el informe sobre la segunda etapa de la revista (incluido en este volumen) intentamos reflexionar sobre este problema.

34.: "Poesía. Desnudos bajo un arcoiris de fuego" (N° 66, pp. 48-9). Incluye poemas de: E. Valiente Noailles, O. Bossi, C. Battilana, N. Colón, J. Desiderio, F. Casas, S. Bianchi, J. A. Villa, E. Sívori, C. Quiroga, E. Birabén, M. Colombini, M. Miranda, N. Traj, G. Foia, E. Risedo, D. N. Berstein, A. Glüzmann, R. Juricich, M. Velisone y P. Bongnoni. El copete de la antología remarca que los autores tienen un promedio de 24 años de edad.

"La novísima poesía chilena. Tinta aún muy fresca"³⁵. Tanto el estudio sobre los nuevos escritores argentinos de ciencia ficción³⁶, como el de la "Historieta joven argentina"³⁷ se vincula a las nuevas producciones en las tradiciones de cada géneros: en el primer caso, las ficciones de E. Holmberg, L. Lugones, A. Bioy Casares y J. L. Borges; en cuanto a la historieta, el título del informe explicita la genealogía: "De Blade Runner a El Eternauta". Respecto de este último género, cabe señalar que, de la mano de J. Sasturain -quien había colaborado en la segunda etapa de la revista, realizando versiones en historieta de cuentos célebres de autores latinoamericanos-, el comic tuvo una fuerte presencia en la revista. A las duplas de diferentes escritores y dibujantes jóvenes, su sección "Tintas cargadas" incorporó reflexiones sobre de las relaciones de la historieta con otros géneros discursivos y sobre el problema de la representación³⁸.

Cada número de *Crisis* reservó un espacio para la publicación de al menos un relato y de un grupo de poemas. Si bien es cierto que en estas secciones abundan los textos de "consagrados", también hay un lugar para los "jóvenes"³⁹.

35.: Compilación e introducción de E. Dalter, N° 71, pp. 44-9.

36.: "Ciencia ficción en la Argentina. La extraña fuerza de los nuevos". Presentación de P. Fuentes (N° 67, pp. 67-9)

37.: "De Blade Runner a El Eternauta", N° 71, pp. 72-77. Entrevistas de C. Scolari y G. Poles.

38.: *Crisis* publicó, durante su 3era. época, las siguientes historietas:

54: Juego de Villanos, guión de J. Sasturain, dibujos de A. Flores (sobre robo de las manos de Perón), (pp. 74-8)

56: Río IV, 87. Ponéle la coma, guión de J. Sasturain, dibujos de A. Flores. Crimen de Río Cuarto (pp. 81-2)

62: La careta de la muerte rosa, por A. Crawley y E. A. Poe (versión libre del relato de E. A. Poe, "La máscara de la muerte roja", pp. 76-80)

65: Historietango I, guión y dibujos de I. Burgos, (pp. 70-2).

69: El tren del oeste, guión de D. Wapner, dibujos de A. Camusso (pp. 71-4)

70: Historieta, guión de C. Scolari y dibujos de J. Molina (pp. 68-72)

72: Everness, guión de P. Genovés y dibujos de A. Dreizzen (pp. 69-72)

73: Barman. Un héroe 'cult' de trago largo, guión de F. Stolovitsky y dibujos de Istvan (pp. 55-7)

39.: La revista publicó poemas de los siguientes autores:

Boccanera (N° 65, pp. 46-7); E. Cardenal (N° 62, pp. 42-4); J. A. Cedrón (N° 64, pp. 51-3); A. Desiderato (N° 59, pp. 30-1); A. Fritz (N° 70, pp. 34-5); L. García Hernando (N° 56, pp. 62); J. Gelman (N° 54, pp. 28-9); J. Gianuzzi (N° 56, pp. 20-1); M. Goya (N° 59, pp. 32-34); I. Gruss (N° 67, pp. 56-7); L. Lamborghini (N° 69, pp. 20-3); E. Lihn (N° 60, pp. 37-9 y "Los trazos del adiós", entrevista de M. Solís, y selección de poemas; N° 73, pp. 46-8); C. Lima (N° 61, pp. 43-5); L. Lukin (N° 73, pp. 20-1); M. Maristain (N° 68, pp. 40-3); V. Muleiro, (N° 61, pp. 43-5 y N° 65, pp. 31-4); E. O'Hara (N° 59, pp. 32-34); J. L. Ortiz ("La intemperie sin fin", entrevista de J. Conti y poemas; N° 67, pp. 52-5); M. Renano (N° 64, pp. 51-3); D. Rodríguez Mujica (N° 70, pp. 34-5); Jorge Teillier ("El árbol de la memoria", entrevista de J. Boccanera y selección de poemas; N° 57, pp. 54-5); Mario Trejo ("Poesía y otras intoxicaciones", entrevista y poemas.....) y M. Zelarrrayán (N° 74, pp. 50-3).

Se publicaron, además, los siguientes estudios críticos y antologías: "Los pasos del coloquialismo. La otra vanguardia", por J. E. Pacheco (N° 55, pp. 34-9); "Del territorio de la poesía" (obras de poetas "del interior": J. C. Salgado (santiagoño), H. Jaegui (cordobés), M. Romero (tucumano) y J. R. Vera (salteño), en el N° 57, pp. 59-

Un "adelanto" particularmente esperado, por otra parte, fue el de la novela Roberto y Eva, de G. Saccomano (N° 64), ganadora del "Premio Crisis" que la revista otorgó, -por única vez en esta tercer época- en agosto de 1988.

Crítica y ficción

Uno de sus presupuestos básicos de *Crisis* en esta etapa consiste en la recuperación de un concepto de "cultura" amplio, antropológico⁴⁰. Aquí podemos pensar en el lugar destacado que tiene la recuperación de la oralidad en el discurso de la revista -tal como vimos en apartados anteriores, con referencia al papel de testimonios y reportajes-. El barrio, sus personajes y prácticas fue un territorio privilegiado en el que *Crisis* ancló su interés por rescatar las diferentes manifestaciones de la "cultura popular". Son notas de un paseante que observa, apunta, comenta: "El afiche callejero: un grito en la pared", por D. Lagache (N° 62, pp. 54-8); "Los Rolling Stones en la Boca. Nada está en su lugar", por V. Pesce (N° 63, pp. 20-3); "Fútbol: los paradeportivos (las barras bravas)", V. Muleiro (N° 63, pp. 68-73); "La sociedad bajo sospecha. Hay que atrapar al ladrón", por V. Muleiro (N° 64, pp. 46-50); "El oficio de hacer esquina. ¡Salú, la barra!", A. Effron y A. Castro (N° 65, pp. 16-20); "La muerte del cine de barrio. El exilio de Lumière", por Liliana Galguera y F. Stolovitsky (N° 68, pp. 60-3). Y más tarde, averigua, investiga. Así entra a la revista un conjunto variado de notas (crónicas, artículos de investigación o reportajes) acerca de lo que podríamos llamar genéricamente "expresiones artísticas populares". El enfoque de estos artículos -consecuente con el programa de "difusión" de *Crisis*- deja de lado un posible tratamiento erudito en favor de un acercamiento asombrado⁴¹.

61); "Poesía cubana": poemas de L. R. Noguerras, R. Hernández Novás, V. Rodríguez Nuñez, R. Montero, A. Torres, M. Bobes, A. Quintero y C. Andrés (incluye un poema de cada uno y breve noticia biográfica, N° 63, pp. 54-7). "Tres poetas haitianos" (J. Roumain, R. Lesconflair y J. Vian; N° 72, pp. 28-31).

En cuanto a los cuentos, fragmentos de novelas o textos literarios breves en prosa, *Crisis* publicó a estos autores:

Borges (N° 70, p. 45); W. Borroughs (N° 59, pp. 39-40); M. Carol (N° 60, pp. 40-44); M. Carusso (premiado en la 'Bienal de Arte Joven'; N° 69, pp. 46-9); H. Constantini (N° 56, pp. 16-9); J. Di Paola (N° 56, p. 60); T. Disch (un cuento inédito en el N° 54, pp. 38-9); A. Ford (N° 61, pp. 38-42); A. Horowicz (N° 56, pp. 60-2); E. Galeano (N° 59, pp. 24-7 y N° 64, pp. 34-5); C. Gardini (N° 67, pp. 70-2); S. Gaut del Hartman (íbid); M. Levrero (N° 58, p. 29, N° 62, pp. 45 y N° 66, p. 58); Maguib Mahfus (N° 66, pp. 44-7); E. Mandrini (N° 64, pp. 78-9); E. Mignona (N° 62, pp. 41); D. Moyano (N° 59; p. 44-7); F. Pessoa (una selección de sus "cartas de amor", en el N° 68, pp. 28-9); R. Plaza (N° 56, pp. 59); J. Rulfo (dos inéditos en el N° 58, pp. 22-7) y H. Tizón (N° 55, pp. 22-4); y un dossier con "Tres cuentos eróticos latinoamericanos" (incluye relatos de E. Gandolfo, P. Délano y J. Vázconez; N° 57, pp. 44-52).

40.: Recordamos aquí, nuevamente, que a lo largo de su primera etapa, *Crisis* contribuyó en buena medida a poner en circulación y difundir masivamente este - entonces- "novedoso" concepto de cultura. (cfr. Rivera: 1995; 89)

41.: Citamos los artículos críticos y entrevistas dedicados al teatro:

"Copi. Ese irreverente desconocido", (análisis de su producción dramática), por B. Seibel (N° 55, pp. 65-7); "El espectador en un agujero. El teatro de Tadeuz Kantor" (texto de T. Kantor, publicado en la revista polaca *Teatr*, y traducido por M. Sten; N° 56, pp. 40-2); "4 experiencias de teatro popular", por B. Seibel (N° 60, pp. 50-

A la importancia que la revista otorgó a las producciones que llamamos de "cultura popular" hay que añadir, de manera creciente, la curiosidad por lo que podríamos llamar "recepción popular", canalizada a través de aproximaciones a la temática de los medios masivos de comunicación. Ya sea para examinar y evocar la estética del radioteatro ("Una retórica del exceso", N* 70, pp. 22-29), para entrevistar a A. Gasalla y analizar su nuevo programa televisivo ("Te miran con cara rara", N* 73, pp. 16-9), o para acercarse desde diferentes ángulos a la estética y repercusión de un cómico que va camino del "mito popular" ("Las claves de Olmedo. Páginas de un libro abierto" N* 67, pp. 27-33), *Crisis* incorporará a sus páginas nuevas disciplinas del ámbito de las ciencias sociales que ya circulan profusamente en la academia. Así, la tímida aparición de un artículo que discute las teorías de M. McLuhan⁴² se suma, por ejemplo, a las de notas que comienzan a preguntarse acerca del binomio "modernidad/posmodernidad"⁴³. Un texto de R. Barthes se arrima a los testimonios de ex-integrantes de la troupe pugilística de Martín Karadaján, para analizar el fenómeno del "catch" en la televisión⁴⁴. Por otro lado, la discusión acerca de la

3); "Resistir en banda, como los chorros" (entrevista de V. Muleriro a A. Ure, N* 63, pp. 64-7); "Teatro Latinoamericano. Entre las bambalinas de los Andes" (sobre experiencias teatrales en Ecuador y en Jujuy), por B. Seibel (N* 66, pp. 80-2); "Ricardo Bartís y el teatro. Ya no existe la profesión de actor", entrevista de F. Stolovitsky (N* 67, pp. 80-1); "Dramaturgos. Una ocupación difícil" (testimonios de autores "del interior" y un análisis de B. Seibel), por E. Adelson (N* 68, pp. 64-7); "La Feria del Libro y el teatro. Del texto a la escena: un alumbramiento difícil", por P. Pavis (trad. B. Seibel, N* 69, pp. 44-5); "Entrevista exclusiva a A. Cuzzani. Un misterio que no quiere ser resuelto", de A. M. Zaguri (N* 70, pp. 66-7); "J. C. Gené. Las ganas de saltar el muro", de D. Maruki (N* 72, pp. 21-4).

Además de las ya citadas entrevistas a F. Páez y Los redonditos de Ricota, *Crisis* publicó las siguientes entrevistas a músicos populares: "Por los barrios más remotos: Jaime Roos, candombe, murga y batucada", de H. Giovanetti (N* 55, pp. 56-9) "Sivio Rodríguez. Matando canallas", de A. Effrom (N* 56, pp. 36-8); "Tarragó Ross y los monstruos de la laguna del Iberá", de V. Azurduy (N* 57, pp. 90-2), "Rubén Blades en su salsa" (N* 57, pp. 102-4); "Charly García. 'Te encargo esta peste'", de V. Aranda y M. González Cézer (N* 63, pp. 58-61); "Roberto Goyeneche. A veces el tango me dice 'gracias'", por J. Boccanera (N* 65, pp. 25-9); "L. A. Spinetta. 'Que las neuronas cambien'", de M. González Cézer y V. Aranda (N* 66, pp. 32-6); "Cilano. El musiquero del valle", por N. Mazziotti (N* 66, pp. 66-9); "Liliana Herrero. Pobrecito, Eric Satie, no lo ha conocido al Cuchi", de R. McAllister (N* 67, pp. 48-50); "Joaquín Sabina en Bs. As. El encanto de la decadencia", de M. González Cézer (N* 70, p. 62); "Entrevista al maestro Mario Benzecry. ¿Quién recuerda a Antonio Tormo?", de M. Abella (N* 73, pp. 45). En relación con el análisis de géneros musicales populares, *Crisis* publicó los siguientes informes:

"Los cuartetos cordobeses. Una música 'maldita' crece en las barriadas" (incluye una entrevista a C. "La mona" Giménez), por D. Górnitz y S. Tagle (N* 62, pp. 6-14); "Música popular: que siga el baile", por S. Camps (N* 73, pp. 40-44); "Heavy metal. La vuelta", por M. Raimon (N* 73, pp. 51-4);

42.: "Mito y tecnología en las comunicaciones. McLuhan: la aldea global" y "La periferia como reserva cultural", por A. Piscitelli. N* 62, pp. 66-72. Como servicio al lector, el informe incluye una breve "bibliografía básica" del autor analizado.

43.: Pensamos, por ejemplo, en "Posmodernidad y cambios del capitalismo. La cultura de la fragmentación", de A. Effrom (N* 68, pp. 44-46)

44.: "Luchadores de catch. El triunfo de los que están en la lona" (N* 61, pp. 52-6), testimonios recogidos por M. González Cézer y D. Rossi. El artículo incluye "El mundo del catch", texto de R. Barthes incluido en *Mitologías*.

autonomía/heteronomía del arte -tal como ya lo señalamos, inquietud nodal en esta nueva Crisis- contribuirá a la inclusión de los saberes de la crítica literaria como aportes que acercan a un renovado espectro de interrogantes a la revista. Dos "informes" muestran la incidencia de estas nuevas perspectivas sobre algunas viejas preguntas: "Ficción y realidad política. La literatura es otra historia" (N* 62, pp. 34-40) -que incluye entrevistas a T.E. Martínez, O. Soriano, J. C. Martini, J. P. Feinman y D. Viñas-; y "Los escritores tiran piedras y los críticos se defienden" (N* 66, pp. 37-42) -donde opinan B. Sarlo, E. Romano, J. Ludmer, N. Rosa y N. Jitrik, luego de un preciso "estado de la cuestión" preparado por G. Speranza y A. Jarkowsky-. La lectura que Speranza y Jarkowsky hacen de la obra de M. Puig ("Es un soplo la vida", N* 32-35) o la del "mito" y la obra de O. Lamborghini ("Un secreto a voces", por M. Tamborenea; N* 73, pp. 20-5) muestran que -a diferencia de lo que sucedía en la segunda época de Crisis- la revista ya no desdeña saberes ni nombres vinculados al ámbito universitario. Prefiere, en cambio, invitarlos a la discusión⁴⁵.

Citamos otras notas alrededor de la temática de los medios masivos de comunicación (incluimos notas de debate teórico, crítica a determinada producción y reportajes): "Dos tiempos para Horacio Quiroga", por E. Mignona (N* 54, pp. 70-2); "Del western a la violencia sin gloria. Cine norteamericano contemporáneo", por I. L. Frías (N* 55, pp. 73-8); "Las madres en el cine. Dos amigas ejemplares" (fragmentos del guión de la película *La amiga*, dirigida por J. Meerapfel, con guión original de O. Bayer; N* 56, pp. 73-6); "Alejandro Agresti: 'Mi película es un tango'", entrevista de A. Effrom (N* 59, pp. 58-9); "Carlos Echeverría: 'Buscando a Juan'", por L. Moreno y N. Viater (N* 59, pp. 60-1); "T.V.: el maquillaje de una frustración", por A. Castro y J. Warley (N* 61, pp. 6-11); "Cine y T.V. Una muerte anunciada", por S. Valleggia (N* 61, pp. 12-4); "Jorge Luz. Como madre y argentina", reportaje de C.M. Domínguez (N* 64, pp. 30-4); "Liv Ullman. La linterna mágica de Berman", entrevista de M. E. Giglio (N* 66, pp. 56-7); "Videoclips. La estética del parpadeo", por R. McAllister (N* 67, pp. 20-3); "Kindergarten: la última película de J. Polaco. Un escritor desalmado", de G. Speranza (N* 70, pp. 54-6); "Salvador Samaritano. El público no existe", entrevista de A. Desiderato (N* 70, pp. 66-7); "Blues de la caja trucha", por R. McAllister (N* 70, pp. 63-5); "Industria cultural. Los medios de comunicación en la pendiente", por H. Muraro (N* 71, pp. 18-9); "Nicolás Sarquis. El horno no está para películas" (N* 71, p. 20); "Leonardo Favio. Entre Gatica y di Giovanni", entrevista de I. Garassino (N* 71, pp. 40-3); "El espacio audiovisual nacional", por A.C. (N* 72, pp. 3-4); "La conservación de películas. El mejor cine hecho peine", por M. Solís (N* 72, pp. 58-60); "San Vicente en colores" (sobre una emisora comunitaria), por A. Magrena y G. Pastoriza (N* 73, pp. 3); "Una conversación con Dolina", por M. Lewin (N* 73, pp.3-4); "Pedro Almodóvar. Blasfemias y boleros" (N* 73, pp. 27-30); "A 50 años del estreno de *Así es la vida*", por N. Mazziotti (N* 73, pp. 38-40); "Entrevista a Lorenzo Quinteros. Entre Grotowski y Podestá", por D. Maruki (N* 73, pp. 48-50).

45.: En cuanto a los reportajes a escritores, a los ya citados hay que agregar una larga lista, que incluye:

"Geografía de mis novelas", por A. Carpentier (texto de una entrevista filmada en 1973 por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica; publicado en el N* 54, pp. 18-22); "Nueva narrativa norteamericana. Tomas Disch: 'Como un auto lanzado a fondo por una carretera vacía'", entrevista de R. Piglia (N* 54, pp. 35-9); "He sido traído y llevado por los tiempos", reportaje de R. Piglia a R. Walsh (N* 55, pp. 16-21); "Una insurrección contra la historia", entrevista de C. Kupchnick a A. Roa Bastos (N* 57, pp. 40-3); "Los muchos que viven en Vanasco", de V. Muleiro (N* 58, pp. 30-4); "José Donoso. La escritura sin límites", entrevista de F. Navarro (N* 59, pp. 15-16); "Lisandro Otero. La revolución del danzón", entrevista de A. Effrom (N* 59, pp. 16-7); "50 años de la muerte de Vallejo. Poemas humanos demasiado humanos", por R. Paoli (N* 59, pp. 28-31); "Y había que escribir o volverse loco", entrevista de C. M. Domínguez a M. Levrero (N* 60, pp. 45-8); "¿Qué jorobarme con homenajes!" (reportaje a Juan Filloy de M. Ambort; N* 61, pp. 28-31); "Ziraldito. El humor es una ciencia", entrevista a Ziraldito Alves Pintos de V. Azurduy (N* 61, pp. 50-1); "La

"Lecturas" será el nombre de la anteúltima sección de la revista -como recordamos, la última página estaba dedicada a los "Retratos"-; un "pequeño suplemento" seis a ocho páginas dedicadas a la crítica cultural. Libros, producciones discográficas, películas, videos, programas de radio y/o televisión son alcanzados por un espacio que elige plantearse como semiosis, como interpretación. Y, tal como ya lo señalamos reiteradamente, en *Crisis* optar por la interpretación es proponer la polémica. Así lo explicitaba el texto que acompañó su aparición, en el primer número de esta etapa de la revista:

La crítica de libros arrastra en la Argentina una situación penosa. Sus fundamentos se han desdibujado por la presión de un mercado editorial que vende poco y necesita que lo difundan. Pero su crisis no es inocente. De la complacencia a la necesidad, del comentario de compromiso a la ostentación de códigos indescifrables, su inercia revela pocos momentos felices. Faltan lecturas que se pronuncien sobre el valor de la obra y el sentido de los problemas que quiere compartir. ¿O no es preferible el riesgo del equívoco a la mezquina notoriedad del balbuceo, el insulto o la justificación?

Hay muchos autores mal dispuestos a creer en la autonomía significativa de sus libros, y aun cuando reina el silencio sobran los ofendidos. Amordazada, cómplice o subsumida en la maraña de sus propios referentes, la crítica tiene su encrucijada.

Las lecturas son destinos de una realidad ajena que se hace propia. Pero lo propio no es solo la literatura sino la vida en toda su magnitud. ¿Por qué la crítica habría de ignorar esos referentes que ingresan en la percepción de un libro y lo construyen para el lector? ¿Por qué los críticos, incluso, no habrían de ejercer su derecho a la polémica? No es vano tratar de consolidar un tiempo para esas lecturas.

solidaridad de un viajante. Arthur Miller en Chile", por P. Délano (N* 63, pp. 16-9); "Un cuentero mexicano. Las aventuras de Eraclio Zepeda", por P. Orgambide (N* 63, pp. 40-2); "Diálogo entre J. J. Saer y J. L. Borges. El patetismo de la novela" (conversación registrada en Santa Fe, en 1968; N* 63, pp. 46-9); "Miguel Grimberg. El siglo veinte terminó en 1945", por R. Plaza (N* 64, pp. 71-3); "Diálogo con Carlos Monsiváis. Cultura popular mexicana: El melodrama que hemos conocido ya está muerto", por I. León y R. Bedura (publicado originalmente en Diálogos de la comunicación, N* 19, Lima; N* 66, pp. 24-30); "El último adiós a R. Chandler", por S. Sinay (N* 67, pp.24-26); "Roberto Fontanarrosa, un antihéroe", de M. González Cézer (N* 68, pp. 72-4); "Entrevista a R. Zelarrayán. Escribo porque no me dejan vivir", de R. Ríos (N* 71, pp. 50-3); "M. E. Walsh. 'Las mujeres cedemos lugar para que no nos maten'", de E. Drucaroff Aguiar y S. Franzetti (N* 71, pp. 65-8).

En cuanto a los artículos y estudios críticos, sumamos a la lista: "Sexualidad, erotismo y pornografía en la literatura femenina", por R. Roffé (N* 55, pp. 50-3); "Responden tres críticos latinoamericanos. Claves de una literatura en movimiento" (N* 61, pp. 32-7; J. Prats Soriol, F. Perus, J. M. Marcos); "Capote. El asesino del sueño americano", por P. Neruda (N* 62, pp. 46-9); "Jack Kerouac y la generación beat. Todavía en el camino", por E. Gandolfo (N* 68, pp. 30-3); "El general en su laberinto. Colombia discute a García Márquez" (varios artículos; N* 70, pp. 16-19); "Premios y modas. Panorama de la literatura española de hoy" (N* 70, pp. 32-6); "Celebrando a Onetti", por M. E. Giglio (N* 72, pp. 16-20).

Fieles a los postulados de este "manifiesto", las "Lecturas" de *Crisis* -en su gran mayoría- constituyeron verdaderos "ensayos breves"⁴⁶.

Hacer crisis

La salida a la calle de *Crisis*, durante su último año, no fue sencilla. En particular, a partir del N° 71 (junio de 1989), la revista empieza a utilizar papel de menor calidad, incluye menos fotos y dibujos. Sin renunciar a la calidad del material incluido, en las ediciones de agosto y septiembre (73 y 74), se redujo el número de páginas habitual de 88 a 64. El país galopaba, nuevamente, en la amenaza de la hiperinflación. Sin embargo, en diciembre de 1989 salía un nuevo número ("edición especial", resaltaba la tapa) de *Crisis*. Con un diseño renovado -incluyendo la audacia de modernizar su logo- y 96 páginas de excelente presentación, incluyendo abundante material en el cuerpo pequeño de su nueva y apretada letra. Si bien Díaz Colodrero continuaba siendo "formalmente" el director de la revista, el responsable real de este número fue Pedro Cazes Camarero, quien colaboraba, además, con varias notas. La revista se abría con un jugoso dossier sobre "La utopía liberal". A quienes habían soñado con otras utopías, la *Crisis* sobreviviente les proponía, veinte años después, empeñarse en un mismo y coherente gesto: investigar, reflexionar, discutir. En definitiva, y en el mejor sentido del término, *criticar*.

46.: Entre muchos ejemplos, podemos citar "J. C. Onetti: Santa María quedó atrás", por E. Gandolfo (sobre la última novela de Onetti, Cuando entonces, N° 60, pp. 80-1), "En busca de un relato todavía no escrito", por M. Vasallo (sobre No velas a tus muertos, de M. Caparrós y Las noches de Maco, de J. Torre; N°....., pp. 82-4).



adiós crisis

por vicente
zito lema

Precio del
ejemplar
★ 4,80.

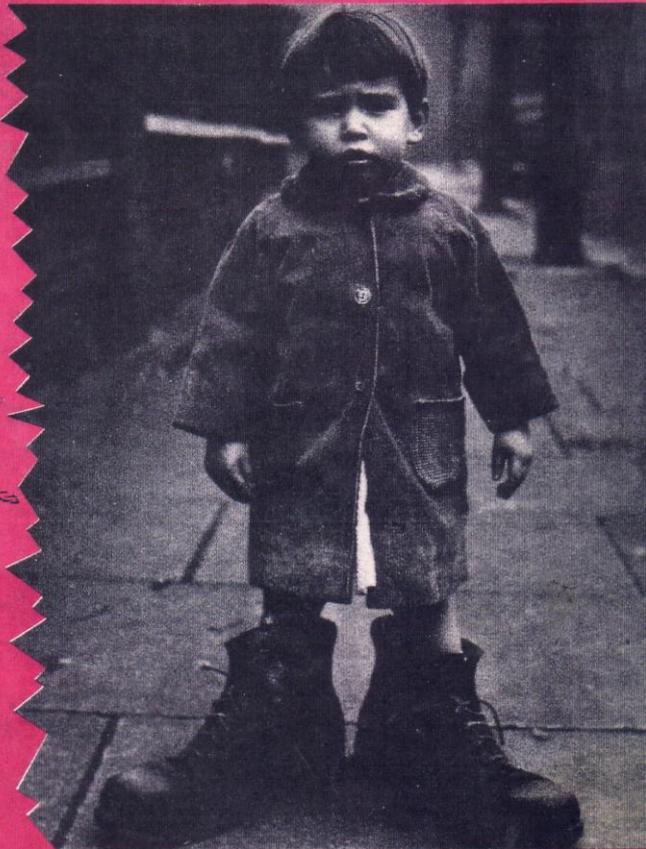
JULIO 87 N° 1

Fin de siglo

SUPLEMENTO LA CAUTIVA

Mujeres y Cultura
Coordina Maria Moreno

- El devenir mujer, de Félix Guattari
- Margarethe Von Trotta: en nombre de la rosa
- El divorcio como obediencia debida
- La "mala vida" salvadoreña



ESPECIAL:

DE JOYCE A U2
LA IRA DE
LOS IRLANDESES



SUMARIO:

SOCIEDAD CIVIL LAS TRETAS DEL DEBIL

ESCRIBEN: Bayer/Viñas/Duhalde/Pavlovsky/Dragún/
Dalmiro Sáenz/Hebe de Bonafini/Jacoby/Raggio/
González Gartland/Gervasio Paz/Mattarollo/
Barcesat/Taffetani/Rubén Dri/Aznarez/Gumier Mayer/

Entrevistas: Gabriel Celaya y Horacio Verbitsky. Medios: Eduardo Aliverti y Ariel Delgado.
Cuentos: Onetti y Lamborghini. Plástica: Carpani y Noé. Teatro: de Roberto Cossa a Marilú Marini.
Kaos: King Crimson, Spinetta, Helmostro Punk. Poesía: Tamara Kamenzain Presenta a Coral Bracho;
inédito de Fernández Retamar. Psicoanálisis sin diván, Marie Langer. Los diccionarios de Mandrini.
Retrato de Gramsci, por Emilio Corbière.

Fin de Siglo

Núm. 1: julio de 1987.

Núm 18: diciembre de 1988.

Circulación mensual.

Director: Vicente Zito Lema.

Director periodístico: Eduardo L. Duhalde.

Secretario de redacción: Carlos Aznárez.

Publicación de COPEL (Comité de Periodistas Latinoamericanos)

Formato (Núm. 1 al 11): 31 cm. x 23 cm. (tapas color)

(Núm. 12 en adelante): 28 cm. x 22 cm. (tapas color)

80 págs.

Una revista al final de una serie.

En julio de 1987, cuando el primer número de *Fin de Siglo* asomó en algunos kioscos de la calle Corrientes, se enfrentó con uno de los problemas fundamentales de todo comienzo: el de conquistar un nombre. "Adiós crisis. *Fin de Siglo*": debut y despedida. En la tapa de su primer número, la revista elegía anteponer al nombre propio el de su primera nota editorial. O mejor, al revés: el sintagma punteaba una distancia sutil, que no se apoyaba solamente en la ruptura sino que, al mismo tiempo, permitía ubicar a la nueva revista en una tradición. Precisamente la tradición que *Fin de Siglo*, colocándose al final de una serie, venía a configurar de manera fundamental.

La apuesta de *Fin de Siglo*, que resumimos en este movimiento de afiliación a la tradición de *Crisis*, sumaba a su favor varios elementos indiscutibles. Entre ellos había dos fundamentales: los escasos meses transcurridos entre el cierre de la segunda época de *Crisis*, en abril de ese mismo año y, sobre todo, la continuidad de su director, que era el mismo Vicente Zito Lema que había colaborado y dirigido -por un breve lapso- la revista *Crisis* de los 70, y que había comandado el renacimiento de su segunda época¹. Junto a él, un grupo de colaboradores de ambas etapas de la revista daba cuerpo al nuevo proyecto. Por si fuera poco, el arte de tapa de *Fin de Siglo* reforzaba los guiños al lector: colores estridentes, superposición de grafías e imágenes, entremezcladas con el sumario. *Crisis* estaba de vuelta, nadie podía equivocarse.

Alejarse de *Crisis* había sido una movida difícil, problemática. En primer lugar, porque involucraba desvincularse de un nombre propio incorporado al lenguaje como connotador de un estilo y de una época, marcada por la que seguramente fue la más importante revista cultural argentina de proyección latinoamericana. En segundo lugar, porque implicaba poner en la cuenta del pasado -al menos, parcialmente- la experiencia cercana de su segunda etapa, obligando a repasar la larga lista de ausentes entre sus antiguos colaboradores. Aunque algunas bajas sufridas por *Crisis* obedecían a causas fatales (es el caso, por ej., de F. Vogelius, fallecido en mayo de 1986), la mayoría de las deserciones se habían producido ante una línea editorial marcada por posturas cada vez más intransigentes. La virulencia de algunos de los últimos textos publicados por *Crisis* había precipitado la ruptura: un dossier que cuestionaba furiosamente la visita del Papa a la Argentina (N° 52, marzo de 1987) completó el proceso de defecciones que *Crisis* venía sufriendo, prácticamente desde su relanzamiento. Por último, cerrar la serie de *Crisis* era, esencialmente, una apuesta polémica, porque involucraba separarse del proyecto de una tercera época de *Crisis* -que ya estaba en marcha- y de quienes serían sus protagonistas. En la apertura del primer número de *Fin de Siglo*, Zito Lema denunciaba que la conjunción de una línea editorial sostenida sin concesiones y la aparición de "un estanciero millonario con veleidades intelectuales" había decidido a los herederos de Federico Vogelius -fundador y director de la primera *Crisis*- a vender los derechos sobre el nombre de la revista. En el nuevo proyecto, con José Luis Díaz

Colodrero como director general, volvieron a *Crisis* Anibal Ford y Eduardo Galeano, quienes habían sido pilares fundamentales de la primera época de la revista, y se habían alejado durante la segunda. Zito Lema y un considerable grupo de colaboradores, en cambio, emprendieron el proyecto de *Fin de Siglo* como una suerte de "camino del exilio". Y aún cuando la aquella primera editorial pretende dar por cerrado el balance ("Adiós Crisis, adiós. Todas las cuentas, esta noche, quedan saldadas") la despedida acusa una gestualidad teatral, levemente forzada o anacrónica. Tal vez, porque se trata de una despedida engañosa. Pocas líneas después, *Fin de Siglo* advierte a los lectores que el nuevo "dueño" de *Crisis* "se quedó con la revista (no con su historia)". Porque eso es, justamente, llamarse *Fin de Siglo*: ingresar receloso pero contundente; cerrar un ciclo, pararse en el final de la historia, y apropiársela.

Un pequeño big bang

Durante su primera época, *Crisis* produjo y ejercitó una política de la tipografía: era una revista sin mayúsculas, una propuesta explícita de igualdad entre las letras y los nombres propios. Una robinhoodesca expropiación que permitía a una masa de letras democráticamente minúsculas, enfrentarse en igualdad de condiciones en el combate de ideas que se sabe burbujeante en cada tipo, en cada espacio, en cada filigrana. Como quien no quiere la cosa, de coté, *Fin de Siglo* se afirma en las certezas de los años transcurridos. En el principio del "Fin" y el final del "siglO", letras grandes y bien plantadas protegen a los caracteres internos. Los sustantivos se afirman enlazados por una menuda y humilde preposición. Los puntos se destacan sobre las íes, redondos, coloridos, como ojos, o como luces. Pero toda la apuesta del nombre de "fin de siglo" se concentra, justamente, en el final. Mejor, en una letra que podemos leer como un ideograma: una gran "O" cuyo contorno interior está astillado con picos que hieren y eluden la tersura de los bordes redondeados. Una "o" redonda, resonante, quebrada por un chillido; un caleidoscopio apedreado en el mismo centro, antejo trizado por una explosión que comienza desde adentro y por eso, late entre un interior al que destruye, y un exterior que intenta contenerla. En todo caso, un agujero desprolijo, una dolorosa ruptura a través de la que se avizora otra cosa.

Durante su primera etapa, *Crisis* había tenido como una de sus propuestas centrales la puesta en cuestión de discursos, experiencias y prácticas (artísticas, políticas, sociales...) a partir de la reunión de voces plurales y siempre dispuestas al intercambio, a la aceptación del disenso. La virtual abolición de las secciones fijas y la consecuente facilidad con que discursos y ejes temáticos se desplazan a lo largo de cada uno de los números de la revista, favorecían este proyecto. Frente a este cuestionamiento universalizado, el renacimiento de *Crisis* en los 80 -tal como lo hemos

1.: El número 41 de *Crisis*, que inaugura su segunda época, salió en abril de 1986; el número 53, que la clausura, en abril de 1987.

señalado en otra parte²- cambia el signo de su nombre. Luego de la masacre de las fuerzas del campo popular durante la última dictadura -aquéllas fuerzas, recordemos, de las que *Crisis* intentó ser vehículo y soporte, motor y sensor-, el staff de sobrevivientes de la "vieja *Crisis*" reconstruyó la revista sobre un desvío de la nominación. Así, *Crisis* pasó de ser un símbolo efervescente y vital, a convertirse en índice que señalaba hacia un pasado doloroso, que costaba repensar y que debía ser clausurado. Estar en *Crisis* en los 80, entonces, implicaba aceptar una brusca inversión de la connotación de su nombre: desbandada, confusión, derrota.

La segunda *Crisis* elige negar las preguntas, y se repliega³. Pero *Fin de Siglo* da un paso más: se obliga a cerrar una serie, a anunciar el final de una etapa. La decisión no se susurra íntima, sino que se declara en alta voz: es una discontinuidad, un cambio de calendario; por lo tanto, general y revolucionario. Casi un cuarto de siglo antes de lo indicado por las convenciones gregorianas, decirse *Fin de Siglo* -decidirse a traer el fin de siglo- es una demostración del orgulloso ejercicio de la libertad que permite cerrar una etapa y abrir otra.

La explosión de las certezas: estructura y frentismo

Frente al abismo de "lo que vendrá", *Fin de Siglo* quiere apoyarse en las certezas que provee una estructura firmemente organizada.

Nada más trivial que la presentación del staff de una publicación. Sin embargo, la lista incluye: varios directores (uno periodístico: V.Z. Lema, uno editorial: E. L. Duhalde; uno administrativo: F. Peña.); un "consejo editorial" (integrado por C. Aznárez, R. Jacoby, D. Molina, M. Moreno y el mismo Z. Lema, al que se suma E. Symns a partir del N° 5), un secretario de redacción (C. Aznarez), algunos "jefes de sección" (al principio, sólo dos: Daniel Molina -"Arte y crítica", más tarde, "Zona Crítica"- y M. Moreno -"Mujer y sociedad"-; más tarde se agregaron A. Rabolini -"Jóvenes"- y E. Symns -"Kaos"-), un departamento de arte (integrado por M. Kovensky, R. Bergmeijer, J. Gumier Maier, V. Membrini y F. Meliz) y dos encargados de "imágenes" (J. Steimberg y el enigmático "Marinero Turco", a los que se agregan, eventualmente, los no menos misteriosos "Mosquil" y "Helmostro Punk"); un "coordinador de investigaciones" (A. Cohen) y una larga lista de colaboradores.

Aún cuando -como a menudo sucede en las revistas culturales- cargos y nombres gozan de considerable movilidad, la prolijidad y el cuidado puestos en la enumeración de la burocracia esta(ff)tal contrasta con la repetición de varios de los nombres en diferentes cargos. Así, la lectura del staff, número a número, apoya la construcción de una autoimagen del grupo que hace *Fin de Siglo* como formación bien articulada, estable

2.: Sobre este punto, puede consultarse nuestro trabajo "Los signos de una derrota. *Crisis* 1986-1987", en las Actas de las Segundas Jornadas de Investigación del Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González, Buenos Aires, junio de 1996 (en prensa).

3.: Sobre nuestra lectura del cambio en la connotación del nombre de *Crisis*, así como sobre los modos, el funcionamiento y las implicancias de este movimiento de "repliegue"

e internamente jerarquizada. Por añadidura, este mismo hecho insinúa que un proyecto colectivo es un "sueño" posible -un tópico que reaparece en las notas editoriales firmadas por Z. Lema o por Duhalde-.

Por otro lado -ya lo señalamos- la departamentalización de la revista en secciones y subsecciones impone -al menos, desde la imagen propuesta por el staff y también por la diagramación- cierta modalidad de circulación de los saberes y en la organización de la lectura. Respecto de este punto, J. M. Otero afirma que *Fin de Siglo* "fue tomando un carácter de revista política con alguna colaboración literaria"⁴. Aún cuando no acordemos esta con la evaluación⁵, nos interesa en tanto indica el modo en que *Fin de Siglo* se define revista cultural, atravesada por el discurso sobre la autonomía y la especialización de saberes y prácticas, propio 80 y 90 (un discurso impensable -o, al menos, indecible- en los años 70, y cuyas emanaciones la segunda *Crisis* pretendía atemperar).

Pero la confianza en las estructuras opera también en otros niveles de la revista.

En primer lugar, porque en *Fin de Siglo* tendrán su lugar voces que giran alrededor de la idea de constituir un frente de izquierda. Ya en el primer número de la revista, H. Verbitsky⁶ afirma que en ese momento se vive en la Argentina un proceso equivalente a aquél "... ciclo de recuperación de una derrota, aquel proceso de acumulación de poder popular..." posterior a la caída del peronismo en 1995, que culmina "con la apuesta por el poder en la década del 70, y es destruido." (p. 65) El tono de Verbitsky es didáctico, cuenta y analiza la historia para quienes no la conocen; sus palabras operan como revelación⁷, es decir: como un anuncio y como un mandato. Ya en el número siguiente (estamos en agosto de 1987), la editorial firmada por el director de la revista⁸ descarta de plano una derrota del radicalismo, y exhorta a la "...ardua y compleja tarea de construir el frente de liberación que espera, y cuya meta inmediata son las elecciones presidenciales de 1989." En ese mismo número, *Fin de Siglo* un cuaderno íntegramente dedicado al tema: "La izquierda sin tapujos. La meca de

-cuestiones no desarrolladas aquí por falta de espacio- puede verse nuestro trabajo, citado en la nota anterior.

4.: Otero, José María. Treinta años de revistas literarias argentinas, 1960-1989. Introducción a su estudio, Buenos Aires, Catedral al Sur, 1990; p. 181.

5.: Otero sólo rescata como "colaboraciones literarias" lo que son, en rigor, "Anticipos" de libros próximos a publicarse, y prescinde, por ejemplo, de toda la "Zona crítica" -en la que abundan las reseñas- y de toda la serie de crónicas escritas por V. Z. Lema y E. Symns, muy vinculadas -a nuestro entender- al registro de lo literario (en la línea de los testimonios e "historias de vida", tan cara a la primera *Crisis*).

6.: "Horacio Verbitsky o el periodista como figura social", entrevista de R. Jacoby, N° 1, julio de 1987, pp. 62-65.

7.: Aunque no desarrollaremos aquí este punto, resulta interesante atender al predominio del registro explicativo en los "Informes" de la situación política nacional e internacional -así como en algunos reportajes a figuras del campo de la política. Por oposición al discurso argumentativo -más esperable, creemos, en escritos cuya temática es la actualidad política- el discurso explicativo dibuja un lector dócil, con menor competencia que el enunciador respecto del tema en cuestión e interesado en él; por tanto, dispuesto a una recepción relativamente acrítica.

la unidad"⁹. Por sobre las diferencias, los distintos textos que lo integran coinciden en dos puntos: la importancia de repensar el lugar de la izquierda en el campo político argentino, y la percepción de 1987 como momento en que el reencuentro es posible. En palabras del copete del dossier:

A diferencia de otras épocas, donde la unidad no aparecía como una búsqueda consciente, hoy, esa unidad, es la meca de la izquierda. Es que todos, lo asuman o no, saben que ésta es la única posibilidad de armonizar la política con una ética de justicia y una estética de la belleza. (...)

Pocas páginas antes, un artículo de H. Verbitsky¹⁰ traza un "Cuadro para evitar otra derrota", anteponiendo al tinte casi romántico de la cita anterior una cuestión preliminar: "Una pregunta que los jóvenes formulan con insistencia es porqué se produjo la derrota popular." (p. 35) La postulación del auditorio "juvenil", así como la elección genérica (el "cuadro"), refuerzan el didactismo, pero no intentan matizar una autocrítica aguda y desgarradora sobre los propios errores. Pese a las estrategias para implantar frente a sí un lector-discípulo, domesticado, las palabras de Verbitsky no son fáciles de escuchar¹¹. Por otra parte -y más allá de los intentos más o menos voluntariosos por postular una alianza entre los dirigentes políticos de izquierda- la conformación de un frente que se convierta en movimiento popular sugiere problemas aún más complejos. El episodio de Monte Caseros, evalúa *Fin de Siglo*, "(...) desnudó una sociedad en estado de contrarrevolución permanente. Una sociedad en la cual la clase media abandonó cualquier utopía general (...)"¹².

Ante las dificultades que presenta el proyecto "frentista" en el plano estrictamente político -dificultades que la revista suele matizar con un tono francamente optimista¹³-

8.: "Elecciones del 6 de septiembre. Ese espejo tan temido"

9.: El "Cuaderno" fue producido por Carlos Aznárez y Viviana Gorbato, y contó con entrevistas dirigidas de diferentes sectores de la izquierda argentina -entre otros: Patricio Etchegaray, Néstor Vicente, Claudia Bello, Dante Gullo...- y notas de opinión a cargo de Eduardo L. Duhalde, Alberto Cohen, Hebe de Bonafini, David Viñas, Nicolás Casullo, Gabriela Borgna, Germán García y Antonio Puijané.

10: Horacio Verbitsky. "Cuadro de situación política. Reflexiones para evitar otra derrota", N* 2, agosto de 1987, pp. 33-40.

11: Vale la pena, en este sentido, consultar la nota de Horacio Verbitsky antes citada y confrontarla con la virulenta respuesta de Fernando Nadra, publicada en el número siguiente de Fin de siglo ("Para evitar otra derrota. Reflexiones sobre un artículo de Horacio Verbitsky", N* 3, septiembre de 1987, pp. 58).

12: "El país después de Monte Caseros", "Cuaderno" de Fin de siglo N* 8, febrero de 1988, producido por Daniel Molina. La cita pertenece al copete del dossier.

13: En este sentido, resulta emblemática la cita con la que se decide titular la entrevista realizada por C. Aznárez y E. Aliverti a P. Echegaray: "La derecha nos teme más que nunca" (N* 9, marzo de 1988).

La lectura de esta entrevista también aporta un dato interesante en otro sentido: el notable esfuerzo por connotar a Echegaray de "humanidad" que se desprende tanto de las preguntas de los entrevistadores como de cierta adjetivación en la etapa de desgrabación, montaje y reescritura. Así, se dedica un recuadro especial ("Loco por el boxeo") a señalar las destrezas del "joven líder comunista argentino", un deportista destacado y también entusiasta:

"Sanjuanino e hincha de Boca, Echegaray tiene un buen pedigré deportivo.(...) Pero su gran pasión es el boxeo, lo que le ha valido agudas polémicas con el partido.

, *Fin de Siglo* responde generando su propio frente interno. Ya comentamos el modo en que la autorrepresentación de la revista se organiza a partir de una imagen estructurada y jerárquica que construye el staff. A esto agregaremos que la búsqueda de un "sueño común" parece demandar a esta formación una definición colectiva que supere y contenga a la agrupación en torno a la revista. La piedra de toque de esta operación puede encontrarse en el pequeño relato que sostiene la nota editorial del N° 4 de la revista (octubre de 1988)¹⁴, y que se inscribe en *Fin de Siglo* en términos de una curiosa epifanía. Silencio en la noche. El director de la revista se pasea por la redacción, con la sola compañía de sus gatos y de los "...tristísimos pensamientos que bullían en su interior": la preocupación por el alza del costo del papel, lo incierto del panorama post electoral y la ya tópica inquietud por la atomización de la izquierda¹⁵. Hasta aquí, autoparodia y guiño: el rápido y jacarandoso vistazo de la situación nacional ratifica que coincidimos en nuestras evaluaciones. Entonces, irrumpe el acontecimiento:

Cosmos, el gato, se desprendió de un salto para orinar sobre unos ejemplares de El informador público, arrojados en un rincón. En pleno éxtasis místico, Vicente lo tomó como una señal del cielo y se abalanzó sobre las hojas meadas, buscando en ellas la clave para sus cuitas. Y allí estaba. El milagro se había producido.

La parodia se intensifica, se ahonda, y por eso mismo, se torna reveladora: el universo felinizado en "Cosmos" concede una señal que, por degradada, se acerca a la verdad.

(...) Admira a los boxeadores cubanos y, en general, a todos los del mundo socialista. (...)"

El perfil deportivo, como se observa, mantiene intactas las virtudes del buen militante (audaz cuando es necesario, polemiza pero, al mismo tiempo, sabe los límites que debe reconocer su admiración). En el mismo sentido funcionan el modo en que se describen sus reacciones frente al cine y la literatura ("habla con entusiasmo de En nombre de la rosa y Los intocables", "se ríe con ganas", "Dice Borges y se entusiasma", etc.), o se insiste en su "informalidad" ("como recordando algún bache en una respuesta anterior, improvisa una disculpa") y "emotividad" frente a la esfera familiar ("Hijos. Son nombrados por primera vez, y con orgullo."). Este énfasis inusitado en señalar la "humanidad" de Echegaray podría leerse, tal vez, como producto de un solapado conflicto entre el concepto de persona y el de militante (mediado específicamente, además, por la institución del Partido Comunista); un rastro de que, en 1988, aún no es fácil sacudir del lenguaje y del imaginario argentino la teoría de los dos demonios. Un efecto análogo al señalado para la entrevista a Echegaray funciona en el dossier "Gramsci", incluido en el N° 4 (octubre de 1987), coordinado por Alberto Kohen y González Gartland (pude verse, en particular, la inclusión de las cartas familiares).

(Alrededor del discurso de los "dos demonios", el proyecto colectivo en que se inscribe la presente investigación, "Algunos problemas de la literatura argentina desde 1983" (FI 186) ha formulado y discutido los conceptos de "tabú del enfrentamiento" y "angelización". Véase informes correspondientes).

14: "El calavera no chilla", firmada por 'El escriba'.

15: "...el aumento de cuarenta por ciento en el precio del papel se agravaba con desalentadoras especulaciones acerca del incierto panorama post-electoral.

Si bien el radicalismo se había depurado de sus votantes de derecha y el peronismo había triunfado gracias al vuelco espontáneo de sectores progresistas (mostrando el efecto de la inconsecuencia democrática bipartidista) la izquierda como tal estaba atomizada por multitud de siglas dispares, costosas internas, confusas polémicas ideológicas, soberbias frivolidades de figurones y figuritas, ínfimos intereses y competencias, rencillas antiguas y actuales, inteligencias dispersas que debilitaban aún más su minoritaria influencia. ¡Qué situación! (...)"

Como en un mosaico bizantino, mil fragmentos multicolores habían construido armónicamente la laboriosa imagen de la unidad en la diversidad. Furibundos punks y cautos escritores, antiguos militantes y prósperos empresarios, periodistas radicales y extremistas ideológicos, viejos peronistas y nuevos socialdemócratas, troskos, chinoístas, rusófilos y creyentes, propalestinos y sinonistas convencidos, simpatizantes y abominadores de la revolución, revistas y editoriales que se roban clientes y avisadores, individuos que se han quitado el saludo hace años, parejas y amistades destruidas, divos que apenas se soportan, habían celebrado una reconciliación clandestina. *Fin de Siglo* y él mismo [Zito Lema], tramaban muchos nudos del feliz tejido.

"La laboriosa imagen de la unidad en la diversidad": había sido necesaria la palabra de otro -aún más: la palabra del que se postula como enemigo- para que al complejo proceso de reconfiguración de la izquierda argentina, *Fin de Siglo* pudiera oponerse como articulación de un "feliz tejido". *Fin de Siglo* ríe, burlona: la hipótesis de Iglesias Rouco -tan conspirativa como ridícula- le ha proporcionado su propia fórmula de unidad. Tras la risa, el movimiento es de ironía pero también de obediencia: frente a lo disparatado del planteo, Zito Lema -dice la editorial- comienza a tomar de aquél extraño conjunto los nombres de los colaboradores del siguiente número de la revista: "un charter de locos rumbo al *Fin de Siglo*".

Pocos meses después, en el primer aniversario de la revista Carlos Aznarez firma una nota editorial en la que la fórmula, superficialmente reconfigurada, se ha ratifica como propia: quienes hacen *Fin de Siglo* configuran "un cocktail orgullosamente subversivo"¹⁶.

Ante la desolación del panorama político, ante la dispersión de las fuerzas, *Fin de Siglo* propone un frente que ya no parece poder apoyarse en una utopía común. La opción, entonces, ya no será por la representatividad sino por la marginalidad.

El infierno y los otros

Cerdos & peces, la revista de este sitio inmundo había nacido como un suplemento del mensual *El Porteño*. Más tarde circuló como revista cultural independiente, hasta septiembre de 1987, cuando cerró sus puertas. A lo largo de su trayectoria, la revista se había intentado construirse una imagen transgresora -aunque no demasiado novedosa- basada en la reivindicación de la marginalidad. Delito y locura, entonces, fueron zonas privilegiadas del discurso de la revista. El rock, el arte y la literatura se agregaban como ingredientes que perfilaban más acabadamente el recorte de público juvenil al que *Cerdos...* apuntaba. Algunos de los integrantes de la revista habían colaborado en *Fin de Siglo* desde sus primeros números: es el caso de Jorge Gumier Maier -integrante del Depto. de Arte-, Enrique Symns e Indio Solari -quienes habían escrito algunas crónicas o relatos breves. Pero mes después de su cierre, se produjo la "incorporación oficial"

16: "En un cocktail orgullosamente subversivo aquí escribieron, debatieron, denunciaron o ironizaron contra la mufa reinante, peronistas, zurdos (dicho con afecto) [!], Madres, presos y liberados, famosos y nuevos, cristianos y ateos, feministas, roqueros, punks, psicobolches y gays, y un buen surtido de anarco marginales. Pero, sobre todo, esa rara especie a la que se intenta extinguir con el discurso posibilista y que son los que no se arrepienten tan fácilmente de todo lo vital, cuestionador y

del grupo de *Cerdos & peces* al proyecto de *Fin de Siglo*¹⁷. Desde el paradójico enclave de la sección dedicada a los jóvenes, "KAOS" -módico caos, al fin, aquél que acepta someterse a unas pocas páginas- los reciénvenidos catalizarán ciertos procesos que ya se insinuaban en la revista. Por varios motivos, la serie de "Crónicas" escritas tanto por V. Zito Lema como por E. Symns pueden leerse como zonas de condensación de la nueva propuesta que terminará de definir la voz de *Fin de Siglo*.

En primer lugar, las crónicas confirman el lugar de *Fin de Siglo* en la tradición abierta por *Crisis*: el rol fundamental de la historia de vida y el testimonio durante su primera etapa, así como el intento de reflatar estos géneros durante su segunda época, dan cuenta de una concepción estética y política. Prestar oído y letra a la palabra de los colectiveros, las obreras textiles, los canillitas o los murgueros supone una concepción de la cultura en la que el rescate de la voz, las costumbres, las historias del Otro son operaciones esenciales, sustentadas en un concepto antropológico de la "cultura". En *Fin de Siglo*, el otro sólo puede leerse en zonas que se postulan extremas. El hospicio es el único espacio para la memoria (deja entrever la crónica de Zito Lema acerca de un sobreviviente de Malvinas) o para el amor (tal como aparece en su historia sobre una pareja internada en el hospicio de Corrientes). Delinquentes -no siempre ni necesariamente "bandidos sociales"-, travestis o drogadictos aparecen, en los textos de E. Symns, como baluartes de la que tal vez sea la única resistencia posible. Pero a este viraje de un otro antropológico, enigmático (en la primera *Crisis*) a un otro que lo es sólo y necesariamente por su carácter marginal, hay que sumar una segunda observación: las crónicas dejan cada vez menos espacio a la voz del interpelado. Es el enunciador quien habla, desplazando el género hacia un monólogo más o menos lírico, pero solitario. Tal vez, porque después de la derrota, uno mismo se convierte en un otro. Y también, porque cada vez resulta más difícil encontrar interlocutores.

Fin de lo mismo

alternativo, que se gestó en la década del 70(...)" Carlos Aznárez, "Un año, doce números, un brindis", N° 12, junio de 1988.

17: En el N° 5 (noviembre de 1987) E. Symns e I. Solari escriben una "editorial" que, emulando el "saludo de entrada" de *Fin de Siglo*, señala su propia inclusión en la revista: "Adiós *Cerdos y Peces*. La revista de este sitio inmundo" (págs. 64-5). Allí mismo y a dos voces, desarrollan su visión de la trayectoria y el cierre de la revista e indican algunos rasgos de su "credo":

"Además del precio del papel, el desastre económico, creo que CyP cierra por un desgaste interno, un exceso de energía liberada. Me da bronca haber dejado el espacio vacío para que ahora todo quede en manos de los buchones con teletipo, los farmacéuticos de la palabra cuya tarea es anestesiar el deseo de brillar (Enrique) (...) CyP se caracterizó (y muchas veces fue criticada por ello) por un exceso de lo transgresivo, por una identificación militante con las minorías atropelladas, por una apología de la experiencia límite... Comenzamos a hacer antropología de la misma moral y terminamos haciendo apología de la transgresión (Enrique)(...) [CyP] es una revista que ha señalado decididamente las cosas que nos humillan...".

Se sabe: los fines de milenio son peores aún que los fines de siglo. Según afirma la literatura especializada, abundan el terror, la irracionalidad, circulación de saberes ocultos y de prácticas mágicas, la espera y las revelaciones. Desde su nombre, desde sus movimientos iniciales, *Fin de Siglo* nació con la voluntad de clausurar una etapa. Un cierre necesario para enfrentarse a un enigma cuyos ecos aún resuenan: aquel que encierra la pregunta por el "nosotros" -en Argentina, en estos años más cercanos aún al fin de siglo- después de la catástrofe.

Puro Cuento

Núm. 1: noviembre/diciembre de 1986.

Núm. 36: septiembre/octubre de 1992.

Circulación bimestral.

Editor: Mempo Giardinelli.

Publicación de Puro Cuento S.R.L.

Editó el suplemento *Puro Chico* (7 números incluidos en los números 29 al 36 de la revista)

Formato: 28 cm. x 20 cm.

(N* 1 al 5): 48 págs.

(N* 6 al 29): 56 págs.

(N* 30 al 36): 64 págs.

Una revista de género

Durante el período que sucede al entusiasmo y la creciente politización de la primera etapa de la transición democrática, que se ubicaría entre 1982 y 1985¹, al fenómeno mundial del "estallido" de los particularismos y el rechazo de la totalidad denigrada como "totalitarismo", se suma en nuestro país un proceso de "desencanto" respecto de las "promesas de la democracia" y aún de la política misma. Es este "desencanto" el que lleva a los intelectuales -tal como lo vimos en el caso de *Babel*- a replegarse hacia la academia, dirigiendo sus discursos específicos, discursos que están dirigidos a sus pares. En el campo de las revistas culturales, esto se traduce en un "recambio generacional", que incluye la disminución de la multitud de títulos que proliferaban desde 1982. En este repliegue, la nueva tanda se configura a partir de la "especialización", que -en muchos casos- parecen constituirse como la expansión de lo que en sus antecesoras de los años '60 o '70 (paradigmáticamente, *Los Libros y Crisis*) era una simplemente una "sección" de las mismas. Aparecen revistas de comunicación, de música, de arte, de autoayuda, de psicología y de derecho. Los nuevos medios responden, por un lado, a la creciente despolitización derivada del desencanto y el fragmentarismo, y por otro, al descubrimiento de nuevas franjas de mercado. A diferencia de las típicas revistas del género, *Diario de Poesía* ha dejado de ser una simple antología de autores noveles para producir, además, saberes sobre teoría y crítica poética, y sobre un sector del campo intelectual que busca diferenciarse. La literatura erótica tiene su revista (*El libertino*), así como la ciencia ficción (*El Péndulo*, que registra antecedentes en décadas anteriores), y el cuento.

Puro Cuento fue una publicación bimestral que editó su primer número a fines de 1986 (noviembre/diciembre) y su número 36 en septiembre/octubre de 1992. Durante esos seis años su editor fue Mempo Giardinelli. El resto del staff estaba conformado por un equipo de asesores -escritores e investigadores pertenecientes, en su mayoría, al área hispanoamericana- cuyo número y composición varió a lo largo de la vida de la revista (excepción hecha del asesor contable, Humberto Fato, y del legal, Mario R. de Marco Naón, nombres permanentes durante todo ese lapso). Estos asesores funcionaban como comisión de lectura y arbitraje, y tenían entre sus tareas la consideración de los textos enviados por los lectores, que -como veremos- conformaban una parte fundamental de la revista. El grupo inicial estuvo integrado por Noé Jitrik, Antonio Skármeta, Raymond L Williams, Marco Denevi, Beatriz Graf, Juan Manuel Marcos, Rose Minc, Ignacio Xurxo, Horacio Salas y Edmundo Valadés -quien, por otra parte, dirigía en México *El Cuento*, el antecedente más directo de la revista-. En sucesivas ediciones se fueron sumando, entre otros, Silvia Plager, Oscar Hermes Villordo, Orfilia Polemann, Reina Roffé, Juan Filloy, Lea Fletcher, Pedro Orgambide, Susana Itzcovich. Algunos de estos asesores colaboraban con la revista como correspondientes en el exterior, promoviendo un sistema de intercambios de publicación de cuentos, artículos y entrevistas. Durante su período de mayor éxito -entre sus números 5 y 17, correspondientes a los dos años que

1.: Así lo sugieren, entre otros autores, D. García Delgado (cfr. A.1, nota 5) y Horacio Tarcus (Declaraciones en la presentación de *Causas & Azares*, Facultad de Ciencias Sociales, 19-10-94).

van de julio de 1987 al mismo mes de 1989-, *Puro Cuento* llegó a tirar 7000 ejemplares bimensuales que se distribuían en todo el país.

El refugio del perfecto cuentista

"...Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno..."

Horacio Quiroga. "Decálogo del perfecto cuentista"

"La aparición de una revista literaria en la Argentina no es ninguna novedad. *Puro Cuento* no pretende serlo. En todo caso, lo que esta revista intenta es ocupar un espacio que no está cubierto. Pequeñito, pero propio (...). Hay muchos espacios ocupados -bien ocupados, por cierto- pero éste faltaba (...)". Consciente del esfuerzo que supone la creación de un lugar propio tanto en el campo cultural como en el mercado, Mempo Giardinelli, abría así el editorial del primer número de su revista. A través de este doble movimiento, *Puro Cuento* pretendía ser "una revista en la cual lo literario sea fundamentalmente leer producción literaria. O sea, una revista sin crítica literaria; que no hará reseñas de libros, que no consagrará ni condenará autores...", y al mismo tiempo "la más económica antología de cuentos que un lector pueda encontrar y disfrutar durante dos meses.", donde "además, podrá -el lector- participar con sus ideas, sugerencias y (...) con sus propios textos"².

La elección de un género como eje de una revista cultural involucra un conjunto de preocupaciones teóricas y estéticas que suponen -de modo no necesariamente explícito-, ciertas hipótesis sobre ese género. A modo de credo, en la retirada de tapa del primer número de *Puro Cuento* puede leerse el "Decálogo del perfecto cuentista", de Horacio Quiroga. Aunque se trata de un hecho anecdótico, es significativo que el "Decálogo..." se publicara sin firma ni atribución. La implícita atribución de la autoría del texto a la revista -al menos, por buena parte los lectores-, o al mismo editor generó, números después, la necesidad de aclarar la confusión. De cualquier modo, el "Decálogo..." había sido leído como un "manifiesto" que efectivamente le sirvió a la revista para posicionarse rápidamente alrededor de una serie de temas: la figura del escritor y su profesionalización; la relación con el público lector; la exclusión de crítica literaria -pero no de la teoría- del espacio de la revista; una determinada concepción del género y de la literatura.

La región de Puro Cuento

La antología propuesta incluía cuentos y cuentos breves (mini ficciones o *suddenfictions*, narraciones de apenas una decena de líneas que parecen "brotar" aquí y allá en las páginas de la revista), que son el cuerpo de la *Puro Cuento*. Este núcleo se

2.: Las citas subsiguientes -salvo indicación en contrario- corresponden al primer editorial de *Puro Cuento* (año I, N° 1, noviembre/diciembre de 1986), firmado por su editor, Mempo Giardinelli.

complementaba con una entrevista, ubicada al principio de cada número ("a un escritor cuya obra tiene al cuento como columna vertebral"); algún artículo cuya temática es - por lo general- una reflexión teórica sobre el cuento, o una revisión de su producción en Latinoamérica; el "Taller Abierto" -al que los lectores envían sus textos- y la sección de "Rescates de **Puro Cuento**", en la que, desde una perspectiva regionalista, se publican narraciones de escritores del interior del país, precedidos de una breve nota, en general encomiástica y en todos los casos, con un fuerte tono emotivo, sobre el destino de sus autores, hasta ese momento "desconocidos" u "olvidados". Esta sección aparece por primera vez en el número 6, a partir de la publicación del relato "El rescate" de Ada María Elflein. En el mismo número, Lea Fletcher recupera, a través de una nota teórico crítica, a "Los cuentistas olvidados del modernismo en la Argentina". Más allá del dato de que *Puro Cuento* tuviese distribución nacional, y de la hipótesis consecuente de que la elección de este tipo de narrativa podía responder a la captación de un buen sector del público no capitalino³, la sección fue desde el principio parte de la política editorial de la revista⁴. Después de algunas breves incursiones en territorios también marginales, pero exóticos ("4 cuentos del antiguo Egipto", en el número 7, y "Dos cuentos asiáticos de tradición oral", "rescatados" a su vez, de la revista mexicana *El cuento*, en el número 9), en el número 11 aparece por primera vez el isologo del "Rescate...", y se convierte en una sección fija dedicada al "salvataje" de los escritores del interior. Tal vez un buen ejemplo sea el "Rescate..." de Alvaro Yunque (seudónimo de Arístides Gandolfi Ilerrero, y tal vez el escritor más conocido y menos olvidado de entre los "rescatados"), a través de su cuento "La flor soñada", en el número 16 de *Puro Cuento* (mayo/junio de 1989). En el breve texto previo, el editor de la revista relata el peregrinaje de Alba Gandolfi, hija del escritor y lectora de *Puro Cuento*, quien hasta encontrar a Giardinelli estaba a la búsqueda de quien quisiera recordar el centenario del nacimiento de su padre, muerto en 1982.

En estos años de la "transición", durante los cuales la memoria fue un tema alternativamente privilegiado y ocluido, es interesante considerar cómo diseña la revista esta "zona de olvido", a la que se adentra *Puro Cuento* en sus incursiones: además de los ya mencionados cuentos del "antiguo Egipto", y de "asiáticos tradición oral", en el número 18 se rescata a Roberto Mariani; en el 22, a Roger Pla⁵; y en el

3.: De hecho, algunos de los autores "rescatados" en la sección correspondiente lo han sido -según declara el editor- a partir de los propios lectores. En el N° 12 (septiembre/octubre de 1988), David Almirón emerge "Gracias al lector Norman Cruz...", y se publican sus cuentos "La desconocida" y "El día" (pp. 44-46). En el número 15 (marzo/abril de 1989), se publica "La muerte dura un ratito", de David Aracena, gracias a que "La lectora María Alicia Vaccarini nos ha permitido conocer a este cuentista patagónico..." (p. 32).

4.: Así se expresa en el primer editorial: "...nos preocupan muy particularmente los cuentistas del interior del país (...). Queremos también dar a conocer aquí a valiosos escritores jóvenes del resto de América Latina que son injustamente desconocidos -o poco, o mal conocidos- en Argentina." Además, y a modo de ejemplo: en el número 4 (junio/julio de 1987), la revista publicó el cuento "La abuela", de Velmiro Ayala Gauna, "quizá el más importante cuentista de la literatura litoraleña desde Horacio Quiroga", y "olvidado".

5.: "...hoy más que nunca vale la pena el rescate de su inteligencia y su ética", señala en el texto preliminar Silvia Plager. *Puro Cuento*, N° 22, mayo/junio de 1990.

número 26, a Norah Lange. En el número 25, por su parte, Lea Fletcher rescata a "La mujer argentina en las letras (1900 - 1930)". Este "Rescate" se inscribe en una preocupación también constante a lo largo de la vida de *Puro Cuento*: la difusión de la literatura femenina. (Además de los tres números especiales dedicados a "Mujeres y Escritura"⁶ -que dieron origen a las Jornadas homónimas organizadas por la revista-, el tema de las "mujeres-que-escriben" pivotea las entrevistas, antologías y artículos teóricos⁷). La literatura infantil, cuya presencia en la revista es constante a partir de su número 4, es otro de los territorios elegidos para ser recuperados. A partir del número 29 (junio/julio de 1991), *Puro Cuento* comenzó a editar el pequeño suplemento *Puro Chico*, que reproducía a escala las secciones del original (una antología bimensual de relatos de literatura infantil que contaba también con "editorial(ita)" firmada por "El Mempo", "corre(it)o", "tallercito", etc). El proyecto de que este suplemento se independizara no prosperó, seguramente por motivos económicos.

Tal como el lector puede atisbar, el territorio trazado por la revista supera a los cuentistas del "interior", y regionaliza una serie de nombres propios y de discursos que concibe como "ninguneados"⁸. En efecto, una revisión de las cuatro secciones fundamentales que mencionábamos al principio permite organizar la heterogeneidad del material en un abanico de inquietudes que se reiteran a lo largo de las sucesivas ediciones. Los narradores americanos -sobre todo los pertenecientes a la América Hispana-, la literatura regionalista, los escritores jóvenes, la literatura infantil y la literatura de ("escrita por") las mujeres, conforman diversas inflexiones de un mismo discurso, dominado por lo que podríamos llamar, a falta de mejor término, ideograma del "elogio de la carencia"⁹.

6.: Los números especiales dedicados a "Mujeres y Escritura" fueron el 5 (julio/agosto de 1987), 17 (julio/agosto de 1989), y 25 (noviembre/diciembre de 1990). Correlativamente con cada número se realizaron jornadas sobre el mismo tema, auspiciadas por la revista, que también propició la publicación de sus resultados en libros que reunieran las ponencias, lo que sólo pudo concretarse en los dos primeros casos.

Cabe aclarar que el abordaje de la "literatura de género" que aborda la revista -quizá en parte por la resistencia hacia la incorporación de material teórico- no supera la etapa del estudio de la literatura escrita por mujeres, aunque esto de por sí ya es meritorio, en tanto contribuye a difundir -en un nivel de divulgación, teniendo en cuenta la relativa masividad de *Puro Cuento* y el tipo de lector no especializado al que va dirigida- estas inquietudes.

7.: "...Estas escritoras, en general, hacen literatura; no intimismo ni autodescubrimiento...", explica generosamente Giardinelli en "La cultura argentina en los '90", *Puro Cuento* N° 25, noviembre/diciembre de 1990.

8.: El lamento por el "ninguneo" que sufre la revista por parte de las instituciones oficiales, medios colegas, etc., se convierte en un tema recurrente en las notas editoriales. Ver, por ejemplo, números 12 (septiembre/octubre de 1988), 13 (noviembre/diciembre de 1987), etc.

9.: Como es obvio, este tipo de valoración y la ideología que de ella se desprende, tuvo a lo largo de la historia diferentes realizaciones que superan tanto las fronteras de nuestro país como la esfera de la literatura. Respecto del concepto de "ideograma", lo tomamos del corpus teórico de M. M. Bajtín. En especial se puede consultar el texto de Valentín Voloshinov (1976): El signo ideológico y la filosofía del lenguaje.

Se trata de una forma más general del mismo proceso que, por ejemplo, opera en el discurso sostenido por cierta vertiente del pensamiento feminista, que se limita a invertir los valores de las características tradicionalmente asignadas a la mujer (así, su "emotividad", "impulsividad", "ausencia de pensamiento racional" continúan siendo características distintivas de nuestro sexo, pero son evaluadas positivamente), complementando así perfectamente el discurso hegemónico¹⁰. Es decir, frente a un conjunto de elementos que quienes sostienen este discurso consideran subvaluados, se trata de dotarlos de una valoración compensatoria, pero no alternativa. Así, la literatura de los jóvenes y de las mujeres, la literatura "regionalista" y la literatura hispanoamericana se caracterizan como "carentes" -compartiendo así el punto de vista dominante que las relega- y se exaltan sus características por el sólo hecho de serlo. Como resultado, estos discursos se sacralizan: ya no valen por sí mismos sino por la necesidad de salvarlos de la amenaza -en este caso- tanto de la "cultura oficial" como del "academicismo" y el "capillismo"¹¹. Se convierten así en "monumentos" o "reliquias" a los que hay que "preservar".

"...[N]os comprometemos a seguir en esta tarea de rescate, de recuperación de maestros, tarea en la que nos sentimos acompañados por nuestros lectores, a quienes exhortamos a seguir aportándonos material y memoria"¹², se entusiasma una de las notas editoriales. Contra el amiguismo, con "la tarea" como meta, la revista -encarnada en la figura que se construye Giardinelli, sobre todo desde las editoriales- se representa como una cruzada:

(...) esta revista es un escritor solitario, rodeado de buenos amigos, audaces, idealistas y soñadores. (...) **Nosotros, en esta revista, creemos que en un país como el nuestro hacer cultura es resistir** (...). Porque ustedes y nosotros creemos, todavía, que la cultura argentina lo merece."¹³

10: De manera análoga, Ph. Gardy y R. Lafont plantean que, frente a una situación de diglosia -es decir, del conflicto glotopolítico derivado de la convivencia en una misma comunidad lingüística de una lengua A, "dominante" y una lengua B, "dominada"-, las representaciones de la distribución de las lenguas funcionan en un doble sentido: "por un lado, registran las desvalorizaciones confirmadas por el uso; por el otro, en un movimiento compensatorio tanto más fuerte cuanto que se siente amenazado el uso de la lengua dominada, engendran una mitología halagüeña, que confiere a la lengua B unas cualidades (belleza, armonía, intimidad, calidez, proximidad de los seres y las cosas de la vida cotidiana...) ciertamente negadas a la lengua A. Esta idealización de la lengua dominada refuerza paradójicamente la posición de la dominante, cuyo uso ya no se considera un valor, sino un hecho delante del cual uno se inclina." En: "La diglossie comme conflit: l'exemple occitan", *Langages* N° 61, Paris, Larousse, 1981.

11: Como tópico, parece reiterarse anualmente en las editoriales: algunos ejemplos:

"...a pesar del silencio pertinaz de las capillas, de algunas envidias y bajezas del mundillo literario y académico, a nadie se le ha rechazado jamás un texto (...). Nuestra aversión al pandillismo, a la actitud de banda, nos preservó y nos preserva." (*Puro Cuento*, N° 12, septiembre/octubre de 1988).

"...es evidente que la perversidad de la economía argentina hace imposible que una revista independiente, libre, no amafiada, no sectaria, abierta y democrática siga apareciendo." (N° 18, septiembre/octubre de 1989).

"No hicimos amiguismos, no fuimos snobs, no inventamos una nueva capilla literaria (...)" (N° 24, septiembre/octubre de 1990).

12: M. Giardinelli. Editorial. *Puro Cuento*, N° 10, mayo/junio de 1988. Los subrayados son nuestros.

13: M. Giardinelli. "Puro Cuento, Puro Corazón" (editorial), en: *Puro Cuento*, N° 18, septiembre/octubre de 1989. (los resaltados son del original)

"La soledad es un sitio creativo, se sabe. La marginalidad que elegimos, pero a la que en cierto modo nos condenaron, fue y sigue siendo lo que mejor nos preserva(...)"¹⁴

"...[la revista] esta patriada cultural..."¹⁵.

El "rescate", simétricamente, lleva inscripta la connotación heroica de su agente: tiene la lucidez -es el iluminado- de quien puede ver por encima y más allá de la ideología imperante para descubrir y reconocer el verdadero valor de los discursos menospreciados, y la osadía para atreverse a luchar -aún cuando intuye los peligros que le depara la empresa- por redimirlos. Y este agente conoce claramente el precio de su misión:

...[A]unque sacrificara mi producción literaria personal, el esfuerzo valía la pena porque yo quería -de alguna manera práctica, concreta- contribuir a levantar el nivel de nuestra cultura, pisoteada por la dictadura"¹⁶.

En la misma dirección de esta "tarea de rescate", *Puro Cuento* llevó a cabo una serie de emprendimientos más allá de los límites de la publicación. La "Fundación Puro Cuento", creada a principios de 1990, contribuyó a organizar la "Campaña de apoyo a las Bibliotecas Públicas" que la revista venía llevando a cabo desde el número 17 (julio/agosto de 1989). Además, organizó una "Campaña de promoción de la lectura", los dos "Concursos Nacionales para Jóvenes Cuentistas" y la "Encuesta Nacional de Lectura", la última actividad que la "Fundación..." se comprometió a terminar antes de disolverse, debido a la falta de apoyo económico, tal como se anunciaba en el número 33 (marzo/abril de 1992). Desde bastante tiempo antes, la revista estaba siendo financiada, en parte, gracias al aporte de "dos lectores amigos que prefieren quedar en el anonimato" (para los números 21 y 22), y de la Fundación Antorchas (desde el número 20 en adelante).

Sistemas de enunciación: yo, ustedes, nosotros.

* La figura del editor

Puro Cuento se construye a partir de un juego que involucra al menos tres personas: yo, ustedes, nosotros. Si, en el sentido que comentábamos más arriba, su editor construye una figura de enunciador fuertemente inscripta en la revista en tanto "texto", el complemento de esta figura es la creación de un "nosotros" que coquetea con un "ustedes" -el público lector- que alternativamente incluye o excluye.

Las notas editoriales son la instancia clave para la inscripción de este "yo" que construye para el editor de la revista un enunciador lúcido y polémico. Si bien en ciertos casos estas notas son una mera ampliación del sumario -y en esos casos tienen una función fática: verifican el canal de comunicación con los lectores-, en general despliegan toda la gama de recursos y procedimientos argumentativos que caracterizan el

14: M. Giardinelli. Editorial. *Puro Cuento*, N° 12, septiembre/octubre de 1987.

15: M. Giardinelli. "El camino andado no es cuento" (editorial), en: *Puro Cuento*, N° 26, enero/febrero de 1991.

género. Esta argumentación orienta la polémica básicamente hacia dos ámbitos que no se excluyen entre sí: el campo intelectual y la actualidad política.

Respecto del primero, la denuncia se plantea desde el primer número como una de las tácticas de las que se vale la revista en su esfuerzo por "ocupar un espacio". Tomando como modelo a el entonces naciente *Diario de Poesía*, se celebra en el primer editorial que "en un medio poco generoso como el de la literatura y de las revistas y los suplementos literarios, ella [*Diario...*] parece haber roto -audaz y valientemente- con viejas prácticas: amafiarse; publicar sólo a los amigos; o sólo a los que piensan como uno; reiterar aplausos; cantar loas fáciles...". Frente a quienes farandulescamente ejercitan esas "viejas prácticas" -un grupo siempre difuso aunque claramente inferible, al menos en parte, como el ligado a la academia; aquel que adoraría el público de *Babel*- la propuesta es la de una revista con un "estilo sencillo y sin pretensiones". Una revista, además, que en esta primera definición de sí misma, condensa el ideograma del que hablábamos: es una revista *carente*.

O sea, una revista sin crítica literaria; que no hará reseñas de libros, que no consagrará ni condenará autores; que no propenderá ideologías ni practicará la censura; que no impone ni acepta dogmas; y cuyo único principio ideológico es que jamás publicaremos cuentos racistas, ofensivos a minorías o que puedan tener, aún sutilmente, ideas golpistas o antidemocráticas" (los subrayados son nuestros).

La cita registra una convivencia forzada entre "carencia" (como ausencia o negación de acción) y lo que podríamos llamar, a grandes rasgos, una "retórica de la democracia". Con este sintagma nos referimos al sistema de figuras que traman de un modo particular un discurso históricamente fechable, que en nuestro país tuvo una particular vigencia en los años que inician la "transición" -es decir, aproximadamente entre 1983 y 1985-, con una impronta fuertemente vinculada al tono fundacional de los discursos electorales de Raúl Alfonsín¹⁷, y que se caracteriza por la defensa del pluralismo y la participación.

Queremos, en fin, que nuestros lectores sientan que aquí puede no compartirse su ideología o su estética, pero serán igualmente aceptados. 'En estas páginas se puede', es un sentimiento que quisiéramos ser capaces de transmitir.

Sin embargo, el "permiso" insinúa uno de los rasgos que identifica esta particular retórica de la democracia que es su enfático cariz paradójico: para garantizar el pluralismo y la multiplicidad de opiniones es necesario cegar ciertas y determinadas formas de expresión. Durante esta década de democracia -y en particular, en los años que la inauguraban-, lo que Elsa Drucaroff llama "tabú del enfrentamiento"¹⁸

16: M. Giardinelli. Editorial. En: *Puro Cuento*, N° 12, septiembre/octubre de 1988.

17: Respecto de la "voluntad fundacional" en la retórica alfonsinista y la metáfora de "la bisagra de la historia", se puede consultar el trabajo de E. Rinesi (1993), Seducidos y abandonados.

18: El concepto de "tabú del enfrentamiento" es discutido en el marco del proyecto colectivo "Algunos problemas de la narrativa argentina desde 1983". Parte de las conclusiones de dicha discusión pueden leerse en los trabajos de de J. Schwartzman

(para definirlo rápidamente: la imposibilidad de confrontar, la banalización de toda disputa y la negación de todo conflicto como modo defensivo de negar la muerte con que cargan nuestros años setentas) dejó efectivamente su marca en una gran cantidad de discursos que circulan en el campo de la política y de la cultura.

En este punto, la preocupación de *Puro Cuento* por mantener una "actitud militante" en el campo cultural se conecta con la esfera de la actualidad política. Es evidente que, en nuestro caso, este es el momento en que se hace necesario el surgimiento de una figura competente, capaz de determinar qué expresiones tendrán lugar en la revista y cuáles no, de modo que carencia y retórica de la democracia confluyen para trazar el perfil de un enunciador lúcido, alguien que puede ver más allá. Si bien es cierto que cada vez que aparece una referencia a acontecimientos considerados políticos -que la revista piensa como intrínsecamente "extraliterarios"- se realiza la misma salvedad ("aunque ésta no es una revista que se ocupe de asuntos políticos, no carecemos de definiciones..."¹⁹), el sexto número (mayo/junio de 1987), luego de la revuelta promovida por Aldo Rico que se conoció como la rebelión de Semana Santa, Mempo Giardinelli acuña una frase que se convertirá en el slogan que suture la disociación: "Cultura y democracia, para nosotros, son términos estrechamente vinculados"²⁰.

* Sentimientos. ("Ustedes": una figura del lector)

Puro Cuento se presenta a sí misma simultáneamente como revista-servicio (es la "más económica antología", y además ofrece un "taller abierto" que guía a los lectores que escriben, brinda orientación desde los artículos teóricos, "rescata" autores, publicita concursos literarios, etc.), y al mismo tiempo como revista-proyecto. En este sentido, y en consonancia con la inflexión participativista de la retórica de la democracia convoca a los lectores como parte esencial del emprendimiento: "El esfuerzo no es pequeño ni sencillo, pero con ustedes vamos a poder", culmina el primer editorial. El sintagma ("con ustedes,...") se reiterará en sucesivas notas editoriales, alternativamente como pedido o como agradecimiento, a lo largo de la vida de la revista. Complementariamente, en la contratapa se ofrece la posibilidad de suscripción, donde *Puro Cuento* alienta, con fuerte tono directivo: "No preste la revista, colecciónela. Para las fiestas de fin de año, regale una suscripción". Este género discursivo primario habitual en las revistas literarias "pobres", se resuelve aquí con notoria tristeza. El fuerte vínculo emotivo que establece esta relación con el público se vuelve más tarde complicidad. Las editoriales tendrán, como uno de sus tópicos estructurantes, la información sobre los vaivenes económicos que constantemente ponen

(1994), "Llegar a jóvenes. Entre el travestismo y la disponibilidad" y de E. Drucaroff (1995) "Osvaldo Lamborghini: la necesidad de un acto".

19: *Puro Cuento*, año I, N° 6, mayo/junio de 1987.

20: *Ibid.* Sobre la reaparición del vínculo entre cultura y democracia como leitmotiv de las notas editoriales, pueden verse, por ejemplo, los correspondientes a los números 4 (mayo/junio de 1987), 10 (mayo/junio de 1988), 13 (noviembre/diciembre de 1988), 15 (marzo/abril de 1989), 17 (julio/agosto de 1989), etc.

en peligro la continuidad de la revista²¹. Correlativamente, esta continuidad se convierte en otro de los motivos recurrentes en las editoriales:

...con absoluta puntualidad, hemos estado en circulación, indefectiblemente, el 1ro. de noviembre del año pasado, y los primeros de enero, marzo, mayo, julio y septiembre de este año. (...) Hace un año, en nuestra primera edición, dijimos que con ustedes, los lectores, íbamos a poder. Un año después, estamos pudiendo. Gracias por la confianza y por el apoyo.²²

Algunos meses después, la incertidumbre ganaba terreno:

Aunque creemos haber superado la etapa que internamente llamamos de 'riesgo de mortalidad infantil'(que ha afectado históricamente a tantas revistas en las débiles economías dependientes del Tercer Mundo), de todos modos nosotros afrontamos ante cada nueva edición peligros concretos, de carácter extraliterario (...).

Paralelamente, la corriente afectiva con los lectores se intensifica:

[ustedes, los lectores] son mucho más que un apoyo moral: son la certificación de que el vínculo es posible y, a la vez, de que el esfuerzo vale la pena. Por eso seguimos, por eso seguiremos, cada dos meses, puntualmente con ustedes.²³

Años más tarde, el impulso proselitista de *Puro Cuento* seguía intacto, y hasta florecía, paralelo al compromiso bimestral²⁴.

Este simulacro de diálogo coloquial y emotivo entre el editor y los lectores -se informan los problemas de "economía familiar", los peligros, las alegrías y tristezas- fortalece el costado paternal con que se construye la figura del editor. Así, en el espacio de la revista dedicado a la aparición de la voz de los lectores, el *Correo*²⁵, abundan las felicitaciones y agradecimientos (!) por las notas editoriales, que

21: Por citar sólo algunos ejemplos: "No tenemos problemas en explicar lo que consideramos que nuestros lectores merecen saber (...). No ganamos dinero ni nos desvelamos por ganarlo, francamente. Lo que sí nos interesa (...) es llegar a alcanzar la sobrevivencia sostenida.", N* 11, julio/agosto de 1988. "En sólo un mes y medio, la hiperinflación nos descapitalizó totalmente...", N* 18, septiembre/octubre de 1989. "Nuevamente la brutalidad de la crisis económica y la hiperinflación nos colocan ante el riesgo de discontinuar esta revista.(...)", N* 21, marzo/abril de 1990.

22: M. Giardinelli. Editorial. *Puro Cuento*, N* 6, septiembre/octubre de 1987.

23: Ambas citas pertenecen al Editorial N* 10 (mayo/junio de 1989), firmado por Mempo Giardinelli.

24: "Por cierto, el crecimiento de nuestra circulación es un asunto clave para la consolidación de esta aventura. (...) Para ello nos vendría muy bien que cada lector procurara que por lo menos un amigo o amiga también leyera *Puro Cuento*. Nos ayudaría muchísimo que ustedes, lectores, **no presten la revista; no la fotocopien; insistan ante los librereros o kioskeros que no la tienen para que nos la pidan; y hagan que se dirijan a nosotros todos aquellos que tienen problemas para conseguirla.**" (destacado en el original). Año VI, N* 31, noviembre/diciembre de 1991.

25: Es cierto que *Puro Cuento* publica, además, los cuentos ganadores de los concursos que organiza y los cuentos seleccionados entre los que recibe la sección "Taller abierto". Sin embargo, es obvio que este espacio para la escritura ficcional de los lectores puede distinguirse claramente del "*Correo*", donde los lectores expresan sus opiniones personales.

"educan" y "conmueven"²⁶. En la misma medida, el apoyo recibido de los lectores es tema recurrente en las notas editoriales, espacio de realimentación del vínculo. Frente a la "soledad" que sobrelleva la publicación, "Nos resulta suficiente el apoyo constante, generoso, conmovedor de miles de lectores..."²⁷, esos "...pocos miles de fieles lectores, que nos obligan a no aflojar ante la cultura de la ignorancia"²⁸.

De este modo, uno de los aspectos de la revista se construye sobre el flanco de la relación editor-lectores, caracterizada por una fuerte corriente emotiva. A la figura del "hombre lúcido" se agrega así la del "hombre sensible" con quien, además, los lectores comparten un proyecto (la revista) en la medida en que el "ustedes" funciona como apelativo esencial para la continuidad de *Puro Cuento* (ya que es efectivamente el público lector quien con su compra subvenciona la publicación). La asimetría de este enlace conlleva la admiración a una figura con visos paternos: la de un lúcido, un soñador, un sabio.

* Asimetrías. "Nosotros": un "sueño compartido"

Por un lado, la relación entre la revista (en gran medida, como ya se ha dicho, encarnada en la figura de enunciador que construye su editor) y sus lectores es la de un "nosotros" inclusivo: se trata de un "sueño compartido", en el que los lectores ("ustedes") cargan con buena parte -al menos, en lo que hace a la continuidad material- de su realización. Ya en el primer número, la nota editorial planteaba:

(...) Nuestro propósito es que ningún cuentista o lector que se dirija a nosotros se quede sin, por lo menos, unas líneas. Entendemos que, sólo así, hacer una revista es hacerla entre todos. Y *Puro Cuento* quiere hacerse -en ese sentido- con todos sus lectores. El esfuerzo no es pequeño ni sencillo, pero con ustedes, vamos a poder.

Esta cita establece ya en el inicio de la revista una dicotomía: entre el "nosotros" (exclusivo: "yo" y los asesores) de quienes hacen la revista, y el "entre todos... vamos" (inclusivo: "nosotros" -*Puro Cuento*- y también "ustedes", los lectores) que implica también a los lectores, se extiende una distinción que involucra saberes y prácticas, tanto como las valoraciones inscriptas en ellos que se refractan en concepciones de la literatura y del artista.

26: Citamos sólo algunos ejemplos: en el Correo del N° 21 (marzo/abril de 1990): "Las editoriales nos enseñan que esperar justicia no es cosa de inmaduros (...), que tener ideales no es cosa de ingenuos (...)". En el mismo número, otro lector declara a Giardinelli: "me conmovieron mucho los dos últimos editoriales (...). En el desamparo, su fuerza y la de *Puro Cuento* nos hacen mucho bien. ¡Gracias!". En el número siguiente, otro lector confiesa: "Me emocioné mucho con el editorial de *Puro Cuento* 21 (...). Me sentí muy identificado con los sinsabores de esta lucha por mantener vivos los espacios de la cultura. (...)".

27: M. Giardinelli. Editorial. En: *Puro Cuento*, N° 12, septiembre/octubre de 1988.

28: M. Giardinelli. Editorial. En: *Puro Cuento*, N° 16, mayo/junio de 1989.

Escritor/escribidor

Ya en la cita anterior aparecía la diferenciación -que como veremos, es excluyente- entre "cuentistas" y "lectores". En ese mismo editorial, esta distinción se encuentra más desarrollada aún:

Nos dirigimos, pues, a los escritores y a los lectores. A los que empiezan y a los que siguen; a los que se están haciendo y a los que están forjados. (...) A los que teorizan y saben: maestros de taller, profesores de literatura, críticos. Y, claro está, también a los aficionados, a los lectores que saben degustar un buen cuento como se bebe un vino añejo.

Así, a cada grupo le corresponde un saber específico: "a los que teorizan y saben", el "conocimiento", a los "aficionados", el "goce". De más está decir que, en este sentido, los asesores serán "lectores" muy particulares: "Un grupo de lectores calificados, abiertos de mente, con vasto conocimiento literario..." (subrayados nuestros).

La oposición entre "sabios" y "legos" se lexicalizará más tarde en el par "escritor"/"escribidor": "...nosotros, aunque aparentemente atente contra nuestros intereses, creemos que hoy más que nunca en la Argentina hacen más falta lectores que 'escribidores'..."²⁹. (Obviamente, la "apariencia" se disipa cuando recordamos la importancia de la apelación al "ustedes" de los lectores como vía fundamental para el sostenimiento de la revista) Pocos números después, se aclara que "...todo lo que publicamos (...), sólo intenta dar más posibilidades a los lectores de *Puro Cuento*, sean o no, a la vez, 'escribidores'..."³⁰

Resulta llamativo que los mismos lectores, tal como se demuestra en el Correo, adopten la distinción propuesta y también el apelativo. Así, María del Pilar Gallardo, una lectora cuyo cuento, seleccionado por los asesores que supervisan el "Taller abierto", fue publicado por la revista, relata en el Correo del número 11:

Pueden imaginarse lo que significa, para una ignota 'escribidora' como yo, el dar con un cuento suyo en tan excelente compañía (...). Quisiera agradecer particularmente al asesor anónimo que me llamó 'escritora', ya que merecer ese término de boca de uno de ustedes equivaldría a recibir un diploma (...)³¹.

Un poco menos tímido, en el número 16 otro lector comenta: "...el optimismo que da la atrapante lectura de *PC*, aún en aquellos que pretenciosamente buscamos llamarnos escritores..."³². Consciente de la distribución de los saberes, una lectora afirma: "...Soy un ama de casa embrutecida por Harold Robbins, pero siempre me gustó escribir. Estoy volviendo a leer a los buenos, por ustedes..."³³. Pero en esta distribución, si algunos lectores-escribidores pueden acceder -al menos, ocasional y momentáneamente- al escalón superior de "escritores", lo que como vimos es fuente de esperanza y alegría

29: M. Giardinelli. Editorial. En: *Puro Cuento*, N° 6, enero/febrero de 1988.

30: M. Giardinelli. Editorial. En: *Puro Cuento*, N° 10, mayo/junio de 1988.

31: *Puro Cuento*, N° 11, julio/agosto de 1988.

32: *Puro Cuento*, N° 16, mayo/junio de 1989.

33: *Puro Cuento*, N° 7, noviembre/diciembre de 1987.

para muchos, no sucede lo mismo con la relación inversa. En el Correo del número 24, Sofía Laski, una verdadera escritora, se indigna porque por equivocación sus relatos fueron considerados por los asesores del "Taller Abierto", espacio para meros 'escribidores': "(...) en más de una ocasión me he sometido a la opinión de los lectores, los más idóneos para juzgar una obra (...)"³⁴.

La estratificación de "escritores" y "escribidores", que señalamos, y la distribución de saberes que conlleva, entran en cierta medida en conflicto con otro de los presupuestos que la revista sostiene, la retórica de la democracia. En efecto, la defensa del pluralismo y la participación a ultranza chirrían en su pasaje de la esfera política a la estética: la competencia que se detenta en un campo no necesariamente se traslada al otro. Tal vez por eso -al menos en parte- tanto el proyecto del "Taller Abierto" como los concursos literarios que promueve la revista se presentan como espacios de conflicto.

Tanto los ganadores de los concursos (la revista organizaba cada tres números "Concursos de cuentos breves" y promovió dos "Concursos nacionales para jóvenes cuentistas") como quienes lograban aparecer en los "Cuentos del Taller Abierto" -así como algunas respuestas "consagradoras"³⁵-, recibían alternativamente felicitaciones y ataques de quienes aún se sentían sus pares ("lectores-escribidores") desde el Correo³⁶. De ser "espacio participativo", la revista se convirtió para sus lectores en "instancia de consagración", con la arbitrariedad (no "democrática") que ello implica, a lo que se sumaba en muchos casos el tono francamente peyorativo y autoritario de algunas de las respuestas de los "asesores"³⁷. Así, "Taller Abierto" se convirtió, a lo largo de las

34: *Puro Cuento*, N° 24, septiembre/octubre de 1990.

35: Por ejemplo: "(...) Sin duda, es usted un escritor. Su prosa es impecable y se ve que -¡usted sí!- trabaja rigurosamente sus textos (...)"; "(...) Hay un escritor en usted. ¿Cuál es la falla? Ninguna, pero nos gustaría ver algo suyo con más picardía, con malicia literaria (...)"; o "(...) Ojalá le valgan como liberadoras estas dos palabras en que coincidieron acerca de usted los asesores: 'Tiene talento'". En *Puro Cuento* N° 4 (mayo/junio de 1987), 5 (julio/agosto de 1987) y 26 (enero/febrero de 1991), respectivamente.

36: En este mismo sentido, sorprende el rol del -ya a esta altura- polifacético "Correo" como vínculo entre los lectores. En el número 17 (julio/agosto de 1990), la lectora Rosita Escalada de Salvo, de la ciudad de Posadas (Misiones), asombra cuando define con precisión -y evidentemente, sin conocer el texto de B. Anderson, cuya primera versión en inglés es publicada en Londres de ese año- el papel de *Puro Cuento* en la construcción de una "comunidad imaginada", la "nación" de los lectores: "(...) durante una semana -o dos- entablo un silencioso diálogo con la gente de todo el país y del extranjero que les escribe (como formar parte de un verdadero club), (...) Siento así, como si, a través de **PC**, nos integráramos, naturalmente, a una comunidad sin fronteras y sin tiempos, los que escribimos y los que leemos."

Para el concepto de "comunidad imaginada", y su papel en la formación de las naciones modernas, ver Benedict Anderson, Comunidades imaginadas.

37: Tres ejemplos, correspondientes al "Taller Abierto" de los números 23 (julio/agosto de 1990), 24 (septiembre/octubre) y 25 (noviembre/diciembre) de la revista, respectivamente: "(...) en su relato falta algo capital y omnipresente [¡sic!]. Si confronta su logro con el de cualquier gran cuento, pronto lo advertirá (...)"; "Hemos leído con detenimiento su texto y tal como usted mismo reconoce en la carta que acompaña, es decididamente malo. No tanto por la fragilidad de medios técnicos, sino por una actitud ante la literatura y ante su propia historia que ya predetermina su frustración (...)"; "(...)su experiencia de escribir un cuento sin utilizar otra vocal que la "a" es sobre

sucesivas ediciones de *Puro Cuento*, en parte de los atractivos esenciales de la revista. En cada edición, dos o tres cuentos, seleccionados por los asesores, eran distinguidos con su publicación en la sección "Cuentos del Taller Abierto". Frecuentemente, como señala Luis Gruss³⁸, la sección tomaba un registro de "correo sentimental". Por brindar sólo dos ejemplos:

(...) Sinceramente, amigo Benítez, nos preguntamos qué le pasa que no 'le salen' los cuentos; quizá lo suyo es la novela, eso no tiene nada de malo, jamás nos ofenderíamos...³⁹

(...) Acaso esté usted en ese difícil momento de todo escritor en el que los avances parecen pequeños y los obstáculos magnificados.⁴⁰

El resto de los consejos por lo general se repiten: reescribir los textos, "trabajarlos" (la escritura como "oficio": abundan las metáforas del carpintero: "pulir", "cortar", "cepillar", "sacar lustre"...), leer a los clásicos, concurrir a un taller, abandonarlo a tiempo.

Excursus: los talleres literarios.

Hoy hay muchísima escritura en la Argentina, lo cual no puede comprenderse sino como una recuperación de la palabra prohibida. Todo el mundo quiere escribir, va a talleres, se afana por publicar; mi país hoy está lleno de escritores.⁴¹

Los talleres literarios habían aparecido en Buenos Aires como experiencias aisladas a mediados de los años sesenta, madurados al calor de tantas discusiones en los cafés como en las aulas. Pero no fue sino hasta después del golpe militar de 1976, cuando comenzaron a multiplicarse rápidamente. El motivo más inmediato era, evidentemente, el hecho de que talleres y grupos de estudio eran parte de las principales estrategias de resistencia cultural en aquellos años de represión feroz. Entonces los talleres no se ocupaban sólo de literatura, sino de cualquiera de las muchas disciplinas y/o nombres propios censurados por la cultura oficial. En los años que inician y continúan la "transición democrática", estos "talleres" adquieren, en cambio, un rol muy distinto. Fomentados ahora desde la política cultural municipal⁴², proliferaron rápidamente, tanto en ámbitos estatales como privados. Ya no eran intelectuales

todo eso, una experiencia. Es como manejar una bicicleta sin manos o sacar a pasear un pingüino (...). No creemos que sea un aporte para nuestros lectores publicar este cuento. Acaso los incitaría a dispersarse en la emulación (...)."

38: Gruss, Luis. (1988) "Si lo sabe, escriba", en: *El Periodista de Buenos Aires*, año 4, N° 188, p. 22.

39: Respuesta a un lector-escriptor. En el "Taller Abierto" de *Puro Cuento* N° 14, enero/febrero de 1989, p. 37.

40: En: "Taller Abierto" de *Puro Cuento*, N° 30, septiembre/octubre de 1991.

41: M. Giardinelli. "La cultura argentina en los '90".

42: El "Programa Cultural en Barrios", lanzado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en 1984, incluía la fundación de "centros barriales" en los que se dictaban diversos talleres abiertos a la comunidad. Tanto los talleres literarios como los teatrales, de danzas folklóricas, tango o artes plásticas -entre otros- contaban con la afluencia masiva de un público ansioso por expresarse y "participar", después de tantos años oscuros.

brutalmente marginados de la cultura oficial quienes coordinaban un "taller literario", sino también "profesores de literatura, escritores de trayectoria diversa, críticos, lectores agudos, personas de procedencia ignota." Hubo talleres para todas las necesidades:

de tercera edad, de adolescentes, de personas deseosas de aprender a leer a Borges o a Eco, de señoras que ya han criado a sus hijos y ahora han decidido realizar una tarea creativa, de señores empresarios que siempre han sospechado que llevaban un libro en el corazón y ahora -consideran- se pueden dar el lujo de parirlo. En lo que hace a los métodos, pueden llegar a extremos casi fantásticos: audiovisuales, catárticos, de creación colectiva (...)⁴³

Tal variedad de opciones parece estar motivada al menos doblemente: por un lado, tal como ya señalamos, existía una demanda real de espacios donde las consignas de la participación y el pluralismo que traía la naciente democracia pudieran vehiculizarse; por otro, la crisis económica, que había afectado también a los intelectuales -que habían perdido la posibilidad de editar, de colaborar en los medios y/o de enseñar desde sus cátedras durante la época de la represión- redoblaba el atractivo de la alternativa de coordinar un taller.⁴⁴

Hacia 1988 -rondando el momento de mayor éxito de ventas de *Puro Cuento*- se estimaba en "más de un centenar"⁴⁵ la cantidad total de talleres literarios que funcionaban en Buenos Aires. En ese mismo momento, la revista dirigida por Mempo Giardinelli ofrecía la sección "Taller Abierto" como una alternativa de participación fervorosamente acogida por los lectores, tal como lo testimonia el promedio de sesenta respuestas brindadas en cada edición bimensual, así como los constantes pedidos -por parte de los lectores- de agrandar la sección y -por parte de los asesores de *Puro Cuento*- de que los lectores redujeran la cantidad de textos enviados. El modo de producción literaria que propone un taller es, como su nombre lo indica, el del entrenamiento y la perseverancia en el oficio, concepciones en las que la revista parece alinearse desde su "credo" quiroguiano hasta las declaraciones explícitas y constantes del editor. Sin embargo, el camino para dejar de ser un "escribidor" para pasar a ser un "escritor", como es obvio y como veremos, dista mucho de ser un simple "tránsito" o una cuestión de grado.

Más cerca de la inspiración que del oficio.

Si el "nosotros" incluyente se funda desde las notas editoriales en apelación a los lectores como co-autores de la revista y es legitimado por ellos -junto con la distribución desigual de saberes que impone- desde el Correo y el "Taller Abierto", un "nosotros"-otro (excluyente) se construye simultáneamente desde otros espacios de la revista.

43: Heker, Liliana. (1991) "Los talleres literarios".

44: Cfr. *Ibid.* No todos están tan contentos, sin embargo: "Son una peste peor que el sida", estalla Abelardo Castillo -coordinador, por su parte, de su propio taller-. Ver la investigación de Luis Gruss, "Si lo sabe..."

45: Luis Gruss. "Si lo sabe, ..."

Las "Entrevistas de *Puro Cuento*" -realizadas en su gran mayoría por el editor de la revista-, inmediatamente después de la nota editorial, operan de modo oracular, como una colección de "grandes nombres" a los que se recurre en busca de "sabiduría" (sobre el género). Por eso mismo, frecuentemente los dichos de los entrevistados son citados como "mensajes cifrados" que dan respuesta a las inquietudes que algunos lectores deslizan en el Correo y aun en el "Taller Abierto". En ellas, la actitud del entrevistador es -casi siempre- solemne, reverencial. Y de paso, le sirve al entrevistador para connotarse prestigiosamente en tanto "interlocutor válido", "lúcido", sagaz⁴⁶. Parece ser entonces que en la lógica de "escritores" y "escribidores" que establece la revista, la diferencia entre ambos es cualitativa. Un repaso por algunos de los títulos de las entrevistas -en general, citas del entrevistado que antologizan definiciones-clave sobre el cuento- muestra más una poética o una concepción personal del género que el esfuerzo -que sin duda existe- del trabajo cotidiano: "El cuento es un sueño breve" (E. Valadés); "Yo quiero que las palabras sean transparentes" (A. Bioy Casares); "Lo que yo hago es transformar un poco mis sueños" (A. Roa Bastos); "El cuento es un anzuelo con línea" (A. Gorodischer); "Contar desde un espacio de gracia" (J. Villafañe). La veneración con que se trata a los "maestros" hace difícil que el lector los represente -más allá de lo que los mismos entrevistados declaren- como "obreros" de las letras que continuamente reescriben sus textos, práctica ésta recomendada con saludable vehemencia a los "escribidores".

La mitad inferior de la página que comparten, el Correo, también ostenta apellidos de célebres narradores, entremezclados con los de los lectores "del montón" que gozan de la alegre -aunque momentánea- confraternidad. De los primeros, *Puro Cuento* recibe saludos y felicitaciones aunque allí -a diferencia de lo que sucede en "La Entrevista..."- la actitud es de franca familiaridad y hasta prevé un leve chacoteo⁴⁷. Está claro: lo "alto" y lo "bajo" conviven sin molestarse, sus fronteras están bien

46: En la entrevista a M. E. Walsh, publicada en el número 7 (noviembre/diciembre de 1987), Giardinelli afirma: "Me parece una respuesta muy humilde, atribuirlo [la elección de la literatura infantil] a una carambola, a una casualidad...". En el número 24 (septiembre/octubre de 1990), sugiere a A. Gorodischer: "Hablemos de 'La perfecta casada', que es el cuento que vamos a publicar. Sé que a Griselda Gambaro le parece una joya (...)". En el número 11 (julio/agosto de 1988), entrevistando a J. J. Saer, reflexiona: "Es notable que, a medida que te escucho y repienso mi propia pregunta, tengo la impresión de que si para hablar del cuento debemos remitirnos a veinte o treinta años atrás, estamos frente a una crisis del cuento actual. No lo había pensado antes".

47: Algunos ejemplos: en el número 19 (noviembre/diciembre de 1989) aparece una fraternal carta de Valadés -a quien en la entrevista del número 1 Giardinelli trataba de "Don Edmundo"...-: "Queridísimo Mempo: No sabe que frustración amistosa fue no encontrarlo en Baires en mi reciente viaje a ésta (...). Lo recuerdo siempre con afecto y deseo que se extienda y se prolongue el éxito de PC. Por amistad y por egoísmo: yo me siento mucho en ella. Reciba un abrazo muy estrecho." En el número 4 (mayo/junio de 1987), Antonio Skármeta agradece en clave telegráfica -pero no por eso con menor entusiasmo- la entrevista de dos números atrás: "PC número 2 recibido con júbilo. Me dejaste más adornado que arbolito de Navidad. Siga el buen trabajo. Abrazos".

Por su parte, en el número 26 (enero/febrero de 1990), luego de agradecer lo bien que quedó la entrevista -si bien no reverencial, no exenta de una cierta admiración aurática- que Giardinelli le había realizado unos números atrás, Angélica Gorodischer exclama "Me encanta el correo, es como chusmear con la vecina por sobre el cerco de ligustrinas".

delimitadas. Hay, sin embargo, una conexión entre los dos mundos: nuevamente es el editor, Mempo Giardinelli, quien puede enlazar ambas instancias, porque bajo la figura del intérprete es capaz de manejar los dos registros, de hablar los dos lenguajes. La máscara del traductor, en este sentido, imprime una marca didáctica al discurso del enunciador ya caracterizado como "lúcido", "polémico" y "sensible", que acentúa más todavía la asimetría paternal que establece en su vínculo con los lectores.

Podemos así terminar de caracterizar la ambigua relación entre la revista y su público: una oscilación entre el "yo" y el "ustedes" que, a partir de la serie de movimientos descriptos, produce la duplicación de un "nosotros" asimétrico, que implica una distribución de saberes fuertemente desigual. Nuevamente, la retórica de la democracia parece haber entrado en conflicto consigo misma.

Antologías y genealogías. Las ficciones de *Puro Cuento*

Si leemos a *Puro Cuento* desde la principal de sus propuestas iniciales -esto es, una antología bimensual- rápidamente comprobamos lo heteróclito del material recolectado. Aunque la gran mayoría de los relatos pertenecen a autores latinoamericanos contemporáneos, conviven con ellos textos de las más diversas procedencias espaciales y temporales. Junto a los apólogos y fábulas griegos y romanos (Apuleyo), aparecen narraciones de autores modernos pero ya clásicos (Apollinaire, Flaubert, Borges) y hasta algunos cuentos de autores muy modernos, como Bukowski⁴⁸. La revista, claro, tiene sus favoritos: en cada aniversario de *Puro Cuento* publica algunos cuentos inéditos de Juan Filloy -entrevistado por Giardinelli en el primer cumpleaños de la publicación-, a quien parece caberle el honor de constituir para *Puro Cuento* el arquetipo de escritor "ninguneado"⁴⁹. El cordobés puntualmente agradece, y responde con alguna *boutade*, que es publicada con idéntica puntualidad por el Correo. Pero si este agrupamiento un tanto desconcertante habla en alguna medida de las ideas sobre el género y sobre la literatura que la revista sustenta, es en los artículos teóricos y en los panoramas críticos donde estas concepciones se manifiestan más abiertamente. Un número importante de estos textos, que ocupan una posición central en la publicación, son transcripciones o adaptaciones de ponencias leídas por el editor de la revista en congresos y jornadas nacionales e internacionales.

48: En el número 27 (marzo/abril de 1991), la "Entrevista de Puro Cuento" tiene como protagonista a este autor. El entrevistador, en este caso, no fue Giardinelli sino Póli Délano -uno de los "asesores"-, quien la publicó en la revista *Andrómeda* (Puerto Rico), de donde *Puro Cuento* la toma. En el editorial de ese número, luego de elogiar el "coraje" que significa publicar a Bukowski, Giardinelli aclara que sólo lo hace porque "es un grande de las letras contemporáneas", aun cuando se trate de "un escritor soez".

49: "Juan Filloy, quien es probablemente el más grande escritor argentino vivo (...); "la rebeldía que nos produce el silencio de los ámbitos académicos la distracción de algunos círculos literarios, la contumacia del ninguneo (...)"'. *Puro Cuento*, N° 12, septiembre/octubre de 1988, (p. 3).

Sobre la burlona relación de Juan Filloy con el mercado editorial, ver Los resquicios de la ley. Una lectura de Juan Filloy, de Sandra Gasparini (1994).

Literatura argentina: los diagnósticos del editor.

"...Y vaya... ¡qué gusto enorme para un intelectual argentino, para un editor literario, por una vez no hablar de temas políticos ni del vaciamiento cultural!"⁵⁰

Nos interesan especialmente dos de estos artículos, "Escritura argentina de los '80: el cuento"⁵¹ y "Variaciones sobre la posmodernidad (o: ¿qué es el posboom latinoamericano?)"⁵², en los que Giardinelli analiza la situación de la literatura argentina actual. En ambos casos, la figura de editor es la que organiza la exposición, ya que Giardinelli habla "desde su experiencia" y desde "la visión [que tiene] desde la revista".

En "Escritura argentina..." este lugar de enunciación se justifica mediante dos postulados. En primer lugar, el editor afirma que el "género cuento -en mi opinión [es] un género indefinible, si bien reconocible". Por otra parte, señala "la imposibilidad de determinar la escritura de una década durante esa misma época". A partir de estas afirmaciones, Giardinelli puede brindar una serie de rasgos que caracterizarían, desde su punto de vista, tanto el "ambiente cultural" que se respira en la Argentina por ese entonces como una cierta poética de la narrativa de los ochenta. El volumen de textos que la revista recibe es interpretado como "la necesidad (...) de los argentinos por comunicarse, por ser escuchados y leídos, por ser considerados. En cierto modo, un deseo de existir en la lectura de los demás". *Puro Cuento*, por cierto, es quien dota de existencia a estos escritores: la revista responde al aluvión "simplemente leyéndolos. (...) no determinamos quién es cuentista y quién no; no decidimos réprobos ni elegidos; no otorgamos carnet de cuentista a nadie".

En cuanto al relevamiento de los rasgos de una nueva poética, resulta llamativo confrontar el programa que exhibe Giardinelli con el de Caparrós en "Nuevos avances..."⁵³. Afirma el editor que los cuentistas de los '80 "carecen de voluntad de exotismo" (pensando en el "realismo mágico" como su única versión). Celebra, además, una "notable -y en mi opinión saludable- despolitización del cuento". Cercano a las concepciones del "arte como fin en sí mismo" -y por ello, a un modelo de autor más cercano al de la absoluta autonomía que al trabajador profesional- denigra esta "politización" por ser un "(...) recurso bastardizador de la literatura porque la concibe como medio o vehículo, es decir, la utiliza". Por último, se preocupa por los

50: M. Giardinelli, "Un poco hormigas, un poco cigarras" (editorial). *Puro Cuento* N° 20, enero/febrero de 1990.

51: En *Puro Cuento*, N° 8, enero/febrero de 1988, pp. 28 - 31. El artículo había sido presentado como ponencia en el Simposio Internacional sobre Literatura Argentina realizado en la Universidad Católica de Eichstätt (Alemania Federal), "Literatura Argentina hoy: de la dictadura a la democracia", realizado durante octubre de 1987.

52: *Puro Cuento* N° 23, mayo/junio de 1990, pp. 30 y ss. El artículo fue presentado por Giardinelli como ponencia en el "Debate sobre la posmodernidad de la Literatura Latinoamericana", mesa redonda organizada por la editorial Tercer Mundo para la "Tercera Feria Internacional del Libro" en Bogotá (Colombia), el 27 de abril al 4 de mayo de 1990.

53: Véase, en este mismo volumen, nuestro informe sobre la revista *Babel*; en particular, "La nueva narrativa: cuentos de hadas de los mares del sur".

jóvenes (definidos como quienes tienen menos de veinte años al comenzar la década), quienes parecen estar poseídos por el espíritu de la posmodernidad acechante. El discurso del "fin de la historia" y de "las ideologías" ("la soledad, el desamparo, el desaliento, (...) el descreimiento de las posibilidades potenciales de una sociedad democrática, la violencia, gobiernan estos textos"), y la massmediatización de la cultura ("la imaginación es completamente televisiva (...) la cultura de los videogames, donde gobiernan la soledad, el miedo, el menor esfuerzo intelectual, el individualismo más tenaz...") son los dos grandes rasgos que demonizan esta producción literaria.

Planteado este panorama, no sorprende que en "Variaciones sobre la posmodernidad...", el editor declare "Sí me confieso posmoderno y acepto sus postulados si la posmodernidad se entiende como una *actitud* de rebeldía y disconformidad propositiva. Si *posmodernidad* es -como creo- *la modernidad permanente*". A continuación, define los rasgos que caracterizarían la escritura posmoderna. A las ya mencionadas "ausencia de exotismo", la "marcada influencia de los medios audiovisuales masivos" (ahora reivindicada como "retorno a la frase corta, al encuadre preciso, a la metáfora no rebuscada, al tono poético directo y a la pintura de almas", y bendecida por una tradición en la que se "descubre", entre otros, a M. Puig y A. Skármeta...), el abandono de "la insoportable necesidad de escribir 'la-gran-novela-latinoamericana' y el "escribir contra la política" (Giardinelli cita a Piglia), se suman, significativamente, la escritura desde el exilio y la muerte del autor. Estos dos últimos puntos, que conectamos también con el programa de *Babel*, tienen aquí un sentido bastante diferente:

Tenemos respeto por la política: la practicamos, la hemos sufrido, por ella nos hemos exiliado. Y por eso no queremos que se infiltre en nuestra obra. Y sin embargo, esto es imposible para nosotros y diría que es nuestro conflicto cotidiano (...) yo complementarí­a la formulación de Piglia diciendo que escribimos no sólo contra la política, sino también contra la memoria y el olvido (...).

CON VIAN

Año I Nº2 A 32.000
(le dejamos tres pesos para el colectivo)

**Inéditos:
Los Redonditos
de Ricota**

**Mapplethorpe
Eisenstein
O'Brien
Plath**

**Baudelaire:
El diablo en el cuerpo**

**Los militares
según
Boris Vian**



Con V de Vian/ V de Vian*

Núm. 1: marzo de 1991.

Publicación abierta.

Circulación mensual/bimestral.

Dirección: Sergio Olguín.

Secretario de redacción (Núm. 1 al 5): Pedro B. Rey.

Coordinadora (Núm. 1 al 7): Karina Galperín.

(Núm. 13 al 16): Flavia Torricelli.

Equipo (Núm. 16 en adelante): Pedro B. Rey, Elvio E. Gandolfo, Christian Kupchik, Claudio Zeiger, Carla Castelo, Leila Guerriero, Gisela Picca, Cecilia Szperling, Santiago Pazos.

Arte y diagramación: Gabriel Miró.

Publicación de Ediciones Mágara.

Publica números especiales.

Especial Núm. 1: Betty Page (octubre de 1993).

Especial Núm. 2: Ficción. Escritores argentinos inéditos (enero de 1994).

Especial Núm. 3: Ficción. Escritores argentinos inéditos (noviembre de 1994).

Formato: Núm. 1 al 5: 28 cm. x 20 cm. (blanco y negro). 34 págs.

Núm. 6 al 17: 30 cm. x 23 cm. (tapas color). 50 págs.

Núm. 18 en adelante: 28 cm. x 20 cm. (tapas color). 50 págs.

*: A partir del número 14 (marzo-abril de 1994), la revista suprime la preposición y adopta como nombre "V de Vian". A lo largo de los siguientes números incorpora al nombre diferentes epígrafes: "una revista casi de literatura", "revista culturalmente incorrecta", etc.

(Con) V de Vian, o cómo ser una "revista culturalmente incorrecta"

La apuesta podía sintetizarse, allá en diciembre de 1990, como una operación sobre la mirada. Cuando *Con V de Vian* puso a circular su primer número eligiendo para su tapa la foto de un desnudo femenino -una inquietante espalda escandida por una ancha y brillante trenza negra- dejaba, al menos, algo en claro: se trataba de producir un efecto de extrañamiento en el interior de la serie de las publicaciones culturales contemporáneas. Volver, tal vez, a un viejo truco de las revistas literarias: comenzar por instalar(se) un pequeño escándalo. Y como toda opción que se pretende política, la incomodidad debía instalarse antes que nada en el espacio público. En el recoleto -y, a menudo, semiinaccesible- rincón del kiosko en el que se acomodan las discretas, prolijas, altamente simbólicas portadas de las revistas culturales, *Con V...* tiente una estética *épater* proponiendo una imagen demasiado cándida para el paradigma de *Playboy* e hiperestética para el de las "chicas de tapa" de *Gentel*.

Respecto del de las revistas culturales "tradicionales", el movimiento es, entonces, simultáneamente de denuncia y de ratificación. En esta pertenencia oscilatoria, que involucra una definición del (y respecto del) campo intelectual, se juega -creemos- lo más interesante de la propuesta inicial de la revista.

Pin ups, literatura y envite.

Alardeando de sus "Malas intenciones" -así decide titular su primera nota editorial- *Con V de Vian* intenta diseñar su espacio en una tercera posición. Se trata, llamativamente, de uno de los primeros intentos en términos de deslinde y relevo generacional posterior a 1983. Más allá de lo problemático de la categoría de "generación"² resulta sintomático que sea en estos términos que la publicación -más

1.: Poco tiempo antes, *Zona erógena* -la revista cultural que focaliza su propuesta desde el área "psi"- presentaba su primer número (invierno de 1990) poniendo la mirada, también, sobre los cuerpos. Se trata, sin embargo, de una mirada que quiere mostrarse sobreescibiendo y fragmentando los cuerpos. La imagen de tapa -criterio que se mantendrá en números sucesivos- está fuertemente semiotizada, y convoca al ojo desde esta casi saturación de significados. Aunque es obvio que toda imagen, toda fotografía *significa* -R. Barthes (1964 y 1986) ha señalado de manera ya clásica el carácter polisémico de toda imagen y las características específicas de la "paradoja fotográfica"- queremos subrayar que en las tapas de *Con V de Vian* la función estética (Mukarovsky: 1977) no siempre predomina. En todo caso, se trata de una función estética cuyo límite es claramente la legibilidad de esa imagen en términos erótico/estéticos - una meta que a veces parece parodiada por la propia revista: véase la tapa "antropológica" del número 11, abril/mayo de 1993-.

2.: En este punto, creemos importante detenernos en la noción de "generación".

Considerada en términos de categoría de análisis, dicho concepto ha recibido ya - y con razón- numerosas críticas en lo que respecta a su productividad. Tal vez la más grave sea también la más obvia. Para sintetizarlo rápidamente: en pro de la generalización, la categoría de "generación" omite -e invita a omitir- matices significativos (muchas veces, cruciales) entre seres que, si bien han compartido el acontecimiento biológico de nacer en un espacio y un tiempo más o menos acordes, bien pueden haber desarrollado prácticas, reflexiones y producciones diferentes o aún opuestas entre sí.

No sucede lo mismo cuando la noción de "generación" funciona, no ya como herramienta globalizadora de interpretación de un real, sino como autoatribución en el

allá de la edad biológica de sus protagonistas- ensaye intervenir en términos de lo que N. Jitrik calificaba como "revista joven"³. El eje de la propuesta -que tiene la forma paradójica de una novedad clásica- es, con un tono que en los primeros números insiste casi con desesperación, es "produzcamos algo". Es que *Con v de Vian* ha detectado y denuncia un fenómeno específico que opera en el campo de lo decible que se ha abierto en la etapa que inaugura la transición democrática. Pese a la instauración de las garantías constitucionales y la voluntad -al menos, formal- de derribar las estructuras que impusieron, durante la dictadura, una interdicción sobre los significados que podía pagarse con la vida, el debate -núcleo traumático que recuerda el enfrentamiento- parece estar ausente de buena parte de la vida pública⁴. Y esto resulta aún más notable en el interior del campo intelectual, donde la polémica, la puesta en cuestionamiento de los discursos y los relatos solía ser -arriesgamos- no sólo un imperativo ético sino casi vital, definitorio.

En aquella primera nota editorial, la revista afirma:

(...) El debate intelectual en la Argentina es inexistente. El único intento en estos años fue un conato de discusión entre algunos integrantes de las llamadas generaciones del `60 y del `80. Debate totalmente improductivo porque parecía una discusión entre un grupo de castrados y otro de onanistas. No es inútil remarcar que entre las dos generaciones estuvo la dictadura que hizo que los intelectuales argentinos un conjunto de incapaces para observar críticamente a la sociedad y, lo que es mucho peor, incapaces para crear una obra de verdadero valor literario. Hay excepciones, pocas.(...) (pág. 1)

Hasta qué punto esas "pocas excepciones" cuentan, fuera del discurso provocativo y programático de la editorial, es en buena medida una de las tareas que la revista se propone. Quienes hacen *Con V de Vian* eligen ubicarse falsamente encerrados el desfiladero que custodian dos generaciones improductivas para poder convertirse en *degenerados* en los `90. O, lo que es lo mismo, para huir de una encrucijada espacio temporal que no parece acompañar sus intenciones: **"Es un augurio, un deseo, una amenaza, un calmante, un compromiso: llegan los `90. Estamos vivos. Intentaremos demostrarlo."** (pág. 1, negritas del original).

Aquellos chicos malos: un prefacio a la transgresión.

interior de un conjunto de discursos. En este último caso, la categoría se carga de sentido y se politiza; en tanto se ha vuelto operativa en el dibujo de un posicionamiento de quien la enuncia y, a menudo, en el trazado de uno o varios oponentes, y de una estrategia -al menos, retórica- con la que enfrentarlos.

Si insistimos en distinguir entre estas dos dimensiones de la categoría -así como de los sendos usos con las que se articulan- es porque consideramos que su uso -político- en el entramado discursivo que propone *Con V...*, es fundamental para la construcción de identidad de la revista.

3.: Véase la intervención de N. Jitrik en A.A.V.V.: "El rol de las revistas culturales..." (1992).

4.: Los integrantes del proyecto de investigación "Algunos problemas de la narrativa argentina desde 1983" (FI 186), en que se inscribe esta beca, hemos analizado con especial preocupación este fenómeno. Nuestra última afirmación ("el debate como núcleo traumático que recuerda el enfrentamiento") encuentra su contexto en este análisis. Una visión parcial de esta discusión en curso, puede leerse en Schwartzman (1993) y en Drucaroff (1995); en particular, en lo que se refiere al "tabú del enfrentamiento".

Quienes hacen *Con V de Vian* pertenecen, en su gran mayoría, a esa brumosa franja de quienes ya-casi o apenas-acaban-de pasar por la institución universitaria. El dato no es menor, en tanto, -como suele suceder- su reivindicación juvenilista es menos biológica que posicional: se ubican frente a una institución que perciben anquilosada; una connotación que surge de la actitud que

denuncian en buena parte de los intelectuales que se nuclean en torno a ella. Este posicionamiento de la revista pivotará en una propuesta fuerte: la construcción de un concepto de "literatura" y, en particular, de "literatura argentina". Este armado involucra dos movimientos básicos: por un lado, el recorte de un cierto modo de la praxis escrituraria y su vinculación o deslinde con otras disciplinas; por otro, el armado de una "tradición" anacrónicamente novedosa, montada sobre una poética que propone volver a confiar en la eficacia de la palabra para intervenir (en y) sobre el mundo.

...Los escritores más representativos de la década pasada escriben para los profesores de literatura y robándole las ideas ya no a poetas o a otros escritores, sino a teóricos y críticos.(...)5

"Lograr que la literatura se parezca a un acto.(...)"6: *Con V de Vian* reabre y actualiza, una vez más, aquel debate que parecía saldado. Con irónico desdén, Martín Caparrós había *formalizado* la categoría de "literatura Rogger Rabitt" para dar por finalizada la discusión: la escritura que creyera que podía ganarle a la realidad era, a lo sumo, una simpática caricatura7. No es casual, entonces, que la revista construya su identidad, en un primer momento, sobre dos operaciones simultáneas y complementarias. En primer lugar, utilizando la figura y la escritura de Boris Vian -a menudo, en mayor medida la primera que la última- como emblema de una concepción de la literatura como un discurso no caricaturesco, con capacidad de intervención sobre lo real. Al mismo tiempo, la revista intenta darse un lugar por refracción, eligiendo connotarse a partir de seleccionar un enemigo que se percibe como poderoso: los ataques focalizarán, justamente, en la revista *Babel* y en algunos de sus más conspicuos integrantes -Martín Caparrós, Daniel Guebel, Luis Chitarroni-.

Esta doble estrategia se unifica en una bandera que se levanta -impúdica e ingenua, en la era de la muerte del sujeto- como una "intención": la de la transgresión. La elección de B. Vian permite construir, más o menos rápidamente, una serie de relatos de identidad para la revista. En el nivel más superficial, la transgresión supone identificarse con una figura en la que se subraya su negatividad: antimoralista, antiinstitucional (la revista insiste en los conflictos de Vian -y su consecuente aversión- frente a las fuerzas militares y de seguridad, tanto como a la iglesia), antibienpensante. Y, ante todo, se trata menos de un escritor que de un

5.: "Malas intenciones", p. 1.

6.: "Los oficios terrestres". En: *Con V de Vian*, N° 2, abril de 1991, p. 3.

7.: "...Era, por excelencia, el tiempo en que un ars nova cambiaría la vida. La época de la literatura *Roger Rabbitt*: cuando estaba claro que la ficción literaria estaba dispuesta a interactuar valientemente con la vida, a rectificarla, a revelarle la verdad, a encaruzarla. (...)". En: "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril", *Babel*, Año II, N° 10, julio de 1989, p. 43.

Sobre el modo en que *Babel* -y gran parte de sus integrantes- se ubican frente a esta cuestión, puede consultarse Drucaroff (1991) y "*Babel, una revista de libros*" en este mismo volumen.

hombre plurifacético: contra la especialización de quienes, en la perspectiva de la revista, vampirizan la literatura desde la especialización de la crítica y la teoría literarias, Vian es "El último de los hombres honestos". El artículo de Sergio Olguín (director de la revista) inaugura la publicación con una detallada biografía del "padre", que el copete sintetiza vertiginosamente:

Novelista, cuentista, poeta, trompetista, actor, crítico de jazz, pintor, ingeniero, cantautor, periodista, traductor, conferencista, escultor, animador de fiestas, dramaturgo, guionista cinematográfico, autor de óperas y de music-hall, director de dos compañías discográficas, patafísico, rey de Saint Germain-des-Près, introductor del rock y la ciencia ficción en Francia, amigo y enemigo de Sartre. Amaba a las chicas lindas y la música de Duke Ellington. Con menos se hace un mito.

Sobre el final del artículo, Olguín subraya:

...En esa época (para nada idílica, como todas) estaban mal vistas las especializaciones; por el contrario, herencia renacentista posiblemente, el ideal de persona era aquel que se interesara y supiera de todo; era el `honnête homme`, que podríamos traducir literalmente como `hombre honesto`.

Cuando por todas partes cunden los especialistas de cualquier cosa es bueno que haya existido un tipo como Boris Vian. Alguien que se metió en todo aquello que le interesara sin encerrarse en la anteojera de la especialización. Todo lo que llevó a cabo, lo realizó con un talento envidiable. Un hombre honesto del siglo XX, uno de los pocos, tal vez el último.⁸

La discusión especialización-multiplicidad tiene, entonces, un objetivo contemporáneo específico -epitomizado, para la revista, por *Babel*-, pero puede pensarse también respecto de la ubicación que *Con V...* pretende en el campo de las revistas culturales. En este sentido, el ideal polifacético que la revista lee en la vida de Vian se traducirá -como veremos más adelante- en la heterogeneidad del material incluido en sus páginas.

La bandera de la transgresión también está implicada, como ya lo señalamos, en la elección que equipara en potencia una biografía y una literatura, en lugar de dar primacía a la dimensión autorreferencial de la escritura. De inmediato -y en tren de llevar hasta sus últimas consecuencias el mandato transgresor- la editorial ensaya desautomatizar el consignismo que se desprende de la elección de un nombre⁹:

8.: Sergio Olguín. "El último de los hombres honestos", N° 1, pp. 4-10.

No por casualidad, cuando cinco años después *Con V de Vian* se autohomenajee con la reedición de su primer número, lo adjetivará de "mítico". En una curiosa -y, tal vez, previsible- vuelta de tuerca, en 1995, el ícono no será ya Boris Vian sino la propia revista.

9.: De hecho, se trata de recuperar el espíritu de la cita robada a Vian para titular la revista. En la retirada de tapa del primer número se transcribe -traducido y sobre el fondo de una foto del escritor- el poema "En lo profundo de mi corazón", origen de esta cita.

"En lo profundo de mi corazón

a mí

Voy a ser sincero -una vez no es costumbre-

Aquí está:

Me sentiré contento el día que digan

Vian es una excusa. (...) Vian es una excusa para hacer una revista que se relaciona confusamente con la literatura, para hacer literatura, para publicar literatura y para hablar de literatura. (...)

Vian es una excusa para dejar de mirarnos el ombligo y empezar a mirar el ombligo del otro, ya sea para amarlo o para darle un buen golpe (todo buen boxeador sabe que después de pegar un uppercut al estómago se impone un cross a la mandíbula).(...)

Vian es una excusa para que en los próximos números de **Con V de Vian aparezca gente que crea** (...)

Vian es una excusa para decir que necesariamente deben empezar otros tiempos y que no podemos seguir resignados a la cultura de la muerte que nos quieren imponer (sutil o brutalmente) aquellos que nos dominan. (...)10

El sistema de metáforas, como lo anuncia la imagen de tapa, se centra en el cuerpo. Más allá de la frondosa tradición sobre el tópico, este punto también podría pensarse en diálogo con cierta poética identificable con los escritores que se nuclean en torno a *Babel*. En este sentido, allí donde M. Caparrós escribe "el tema de los cuerpos"¹¹ -apropiándolo como zona específica de la escritura de los "nuevos"-, *V de Vian* parece intentar responder con el cuerpo como sistema de metáforas y como cruce -a menudo, no demasiado sutil- entre literatura y vida. El artículo de Caparrós pivotea sobre la posibilidad de decir "nosotros", sobre la dificultad de identificarse en un colectivo para quienes se perciben en una sociedad aún desgarrada por la violencia. En un juego de atracción y rechazo, la cuestión generacional -aún cuando se impugne zumbonamente su carácter de categoría de análisis- podría leerse enlazada a los cuerpos como un soterrado deseo de contacto¹². Subrayando el gesto de ruptura, quienes escriben

Por teléfono -si es que todavía existe-
Cuando digan

Con V de Vian...

Tengo suerte de que mi nombre no comience con una Q
Porque con Q de Vian me humillaría."

Interesa remarcar, más allá del humor que desestructura desde el inicio el sentimiento de solemnidad que finge amenazar el poema -presente no sólo en la dedicatoria sino, sobre todo, por el juego fonético entre "q" y "cul" ("culo") en el original francés-, lo programático de la incorporación de un nombre propio -sintagma sin significado- a la cotidianidad del lenguaje.

10: "Malas intenciones", p. 1 (negritas del original).

11: "Es probable que haya, en ese camino, un pasaporte definitorio, que tenga que ver con la construcción o la recreación de algún mito, algún elemento cuya fuerza imaginaria supere a sus palabras. No encuentro, y es pronto para dar con él, el carácter de ese elemento entre nosotros. Pero pensé, a modo de esbozo, en el tema de los cuerpos.

Ya lo sabemos: en la Argentina, cuerpos fueron agredidos, mutilados, corrompidos y, sobre todo, ocultados, desaparecidos. Hubo textos en los setenta y ochenta que lavaron las manos de sus conciencias hablando, parlotando de ese inefable; llegó a haber, en algún caso, una suerte de obscenidad, de pornografía de la desaparición. Nosotros, en general, no lo hicimos. Nosotros escribimos en ese desierto de los cuerpos, y es probable que, en muchos casos, nuestra literatura se nutra de ese desierto. Creo que en nuestras novelas, los cuerpos están elididos, desenfocados, inhallables. Son cuerpos que afrontan la errancia, o la impotencia, o desaparecen detrás de sus palabras, cuerpos siempre lejanos. Y es probable que esto no sea voluntario, que simplemente nos suceda.(...)" M. Caparrós. "Nuevos avances...", p. 45.

"...U séase: que hacer de lo nuevo un valor no está en mis planes. Ni sospecho, en los de algunos amigos con quienes a veces hablamos de literatura cantonesa. El problema es que nosotros somos -se dice- 'los nuevos'. (...)" ; "Yo -y alguno más, con quien querría

en *Con V de Vian* responden, en cambio, con el "nosotros" como presupuesto; allí el cuerpo puede ofrecerse carnal, dispuesto a librar otras batallas.

La retórica adoptada por *Con V...* resulta funcional, por otro lado, en varios niveles: por un lado, la citadísima metáfora arltiana del "cross a la mandíbula" remite directamente a la profesionalización literaria. Sobre esta línea se trabaja con particular insistencia en los primeros números; "Los oficios terrestres" -título de la segunda nota editorial de la revista- incorpora la cita a R. Walsh, que no había recibido aún, en 1990-91, la sucesión de homenajes y reediciones de que sería objeto casi un lustro después. Un tramo -al menos- de la genealogía que *Con V de Vian* se construye, así como el criterio que la guía, aparecen explicitados en el apretado sumario que se incluye en esa segunda editorial:

...Este número dos está razonablemente poblado de creadores molestos, inconformistas e indudablemente talentosos: Baudelaire, Rich, Vian, los Redonditos. Todos sabían o percibían que no es la resignación el lugar que deben reservarse los hombres. Hagan lo que hagan. (...)13

Por otro lado, la cuestión del cuerpo permite instalar la otra línea central en que se apoya la "transgresión" de *Con V de Vian*: la del trabajo sobre el erotismo y la pornografía. Desde la adopción de un lenguaje que insiste -no siempre con felicidad- en las analogías sexuales hasta la estética fotográfica, la publicación de trabajos teóricos y críticos -en primer lugar, los del propio B. Vian, en el primer número14- y

y no querría constituir ese nosotros- (...); "Nosotros -ese nosotros tan repetidamente difícil- (...)". M. Caparrós. "Nuevos avances...", p. 43.

13: "Los oficios terrestres", p. 3. En la misma nota editorial aparece otro dato que nos resulta interesante. Luego de describir rápidamente la situación nacional, "continental" y "mundial" en términos de creciente desasosiego -violencia, represión, falta de justicia y de compromiso-, se afirma:

"...Una de las pocas certezas que tenemos es que escribimos insertos en esta realidad. Y, muchas veces, contra ella. (...). El poeta Mario Trejo escribió: *La noche es dura y puede durar todavía/El alba es el oficio de los sobrevivientes*'. Como hace siglos, dibujamos en los muros para augurarnos la victoria sobre las bestias. Ayúdenos a **escribir palabras. En esta noche. En este mundo.**" (negritas e itálicas en el original).

Más allá del tono programático que campea, como ya comentamos, en los primeros números de la revista, quisiéramos detenernos en los dos subrayados que propone el texto. En primer lugar, el énfasis en la contextualización del discurso artístico y la fuerte confianza en su capacidad de interacción con lo real. En segundo lugar -y complementariamente- el diseño de un espacio cerrado de resistencia -los muros de las cuevas- contra un "afuera" hostil. Ambos elementos pueden vincularse con el imaginario autorreferencial del discurso que suele sostener la revista *Babel*, contra el que se polariza *Con V...* En este mismo sentido, la metáfora del arte rupestre matiza ambiguamente la exaltación que la revista hace de sí misma -connota un estado de pensamiento primitivo pero, al mismo tiempo, heroico.

Sobre la autor referencialidad y clausura en el discurso de la revista *Babel*, puede consultarse Drucaroff (1991), así como nuestro informe sobre la revista, en este mismo volumen.

14: Los trabajos de Vian incluidos en el primer número de la revista fueron "Utilidad de una literatura erótica", "Versos pornográficos" (N° 1, dic. 1990, pp. 11-17 y 18-19). El número 3 de *Con V de Vian* (junio-julio de 1991) estuvo especialmente dedicado al eje "erotismo y pornografía". Tal como las titula la nota editorial de ese número, estos conceptos se convirtieron en verdaderas "Ideas fijas" a lo largo de la vida de la revista. La heterogeneidad de los trabajos lleva hace lamentar, muchas veces, la

la recuperación de figuras históricas" de la pornografía (el primer número especial de la revista estuvo dedicado a Betty Page, estrella del cine erótico norteamericano 'clase B' 15), esta dimensión de la revista fue una de las que se mantuvo con mayor empecinamiento desde sus inicios.

El goce de la ficción: lecturas de la literatura argentina

La focalización en el cuerpo como generador de una retórica y como espacio de representación y de indagación teórica, presupone la ubicación en un contexto discursivo que reconoce un marco teórico caro al ámbito académico que -a primera vista- *Con V de Vian* rechaza. Trabajos que abrevan en el pensamiento lacaniano y, más específicamente, en propuestas que reconocen filiaciones en el cuerpo teórico de R. Barthes y J. Derrida -elegimos dos nombres inevitables, a riesgo de caracterizar el fenómeno demasiado rápidamente- habían comenzado a circular en el discurso universitario con una particular insistencia en la segunda mitad de la década del 80. El particular vigor -y espacio formal- que adquirieron, por ese entonces, los llamados "estudios de género", así como también la más vacilante zona de los "estudios culturales" permitirían enriquecer, en la mayoría de los casos, las reflexiones sobre las concepciones de la literatura.

Algunos años después del momento de auge de esta entrada de perspectivas e información "nuevas" -o en todo caso, frente a la posibilidad de su circulación masiva- *Con V...* plantea algunas reservas sobre el "uso" de estos discursos. La metáfora que, en su primera nota editorial, opone los "buenos ginecólogos" a los "buenos amantes" puntualiza una discusión¹⁶ en la que la revista busca polarizarse frente a ciertos

decisión de que la "fijeza" de estas ideas lleve a subordinar al eje temático la calidad del material presentado. De hecho, la revista termina incluyendo, a menudo, cualquier trabajo que tenga una vaga relación o que mencione o exhiba elementos vinculados a lo sexual.

Citamos sólo algunas de las notas dedicadas a "erotismo y pornografía" que publicó la revista: "Encamándose con cualquiera", "testimonio anónimo" -según la revista- que reproducen de la revista norteamericana *Esquire* (N° 6, febrero-marzo de 1992); "Herb Ritts. Himno a la ternura viril", fotógrafo en cuyas imágenes -según la revista- "se observa una constante: el erotismo" (N° 9, noviembre-diciembre de 1992); "El rostro de Dios es enorme", por Ghila Mazzanti, sobre el sexo en los textos bíblicos (N° 10, enero-febrero de 1993); "El erotismo en los '90", por Alejandro Margulis (N° 13, noviembre de 1993); "Adiós al porno", por Gustavo Secreti, sobre el retiro de las grandes estrellas del cine pornográfico en los '80 (N° 16, diciembre de 1994/enero de 1995); etc.

15: Un "adelanto" de la biografía de Betty Page fue publicado por la revista en su N° 12 ("¿Quién es esta chica?", por Laurence Romance y Christian Eudeline). En octubre de 1993, Betty Page fue la figura elegida para inaugurar la serie de "números especiales" de *Con V de Vian*. El "Especial Betty Page" incluyó la biografía de la "diva" y numerosas fotos, reproducciones de tapas de revistas y hasta un poster central doble. En la presentación del "Especial", el director de la revista, Sergio Olguín, señala el carácter "secreto" del culto a la Page; y apunta algunos de los rasgos del "mito" que la revista ayudará a crear e intentará perpetuar: carácter bizarro de su carrera, desaparición misteriosa en el pináculo de su fama, difusión popular de su leyenda, etc.

16: Pese al hastío que la revista suele manifestar frente a las discusiones entre los defensores de la literatura del "boom" latinoamericano, en la década del '60, y los escritores contemporáneos, la discusión que señalamos no es ajena al debate entre ambas generaciones. La cuestión de la "tecnificación narrativa", punto central del debate

modos de la experiencia y de la percepción que suponen una práctica "instrumentalizada" de la literatura. Frente a ella, *Con V...* adopta al cuerpo como una figura que le permite ubicarse en un lugar de máxima subjetivización: ante todo, la literatura no se estudia ni se analiza, se disfruta.

Esta defensa del placer de la lectura -intento de salvaguardar la literatura de una sobreescritura supuestamente distanciadora, a partir de la intervención de disciplinas que se recortan como ajenas al objeto literario- se constituye en otro de los puntos de batalla del discurso de la revista¹⁷. En particular, porque el diagnóstico del campo intelectual con que *Con V de Vian* diseña un terreno para el ingreso de su discurso sobre la literatura argentina, registra un debate central frente al que resulta imperioso posicionarse. Fiel a la voluntad disruptiva de B. Vian, la revista intentará respuestas a una pregunta tan obvia como problemática: qué es, qué debería ser, cómo debería ser la literatura.

Dimensión desconocida

La respuesta, por un lado, supondrá explicitar un 'estado de la cuestión' de la literatura argentina contemporánea. Ya comentamos como, en este punto, *Con V de Vian* traza rápidamente el esquema de lo que percibe como un movimiento en falso. "Planetarios" y "babélicos" son designaciones que la revista pone en circulación exasperada, en un gesto indeciso que va del "entre-nos" y el coloquialismo de quien conoce y, por lo tanto, *pertenece* -al campo intelectual; pero, sobre todo, al editorial- y cierto contoneo pendenciero, en el que la revista intenta recortarse. El planteo supone, al mismo tiempo, una concepción de la literatura en la que la cuestión del mercado aparece como central: no se trata ya de reseñar lacónicamente los libros que "nadie puede leer"¹⁸ ni de adherir sin cuestionamientos a la selección, por definición arbitraria, que enmarca la construcción de una "colección". Establecido este panorama, *Con V de Vian* se distancia para insistir en su consigna: "para decirlo con sencillas y sentidas palabras: se monologa pero no se discute un carajo. No se polemiza."¹⁹ Más allá de la jactancia antiacadémica que se explicita en el léxico barrial, la clara explicitación del ángulo desde el que se describe el encuentro de escritores organizado por la Fundación Noble del diario *Clarín da cuenta de la rejilla*

intelectual en aquellos años, podría funcionar como caja de resonancia para esta polémica.

17: No se trata, sin embargo, de un gesto análogo al que propone -ya desde su nombre- *Puro Cuento*. Mientras que M. Giardinelli, editor de *Puro Cuento*, insiste en denunciar las "capillas" de la crítica universitaria, colocando a la revista en un papel de víctima; *Con V de Vian* prefiere presentarse a sí misma desde el humor. Sobre la figura del editor y la vinculación de *Puro Cuento* con la institución universitaria y la crítica y teoría literarias, véase en este mismo volumen el informe correspondiente a la revista.

18: "Todo sobre los libros que nadie puede leer" fue uno de los provocativos eslogans que *Babel* ostentaba en sus tapas. Para un análisis del modo en que este enunciado se articula en el discurso de la revista de la revista, véase en este mismo volumen el informe correspondiente.

19: "Más caciques que indios. El coloquio de los peros." Año II, N° 8, agosto-septiembre de 1992, p. 7.

por la que la revista elige contemplar lo que caracteriza como "la literatura argentina actual".

Antes que nada, la revista revela a sus lectores que

En la privacidad de cafés y editoriales se hablaba hasta hace un tiempo de Babélicos (por hacedores y seguidores de la revista *Babel*) versus Biblioteca del Sur (los narradores de Planeta, sobre todo los más nuevos)... En la vida pública, `fair play` ante todo. Cuando la polémica aparece en público (¡y para colmo, con periodistas cubriendo el evento!) se la oculta como a una tía pobre. (...)²⁰

Sin embargo, para *Con V...* "planetarios" y "babélicos" no se encuentran equidistantes en galaxia literaria. Frente a quienes denomina, no sin simpatía, "escritores del bando narrativista" (se ejemplifica: Juan Forn o Rodrigo Fresán), se yerguen los babélicos. Desaparecida la revista, este "bando" -vuelto, así, más mítico aún- parece haber encontrado refugio en las páginas del matutino que organiza la reunión²¹, convirtiéndose de allí en más, y por transitividad, en blanco de sucesivos titeos por parte de *Con V...*

Las certezas sobre el `estado de la cuestión` se ratifican y complementan, fragmentariamente, en los diálogos que circulan en los reportajes propuestos por la revista. La lista de escritores argentinos alterna figuras en las que quienes hacen la revista filian su discurso con la "presentación" de los "nuevos narrativistas". Ricardo Piglia y David Viñas son figuras-clave a las que se acude para buscar respuestas que son, en realidad, ratificaciones para la misma empecinada serie de interrogantes: la constitución o no de grupos generacionales, la ausencia de debate intelectual, el imperativo del "narrar una historia" como definitorio de la idea de literatura²². Los reportajes a "los nuevos" -que, en general, se deslizan en un tono más coloquial y distendido- conviven número a número con estos acercamientos auráticos. Rodrigo Fresán, Juan Forn, Guillermo Saccomano -y, aún, el dudosamente "babélico" Marcelo Cohen²³- son apropiados como pares que van constituyendo un grupo al que, eventualmente, lectores y hacedores de *Con V de Vian* podrían sumarse.

Más allá del interés que puede ofrecer el registro minucioso de las redes de alianzas y contraprestaciones que subtienden estos posicionamientos -no sólo Sergio Olguín, director de la revista, sino varios de sus integrantes colaborarán, poco tiempo después, en el suplemento cultural que editaba *Página/12*- nos interesa remarcar el modo en que la revista se sitúa en un plano de exterioridad respecto de el esquema que propone, al mismo tiempo que opera explícitamente sobre él para tomar partido. Y más

20: "El coloquio de los peros", Año II, N° 8, agosto-septiembre de 1992, p. 7.

21: De hecho, Guillermo Saavedra -quien había sido director periodístico durante casi toda la vida de *Babel*- se convertirá en director del suplemento *Cultura & Nación*.

22: Las entrevistas a D. Viñas y R. Piglia aparecieron, respectivamente, en los números 4 (septiembre-octubre de 1991) y 3 (junio-julio de 1991).

23: El adverbio intenta sugerir la ambigua distancia que puede advertirse entre la escritura y las declaraciones de M. Cohen, y los tópicos que *Con V...* suele caracterizar como "babélicos". Sobre la escritura autorreferencial y los modos en que el discurso literario procesa la información proveniente de lo real en los textos de M.

llamativamente aún, el modo en que el estatus "generacional" -tal como lo definimos más arriba- constituye un elemento definitorio de esta lectura "belicista" de los movimientos dentro del campo intelectual²⁴.

Risas en la sala

La "voluntad de combate" que define -en este sentido y desde su inicio- la revista, suele imponer al discurso planteos cuya rigidez programática es, frecuentemente, acosada por un peligro que *Con V de Vian* no siempre logra eludir: el de la pontificación o de cierto "moralismo" literario. La ironía y el humor son recursos a los que, también con frecuencia, apelaron las vanguardias históricas -por ejemplo- en el intento de contrarrestar aquellos riesgos. Del "cementerio" de *Martín Fierro* a la veta francamente chismográfica de "¿Cuánto vale tu silencio?", la sección de *Con V de Vian* a cargo de Santiago Pazos²⁵, podrían historizarse las lecturas de las relaciones en el interior de un campo intelectual -obviamente cambiante e historizable también-, así como los usos de esas lecturas. En la fotográfica sección "Click!", las grageas están, sobre todo, en función de la divulgación de información más o menos heterogénea (adelantos o comentarios de notas que la revista publicará, muestras y presentaciones artísticas, referencias a las fotografías que ilustran la revista y/o a sus autores). "¿Cuánto vale...?", jocosamente extorsiva, apunta de lleno, en cambio, a lo que podría resumirse como frivolidad o la pacatería de los "enemigos" que la revista se diseña. La franca y burlona apelación al señalamiento de lo frívolo, lo trivial -y, muchas veces, inverosímil- contrasta, por otra parte, con el seductor tono "babélico", entre cínico y zumbón, en el que la carcajada se matiza en sonrisa y circula, al parecer, como contraseña entre iniciados²⁶.

Cohen, remitimos al trabajo de S. Gasparini, desarrollado en el proyecto-marco de esta beca (v. "Ciudades en construcción. Fin de siglo y literatura..."; 1996).

24: En "La conjura tilinga", crónica de la segunda Bienal de Arte Joven de Buenos Aires, "la tan meneada cuestión generacional" aparece, sin embargo, reivindicada: "¿Dónde están los jóvenes rebeldes mientras los tilingos copan la parada?". El análisis de la discusión entre la "generación del '60" -emblematizada por Abelardo Castillo y Enrique Symms- y la "del '80" -tipificada en Daniel Guebel, Alan Pauls, Matilde Sánchez: los chicos malos babélicos- aparece planteada sin demasiados matices respecto del esquema previo.

La preocupación por denunciar las "tribus" que dominaban estérilmente la producción escrituraria aparece como nodal también en la breve encuesta que realizó la revista, de la que participaron Mempo Giardinelli, Luisa Valenzuela, Luis Guzmán y Alberto Laiseca ("Preguntando se aprende", cuestionario de E. Hojman y S. Pazos).

Ambos artículos aparecieron en el N° 6 de la revista, febrero-marzo de 1992.

25: La sección comenzó a publicarse a partir del N° 9 de la revista (noviembre-diciembre de 1992).

26: El "chiste" que supone la cita de un autor conocido por muy pocos, o la alusión a una obra virtualmente desconocida -o, llanamente inventada- aparece a menudo en las páginas de *Babel*, que reconoce explícita y orgullosamente su filiación borgeana. Sobre este punto y sobre lo que denominamos aquí "tono babélico" y su vinculación con la construcción, por parte de la revista, de un discurso excluyente, véase nuestro informe en este mismo volumen.

Construido en el espacio de impunidad que otorga el interior de una revista propia, "¿Cuánto vale...?" intenta resguardar un saludable enclave para la risa; aun cuando, a veces, *Con V de Vian* no alcance a reírse de sí misma²⁷.

Viejos y nuevos

Que una revista literaria reivindique la primacía de la ficción en sus páginas es, sin duda, un dato antes trivial que sorprendente. Sin embargo, y por los motivos que venimos comentando, muchas revistas culturales (aún las específicamente dedicadas a la literatura) habían ido relegando, paulatinamente, el espacio dedicado a la publicación de relatos en sus páginas²⁸.

Ya desde sus primeros números, *Con V de Vian* había incorporado la ficción, recuperando la forma "folletín" a través de la publicación por entregas de una novela de Vernon Sullivan (B. Vian). Que se mueran los feos apareció en las últimas páginas de los números 1 a 11 de la revista, acompañada por breves resúmenes del argumento y cerrada por comentarios que parodiaban, antes del consabido "continuará", la tipicidad

27: Para dar cuenta del tono y la perspectiva de la sección, citamos al azar algunas "grageas" publicadas en "¿Cuánto vale...?":

"El suplemento de cultura del matutino *Página/12* "Primer Plano", realizó hacia fin de año una encuesta sobre literatura nacional. (...) A diferencia del año anterior, en que todos querían demostrar cuán ingeniosos eran, esta vez las respuestas se circunscribieron a su ámbito estricto. Pero entre los votos hubo una perlita que no podemos menos que nombrar. El editor de dicho suplemento, Tomás Eloy Martínez, en la categoría `libro de poesía del año` votó (cito de memoria ya que algún saboteador - sospecho quién- me robó el suplemento que tenía en la redacción): `los poemas de Néstor Perlongher leídos en Nueva York en abril del `92`. Voto extraño si lo hay... exótico... ¿elitista?... ¿¿pedante???!... No señor, eso se llama `tener mundo`, ser un intelectual que despierta polémicas en cada una de sus declaraciones, es ser un editor que tiene en cuenta a sus lectores que seguramente al leer su voto se habrán lamentado por haber sido tan tontos como para no estar en Nueva York en esos días. En fin. Volvé, Mallea, te perdonamos." (N* 10, enero-febrero de 1993).

"¿Vieron en los días previos al día del niño la publicidad de Casa Tía? ¿No vieron en dicha publicidad a un joven hombre que sonreía a cámara? Bueno, ese señor es, si nuestras investigaciones no fallan, Mariano Roca, el editor de *Tusquets* en la Argentina. ¿Qué está pasando en el mundo editorial? Los editores hacen de modelos, los modelos escriben crítica literaria, los críticos literarios se vuelven rockeros, los rockeros presentan libros, los libros más reconocidos son hechos por psicoanalistas [alusión a C. Chernov, ganador del Premio Planeta 1993], los psicoanalistas cada vez cobran más caro, y yo ya no entiendo nada (digamé, doctor: ¿cuánto vale mi silencio?)" (N* 12, septiembre de 1993);

"Y para que no vayan diciendo por ahí que sólo veo lo negativo y que sólo tecleo para criticar a los escritores de mediana edad, les confieso que me sorprendí mucho leyendo un artículo de Alan Pauls en el suplemento de *Clarín*. Se llamaba `Los ojos sutiles` y era realmente muy bueno. Lo empecé a leer con ganas de encontrarle alguna puntita para criticarlo y me resultó inteligente y entretenido. ¿Me estará volviendo viejo?" (N* 14, marzo-abril de 1994). (Las negritas son del original, en todos los casos).

28: Excepción hecha a la pureza invocada por la publicación de M. Giardinelli, que ya señalamos, el fenómeno es bastante generalizado. Para tomar dos extremos que involucran nuestro trabajo: desde *Punto de Vista* -que, aunque acotado desde el principio, conservaba en sus primeros números un lugar para la narrativa y/o la poesía- hasta *Babel* -donde la elección por el libro es programática (cfr. nuestro informe en este

del estilo folletinesco ("¿Podrá Rocky deshacerse de estos señores misteriosos y degenerados? ¿Qué nuevas aventuras sexuales le tendrán preparadas?" -N* 2-; "Rocky siempre desmayándose. Ya llega lo mejor" -N* 9-).

Con V de Vian publicó, en cada número, relatos de autores inéditos y consagrados. En ambos casos, el criterio de inclusión en la revista supone el encuentro de una producción de calidad con el carácter anticanónico de determinada producción. Así, junto a los jóvenes-que-quieren-contar-historias, aparecen relatos de Ch. Bukowsky, R. Arenas, R. Carver o A. L. Vega, equiparados -en la lectura que propone la revista- por el carácter resistente, marginal o contestatario que aureola la imagen de estos autores. No es casual, entonces, que junto a los cuentos publicados suela aparecer una entrevista al autor o un trabajo ensayístico sobre su obra; en un gesto que refuerza, una vez más, la importancia que la revista asigna a la lectura de las ficciones en el cruce literatura-vida.

Con V de Vian, por otra parte, se ocupó muy especialmente de la producción literaria nacional. En sus primeros números, esta preocupación cristalizó en una sección de reseñas, frecuentemente habitadas por el tono de envite que aparecía en las primeras editoriales de la revista y en las secciones breves. La selección de los reseñados se propone exhibir la línea de una revista independiente: por un lado, se comentan textos que no tienen repercusión alguna en el circuito de los suplementos culturales y las revistas ya "consolidadas"; por otro, se apuesta a la provocación comentando textos sobre los que, al parecer, subtiende un amable consenso. En este último sentido, "Ya no cautiva", la bibliográfica que K. Galperín dedica a la novela La prueba, de César Aira, resulta más aguda por su *osadía* que por el acierto que pueda caberle al análisis que propone. Acercarse de modo no genuflexo a un texto quien, en 1992, era objeto de un culto que incluía no sólo a su obra sino también a su figura de escritor -una operación al que el propio Aira no es ajeno-, supone, aunque modesta, una "audacia" que define a *Con V...* por contraste y refracción respecto de un cierto campo de certezas que se apoyan, en buena medida, en el universo editorial.

Simultáneamente, y como contracara de este movimiento disruptivo respecto de muchos de los títulos y autores "consagrados", la revista dedicó un importante espacio a la publicación de textos -casi exclusivamente, narrativos- de autores jóvenes y aún inéditos. En este sentido, la tempranamente desaparecida sección de "reseñas" fue sustituida por la inclusión en las páginas de la revista de ficciones de autores jóvenes, presentados frecuentemente por un breve copete que resalta muy especialmente su pertenencia generacional. Aunque priman los escritores argentinos, es claro que, coherente con su propuesta, *Con V...* prioriza la juventud respecto de la nacionalidad; la revista publica, especialmente, relatos de autores latinoamericanos²⁹. La aparición

mismo volumen)- la ficción raleaba de las páginas de las revistas especializadas; en particular, en lo que hace a la publicación de autores argentinos inéditos.

29: Mencionamos algunos de los jóvenes escritores latinoamericanos cuyos relatos fueron incluidos en *Con V de Vian*: la escritora chilena Andrea Maturana publicó relatos en los números 10 (enero-febrero de 1993) y 14 (marzo-abril de 1994); el portorriqueño Iván Silén, en el N* 10 -los "consagrados" A. L. Vega y L. R. Sánchez encontrarán un lugar para la ficción portorriqueña en el N* 12 de la revista (septiembre de 1993)- ; el brasileño Iván Angelo, en el N* 17 (abril-mayo de 1995) y el uruguayo Gustavo Escanlar,

de textos que la revista considera relevantes, por otra parte, justificó la inclusión de notas especiales. En el N° 14, "Cuatro noveles novelistas" reúne sendas reseñas a las primeras novelas de Aníbal Jarkowski (Rojo amor), Martín Kohan (La pérdida de Laura), Rubén Mira (Guerrilleros (una salida al mar para Bolivia)) y Miguel Vitagliano (El niño perro). Aunque realizadas por distintos autores (respectivamente: Ch. Kupchnik, S. Olgún y, R. Mauro para las novelas de Mira y Vitagliano), las reseñas permiten construir un entramado de preocupaciones comunes: la productividad de la relación entre literatura, crítica y teoría literarias, los modos de la representación y la relación con la Historia, el recorte de tradiciones nuevas y viejas en la construcción de un canon y de una lengua para la literatura³⁰.

La revista dedicó, además, dos de sus números especiales a la publicación de cuentos de escritores argentinos inéditos³¹. Muchos de estos jóvenes escritores -en particular, los que participaron del primer "número especial"- integraban, tal como lo explicita la nota de presentación, el plantel de colaboradores de la revista. Sin embargo, cada uno de ellos es presentado en tanto "escritor" mediante una breve entrevista que, en realidad, es una suerte de "ficha de presentación" común a todos los participantes. La generalidad que supone una entrevista pautada casi como formulario contrasta, en cierta medida, con las preguntas planteadas. A los burocráticos "Nombre y apellido" y "Lugar y fecha de nacimiento", suceden interrogantes que, aunque clásicos, llaman la atención en términos de su formulación: "¿Qué escritores despiertan tu admiración y/o envidia?"; "¿Cuándo y en qué circunstancias sentiste que te ibas a dedicar a la literatura?"; "Discos favoritos"³². Si bien las preguntas sobre la "cocina" literaria constituyen un tópico de las entrevistas a escritores, el modo en que son formuladas parece insistir aquí, una vez más, en la empresa de recuperación de la subjetividad -con la carga arbitraria, sensorial y emotiva que conlleva- para la categoría de "autor". En un contexto -entendido en términos de marco teórico contra el que *Con V...* declara erigirse- que desdeña, a menudo, la opinión del creador sobre su obra, la inocente última demanda, "contáanos algo de este cuento" se vuelve de una potencia insólitamente transgresora. Cuando *Con V de Vian* adopte, en ocasión de la reedición de su primer número, el subtítulo de "revista anacrónica", estará dando cuenta de algo más que su supervivencia. Estará definiendo, también, una táctica que construye en su un discurso y que le permite posicionarse, una vez más, en un espacio-otro respecto de las preocupaciones que percibe como hegemónicas. Ajena a ellas, *Con*

en el N° 18 (agosto-septiembre de 1995). Elvio Gandolfo preparó, para el N° 9 de la revista (noviembre-diciembre de 1992), una selección de textos de jóvenes autores uruguayos: Alvaro D. Passaro, Danilo Iglesias, Pablo Galante, Gabriel Vieira y Ricardo Henry.

30: "Cuatro noveles novelistas", Año IV, N° 14, marzo-abril de 1994, pp. 34-36.

31: Especial N° 2, enero de 1994 y N° 3, noviembre de 1994. La revista organizó, además, un concurso de narrativa para escritores inéditos, cuyo jurado estuvo integrado por Elvio E. Gandolfo, Pedro B. Rey y Sergio S. Olgún. Los relatos ganadores del concurso fueron publicados en el N° 20 de la revista (Año V, noviembre-diciembre de 1995, "Especial literatura").

32: Todas las citas corresponden a la "ficha" propuesta en los especiales de ficción (N° 2 y N° 3). Los subrayados son nuestros.

V... se dispone a fundar nuevos códigos: incluso los más clásicos, incluso los más antiguos.

Con V de ElVio

Cómo mantenerse fiel al imperativo transgresor cuando se ha conquistado un espacio propio: el dilema que contrapesa el gesto de vocación marginal o rupturista y la decisión de intervenir y conquistar un lugar en la esfera pública no fue ajeno al devenir de *Con V de Vian*. La potencia "negativa" que la revista pretendía sostener en sus primeros números, casi exclusivamente a partir de la invocación de su numen, B. Vian, amenazaba con convertirse en un ritual iconoclasta, rozando aquella estética que el equipo inicial de *Con V...* fustigaba en *Babel*. La incorporación al estaff de Elvio E. Gandolfo funcionó, en este sentido, renovando la propuesta de la revista y desplazando parcialmente el eje de sus preocupaciones.

Gandolfo -escritor, prolífico periodista, colaborador en diversos medios culturales, y fundador de la mítica *El lagrimal trifulca*³³- constituía un nuevo y remozado ejemplo del ideal del "honnête homme" en el siglo XX y en el Río de la Plata. Si bien el plantel de colaboradores varió a lo largo de la revista, resulta llamativo el modo en que se destaca su incorporación:

Todos los caminos conducen a Roma, pero a Gandolfo -Ludlum dixit- solo uno. Esta revista se puso en camino y se encontró con Elvio E. Gandolfo, uno de esos tipos que no suelen abundar en el alicaído panorama de los intelectuales argentinos. (...)

Luego de realizar un breve y elogioso curriculum de sus antecedentes, *Con V...* declara explícitamente:

(...) A pesar de su avanzada edad, no ha sido atacado aún por ese virus senil que predomina entre nuestros escritoritos que pasaron la foresta infernal de los 33 pirulos. Gandolfo combina perfectamente la bondad de Rasputín y las buenas intenciones del Marqués de Sade, razones más que suficientes para adoptarlo como una especie de Gurú vianístico. (...) ³⁴

A partir de entonces, Gandolfo se incorporará al estaff de colaboradores de la revista, en un primer momento traduciendo notas y reportajes de diversos medios extranjeros y, casi enseguida, como parte del equipo de la redacción. A partir de su entrada en la revista, Gandolfo catalizará un viraje que modificará el perfil de *Con V de Vian* dos direcciones. En primer lugar, reforzará la preeminencia de la ficción en la revista y, específicamente, ampliará el corpus de relatos y trabajos críticos con

33: Sobre la fundación y la vida de *El lagrimal trifulca*, véase el interesante dossier publicado por *Diario de Poesía* en su número 2 (primavera de 1986). El dossier incluye notas de Elvio y Francisco Gandolfo, y una antología de textos de la revista.

En el marco del proyecto colectivo de investigación "Algunos problemas de la narrativa argentina desde 1983" hemos trabajado, por otra parte, sobre un conjunto de textos de E. Gandolfo publicados en diferentes medios culturales durante el período que nos ocupa. Nos resultó especialmente significativo el modo en que se define, en ellos, las prácticas escrituraria y crítica, y la relación entre ambas. ("Del crítico como detective cultural" (mimeo: 1996)).

34: Ambas citas pertenecen a "El camino a Gandolfo", Año II, N° 7, p. 5 (sin firma).

una perspectiva regional rioplatense. El interés por la problemática de la "región" venía ganando espacio en la revista a partir del lugar de privilegio que *Con V...* -no ajena a un creciente consenso entre la crítica literaria- asigna a la obra de Juan José Saer. La publicación de los trabajos de Gandolfo -tanto artículos de opinión y reseñas críticas como, más ocasionalmente, relatos-; el énfasis con que se revisitan las ficciones de J. C. Onetti y el modo en que se revisan las marcas de esta escritura en los textos de las nuevas promociones de escritores uruguayos, insinúan en *Con V...* un desplazamiento desde la "patria" de la provocación hacia regiones en las que la escritura se legitima por derecho propio.

En segundo lugar, la creciente presencia de E. Gandolfo en la revista -en asociación con el creciente protagonismo de Ch. Kupchnick- coincide y refuerza un desplazamiento del objeto de esta "revista culturalmente incorrecta". Series televisivas de las décadas del 60 y 70, estrellas del rock alternativo y prohombres olvidados del cine norteamericano clase "B" configurarán un corpus que la revista selecciona e incorpora³⁵. Esta heterogénea "ampliación de objeto" tiene tal peso propio que llevará a Gandolfo y Kupchnick a convertirla en eje de un proyecto propio, aunque vinculado a *Con V...*: la creación y publicación de *Barrio Jalouin*, que entre diciembre de 1992 y diciembre de editó cinco números dedicados, respectivamente, a "Los tres chiflados", "Batman", "Crímenes", "Rolling Stones" y "Series" (televisivas).

Leer (y transformar) la cultura popular como (en) objeto de culto: sin ser original, la operación define de manera bastante precisa el modo en que *Con V...* comienza a reformular su imagen en tanto que revista cultural. Si los subtítulos de *Con V de Vian* apuntaban, desde sus primeros números, a ironizar sobre su propio estatuto de "revista literaria", a partir de este viraje se refuncionalizarán. Instalada en lo que la misma revista define como "cult & cool", optar por definirse como "Una revista casi de literatura" o "...culturalmente incorrecta" parece ser, ahora, más una litote vergonzosa que un desafío. Menos rebelde, menos Vian, menos literaria, desde los

35: De la cantante *alternativa* Alanis Morissette ("¿Quién es Alanis Morissette? Deberías saberlo", por Karen Krizanovic (N° 22, marzo de 1996) a la cinematografía de Roger Corman ("Un clásico de la `B`", entrevista exclusiva de Christian Kupchnick (N° 10, enero-febrero de 1993)), pasando por una revisión exhaustiva de la carrera de Pepe Biondi ("Con B de Biondi", producción y notas de Marcela Pandullo (N° 9, noviembre-diciembre de 1992)), *Con V de Vian* incorpora un amplísimo espectro bajo el eslogan de su "incorrección" cultural.

Mencionamos otras notas que describen los elusivos límites del campo de lo "cult & cool" -tal como suele catalogarlo la revista- que recorta, número a número, *Con V de Vian*:

"Los tres chiflados. El terror de las psicopedagogas", de Gustavo Noriega, sigue la trayectoria del trío cómico e incluye fotos y datos inéditos en español, a cargo de uno de los integrantes del grupo, "Moe" Howard (N° 7, mayo-junio de 1992); "Columbo. Oh, una cosa más", por María Quevedo, releva la historia de la serie norteamericana protagonizada por un detective torpemente inteligente (N° 12, septiembre de 1993); "Tom, Jerry y los otros", de Alejandro Ruiz Balza, revisa la historia del dúo conformado por William Hanna y Joseph Barbera, creadores de la primera cadena internacional dedicada íntegramente a los cartoons (dibujos animados) (N° 14, marzo-abril de 1994); "Mano Negra. Ferrocarriles colombianos", por Pere Pons, comenta la gira del grupo rockero hispano-francés y entrevista a su líder (N° 16, diciembre de 1994-

epígrafes la reivindicación generacional y la creación de una "cultura joven" reivindicada como marginal parece haber encontrado, por fin, su lugar en el mercado.

Los años felices

En cinco años de vida *Con V de Vian* generó a una serie de proyectos afines. En su número cuatro -con la confianza de quien ha encontrado su propia voz-, anunció la aparición de *El amante*, una revista que aunaba la pasión por el cine una mirada desde la teórico-crítica. Por ese entonces -luego vendrían vaivenes y rupturas que bien podrían haber formado parte de "¿Cuánto vale tu silencio?"-, quienes hacían *El amante* formaban parte, en buena medida, del estaff de *Con V...* Instalada en un espacio no avistado por otros medios, *El amante* logró una rápida respuesta de público y aún hoy continúa en circulación. Otros proyectos, surgidos de o vinculados a *Con V de Vian*, no tuvieron la misma suerte: *El enemigo público* ("la única revista que te miente de verdad"), *Dr. Lector* (difusamente rupturista, mediática y violenta, en homenaje al psicópata interpretado por Anthony Hopkins en *El silencio de los inocentes*) y la largamente postergada *Maldita Moda* -a la que puede sumarse la ya mencionada *Barrio Jalouin*, a cargo de la dupla E. Gandolfo - Ch. Kupchnick-, no lograron superar, a lo sumo, el quinto número de vida.

En todo caso, *Con V de Vian* sigue allí, próxima y lejana a la revista que, en los últimos días de 1990, se postulaba joven y alegremente molesta para anunciar el final de una década y declaraba su voluntad de inaugurar un debate que denunciaba postergado. Aún puede vérsela, de vez en cuando: menos literaria y menos molesta pero con sus chicas de tapa a todo color, gritando desde los kioskos de la calle Corrientes la pesada carga de su juventud eterna.

d. Bibliografía

d.1. Bibliografía general y de consulta

- Anderson, B. Comunidades imaginadas (1990). Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1983) Literatura/sociedad, Buenos Aires, Hachette.
- Bajtín, M. (1982) "El problema de los géneros discursivos", Estética de la creación verbal, México, Siglo XXI.
- Barthes, R. (1974) "Retórica de la imagen" (1964). En: A.A.V.V., La semiología, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- (1986) "El mensaje fotográfico". En: Lo obvio y lo obtuso, Paidós, Barcelona.
- Bourdieu, P. (1971) "Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase". En: Campo de poder y campo intelectual. Folios ed., Buenos Aires, Ghandi. (Colección Argumentos, 1era. ed. 1983). Trad.: J. Dotti.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978) Kafka. Por una literatura menor (1975), México, Ediciones Era.
- Drucaroff, E. (1995) "Osvaldo Lamborghini: la necesidad de un acto". En: Espacios de crítica y producción, Buenos Aires, Año V, N° 17, diciembre de 1995; pp. 36-40.
- Foucault, M. (1984) "¿Qué es un autor?". En: Conjetural, N° 4, agosto de 1984.
- Gardy, Ph. y Lafont, R. (1981) "La diglossie comme conflit: l'exemple occitan". En: Langages, N° 61, París, Larousse.
- Gasparini, S. (1994) Los resquicios de la ley. Una lectura de Juan Filloy. Buenos Aires, Hipótesis y discusiones N° 3, Instituto de Literatura Argentina R. Rojas, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Mukarovsky, I. (1977) "Función, norma y valor estéticos". En: Escritos de estética y semiótica del arte, Barcelona, Gustavo Gili.
- Voloshinov, V. (1976) El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Williams, R. (1980) Marxismo y literatura. Barcelona, Península. (1era. ed. inglesa: Oxford University Press, 1977). Trad.: Pablo Di Masso.
- (1981) Cultura. Sociología de la comunicación y del arte. Paidós Comunicación, Buenos Aires, (1era. ed.: 1981). Trad.: G. Baravelle.

d.2. Bibliografía de referencia sobre el período 1983-1993

- Abraham, T. "Operación ternura", en Cuadernos Hispanoamericanos 517-519, (págs. 27-40).
- Chitarroni, L. "Narrativa: nuevas tendencias", en Cuadernos Hispanoamericanos 517-519, (págs. 437-444).
- Cuadernos Hispanoamericanos 517-519 (1991), La cultura Argentina. De la dictadura a la democracia. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, julio/septiembre de 1991.
- Divinsky, D. "Vicios públicos, virtudes privadas. Editar en la Argentina. Memorias abreviadas", en: Cuadernos Hispanoamericanos 517-519, (págs. 516-520).
- Drucaroff, E. (1995) "Osvaldo Lamborghini: la necesidad de un acto". En: Espacios de crítica y producción, Año V, N° 17, diciembre de 1995.
- García Delgado, D. (comp.) (1994) Los actores sociopolíticos frente al cambio. Una perspectiva desde América Latina Buenos Aires, Fundación Universidad a Distancia

"Hernandarias" (en especial: "IV.1 Las transiciones a la democracia en América Latina"; "IV.2 Los problemas de la transición y la consolidación"; y "IV.4 La consolidación democrática y los problemas emergentes".)

Gasparini, S. (1996) "Ciudades en construcción. Fin de siglo y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen" (mimeo). Entregado para su publicación, en el volumen colectivo Tramas de posguerra, al Instituto de Literatura Hispanoamericana (F.F. y L., U.B.A.).

Gruss, L. (1988) "Si lo sabe, escriba". En: *El periodista de Buenos Aires*, Año IV, N° 185, 25 al 31 de marzo de 1988, pp. 22-23.

Heker, L. (1991) "Los talleres literarios". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, pp. 187-194.

Pauls, A. (1991) "La retrospectiva intermitente", en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519, (págs. 470-474).

Rinesi, E. (1993) Seducidos y abandonados. Carisma y traición en la "transición democrática" argentina, Buenos Aires, Manuel Suárez Editor.

Rosa, N. (1991) "Veinte años después o la 'novela familiar' de la crítica literaria", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519, (págs. 161 -186).

Sarlo, B. (1991) "Notas sobre política y cultura", en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519, (págs. 51-64).

Schvartzman, J. (1994) "Llegar a jóvenes. Entre el travestismo y la disponibilidad". En: *El Ojo Mocho. Revista de Crítica cultural*, N° 4, Buenos Aires, Otoño de 1994, pp. 51-64.

Yánover, H. (1991) "La librería. Escenas domésticas". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517 - 519, pp. 521-524.

d.3. Bibliografía sobre revistas culturales

A.A.V.V. (1993) "El rol de las revistas culturales", (Debate). En: *Espacios de Crítica y Producción*, N° 12, jun.- jul. de 1993. Reproducción de fragmentos de las intervenciones de N. Jitrik, N. Rosa y B. Sarlo en la mesa redonda titulada "El rol de las revistas culturales en el contexto de la democracia y de las nuevas políticas massmediáticas" (Buenos Aires, Nov. 1992). (Coordinación a cargo de Carlos Dámaso Martínez.).

A.A.V.V. (1994) Presentación de la revista *Causas y Azares*, Facultad de Ciencias Sociales, U.B.A., Buenos Aires, 19 de octubre de 1994. Además de Carlos Mangone, director de *Causas...*, participaron de la presentación los siguientes representantes de distintas revistas culturales: Eduardo Blaulich (*Dialéctica*), Cristian Ferrer (*La Caja*), Eduardo Rinesi (*El Ojo mocho*) Horacio Tarcus (*El cielo por asalto*). (desgrabación propia).

Caparrós, M. (1989) "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril", en *Babel*, Año II, N° 10, Buenos Aires, julio de 1989, (págs. 43-45).

----- (1991) "Mientras *Babel*", en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 517 - 519, págs. 525 - 528.

Drucaroff, E. (1991) "Polémica en la Ciudad Prohibida. De *Crisis* a *Babel*". En: *Espacios de Crítica y Producción*, Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), N° 10, Nov-dic 1991.

Gilman, C. (1989) "Polémicas II." En: Montaldo, G (coord.) Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916 - 1930) (Viñas, D. (dir.) Historia social de la literatura argentina, Tomo VII), Contrapunto, Buenos Aires.

Gramuglio, M. T. (1986) "Sur, constitución del grupo y proyecto cultural". En: *Punto de Vista*, Año IV, N° 17, abril/junio de 1986, p. 10.

- (1988) "Sur en la década del '30, una revista política". En: *Punto de Vista*, Año X, N° 28, enero/marzo de 1988.
- Gramsci, A. (1972) Los intelectuales y la organización de la cultura. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires. (Colección Teoría e Investigación en las Ciencias del Hombre; dir.: J. Sazbón). [Título original: Gli intelletuali e l'organizzazione della cultura, Instituto Gramsci, Roma. Trad. R. Sciarreta]. En particular: "Periodismo. Revistas tipo".
- Iglesia, C. y Schwartzman, J. (1979) "Notas sobre Victoria Ocampo y Sur". En: *Nudos de la Cultura Argentina*, Buenos Aires, N° 6, 1979. (Publicado también con Biatrice de Chavagnar, en *Les Temps Modernes*, N° 420-421, dedicado a la Argentina. París, julio-agosto de 1981, pp. 265 -280).
- King, J. (1986) Sur: A study of the Argentine literary journal role in the development of a culture, 1931-1970. Cambridge University Press, Cambridge.
- Lafleur, H. R., Provenzano, S., Alonso, F. P. (1968) Las revistas literarias argentinas. 1893 - 1967. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, (Biblioteca de Literatura), (2da. ed. corregida y aumentada). 1era. ed.: Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Massiello, F. (1986) Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia, Buenos Aires, Hachette. (En especial: "Las pequeñas revistas: las alianzas mediante la escritura")
- (1987) "La Argentina durante el proceso. Las múltiples resistencias de la cultura". En: Balderston, Daniel (et al.) Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar, Buenos Aires, Alianza, pp. 11 - 35.
- Mangone, C. y Warley, J. (1982) "La modernización de la crítica. La revista *Contorno*". En: Historia de la literatura argentina, Capítulo, Buenos Aires, (Tomo V: "Los contemporáneos", dirigido por S. Zanetti).
- Otero, J. M. (1990) 30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989). Introducción a su estudio, Buenos Aires, Catedral al Sur, 1990.
- Rivera, J. B. (1991) "Periodismo y transición: de la recuperación pluralista al 'shopping' comunicacional", en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (págs. 337-352).
- (1995) El periodismo cultural. Buenos Aires, Paidós; (Estudios de Comunicación).
- Romano, E.: "Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920".
- Sarlo, B. (1985) "Los dos ojos de *Contorno*". En: *Punto de vista*, Año IV, N° 13, enero/marzo de 1985.
- (1989) Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920 y 1930. Nueva Visión, Buenos Aires. (En particular: "Van-guardia y utopía").
- Sondereguer, M. (1993) "Crisis y la cultura argentina de los años 70" (mimeo). Informe final de investigación. Buenos Aires.
- Viñas, D. (1985) "Nosotros y ellos". En: *Punto de vista*, Año IV, N° 13, enero/marzo de 1985.
- Warley, J. (1991) "Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519, (págs. 195-208).