

Dossier

**Medios y mediaciones en la cultura
argentina contemporánea**

Andrea Pagni (coord.)

Medios y mediaciones en la cultura argentina contemporánea

➤ Presentación

Andrea Pagni

Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, Alemania

El título de este dossier cita el del conocido libro de Jesús Martín-Barbero, publicado en 1987, y retoma los términos de su propuesta de pensar la cultura como mediación en el marco del estudio de los medios, pero retoma esos términos de una manera sesgada, porque abandona la polarización entre los medios como polo de producción por un lado y las mediaciones como operaciones de recepción por el otro. *De los medios a las mediaciones*, que daba cuenta del modo como se pensaba la cuestión del consumo cultural en los años ochenta, se publicó antes de que la globalización neoliberal transformara radicalmente el paisaje cultural latinoamericano durante los noventa (Quevedo 1999). En Argentina, esa década empieza con Menem y termina con la crisis de diciembre de 2001. La transformación de los modos de producir cultura, la aparición de una escena independiente al margen de la industria cultural dominada por las grandes empresas multinacionales que durante los noventa arrasaron con buena parte de la diversidad cultural en Argentina, es uno de los fenómenos de lo que se dio en llamar poscrisis (Giunta 2009).

Los trabajos reunidos en este dossier no conceptualizan la mediación como un fenómeno de consumo creativo en el sentido de que las audiencias resignifican lo que los medios masivos les ofrecen, como decía Martín-Barbero. Lo que analizan son formas de mediación que tienen lugar en el plano mismo de los medios que pueden ser, pero no son necesariamente masivos: de los cuatro artículos, dos analizan revistas, uno explora la pseudotraducción como operación estratégica de la industria editorial *bestsellerista*, y otro, finalmente, se ocupa del libro producido por editoriales pequeñas y de la discografía independiente. El dossier focaliza momentos específicos desde mediados de los años sesenta del siglo xx hasta la actualidad, en un arco temporal de cincuenta años durante los que la cultura argentina estuvo fuertemente marcada por su relación con la política hasta finales de los años ochenta, y por su posición respecto del mercado a partir de los noventa.

“Medios” se refiere aquí a los soportes y formatos, que no son necesariamente masivos —como la revista cultural o el libro de tirada pequeña— pero que pueden serlo —como las seudo traducciones en los programas de las grandes editoriales— y donde se generan zonas de creatividad y/o ambigüedad, vinculadas en parte con la materialidad misma del soporte, que van a contracorriente de tendencias, presiones o imposiciones de la política o del mercado. “Mediaciones” remite a las operaciones culturales que tienen lugar en esas zonas de creatividad y que involucran a actores individuales o colectivos, visibles o encubiertos —músicos, promotores culturales, artistas gráficos, traductores, escritores—.

En el caso del semanario nacionalista *Azul y Blanco* que apareció, en su segunda etapa, entre 1966 y 1969, durante el régimen militar de Juan Carlos Onganía, María Valeria Galván analiza el modo como la modernización cultural de la época se cuela en los intersticios del discurso nacionalista al hacerse presente en el soporte. En particular, la autora

estudia la tensión entre el rechazo de las innovaciones estéticas y de la cultura juvenil de los sesenta por un lado, y la presencia de lo rechazado en la materialidad de la publicación por el otro. Siguiendo la tradición del semanario fundado en 1956, referente intelectual del nacionalismo católico de derecha en Argentina, en los artículos se ensalzaban y defendían, desde posiciones claramente antimodernistas, los valores tradicionales de la cultura argentina frente a la invasión de lo foráneo. Sin embargo, un análisis de la materialidad de la publicación permite observar la presencia de esa misma modernización cultural y estética de los sesenta que se rechazaba, en los detalles de diagramación y diseño, en el humor gráfico, en el montaje fotográfico, en las encuestas de opinión con que la revista procuraba atraer a nuevos lectores y captar nuevos militantes entre la juventud a la que apelaba con esos recursos.

Analía Gerbaudo se ocupa de las operaciones mediante las cuales la revista *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, con solo dos números publicados en 1980 y en 1984, puso a circular la investigación en teoría literaria y literatura argentina que tenía y había tenido lugar en la clandestinidad, en los grupos de estudio de la “universidad de las catacumbas” bajo la dirección de Carlos Altamirano, Josefina Ludmer, Ricardo Piglia, Eduardo Romano, Nicolás Rosa y Beatriz Sarlo. En el marco metodológico-crítico de una “política de exhumación” y en base a un análisis pormenorizado del contenido del segundo número, que fue elaborado a lo largo de los tres últimos años de la dictadura aunque se publicara ya en democracia, el artículo da cuenta de las operaciones que tuvieron lugar durante la dictadura e hicieron posible la renovación teórica en las áreas de teoría literaria y literatura argentina, dentro de la Universidad de Buenos Aires, a partir de 1984, apenas restituida la democracia. Gerbaudo ve en *Lecturas críticas* el resultado de una práctica de resistencia que permitió canalizar “las fantasías de intervención imaginadas en el seno de los grupos de estudio”, cuyos participantes se integrarán luego, como investigadores y docentes, a la universidad pública, renovando la enseñanza de la literatura en Argentina.

A partir de la pregunta por la ocupación laboral de los intelectuales argentinos exiliados en España, Alejandrina Falcón estudia modalidades de inserción de escritores argentinos en la industria editorial de Barcelona desde mediados de la década del setenta hasta 1983, años que fueron de dictadura en Argentina y de transición y destape en España. En el cruce entre la historia del último exilio argentino y la historia de la edición de libros en el mundo hispanohablante, el artículo focaliza las operaciones vinculadas con la producción por encargo de libros firmados con seudónimos extranjeros. Con esta práctica, editoriales como Bruguera y Martínez Roca generaban, bajo el nombre de un segundo autor, ahora inventado, una serie a partir de un título originariamente traducido que había constituido un gran éxito de venta. En base al análisis de las prácticas en cuestión y de entrevistas personales, Falcón describe algunas de las estrategias de mercado implementadas por las grandes editoriales, y ciertas tácticas con las que reaccionaban los pseudo traductores argentinos. Si bien aceptaban, para ganarse la vida en los márgenes del mundo editorial español, escribir pseudo traducciones en una lengua depurada de localismos rioplatenses y abundante en localismos del español peninsular de traducción de *bestsellers*, irónicamente exhibían, para quien reconociera el guiño, el artificio de esa escritura.

El artículo de Ivana Mihal y Guillermo Martín Quiña es de particular interés en lo que hace a la cuestión básica del dossier, ya que al centrarse en la producción independiente frente a las grandes empresas editoriales y discográficas, analiza justamente las

condiciones que hacen posible el surgimiento y la continuidad de una producción musical y editorial no sometida a las presiones del mercado. Se examina aquí el crecimiento, en el nuevo milenio y en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, de la edición y la discografía independientes, caracterizadas por “la organización de sus actores, el reconocimiento gubernamental y la elaboración de políticas públicas tendientes a fomentarla”. En base a un trabajo de campo realizado entre 2008 y 2011, Mihal y Quiña analizan distintas facetas de esta producción cultural independiente como un fenómeno multidimensional que se va consolidando a partir de la crisis de 2001. Toman en cuenta las diferencias y también las similitudes que se dan en ambos rubros en cuanto a las condiciones materiales y la organización del trabajo, a la relación respectiva con las políticas culturales del estado, a la franja de oferta estética en la que intervienen. Y observan, finalmente, que la producción llamada independiente no siempre lo es por entero y de igual modo, ya que depende en muchos casos del trabajo con frecuencia informal e impago de una parte de los actores involucrados.

Bibliografía

- Giunta, Andrea (2009): *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Martín-Barbero, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Quevedo, Luis Alberto (1999): “Política, medios y cultura en la Argentina de fin de siglo”. En: Filmus, Daniel (comp.): *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: FLACSO/Eudeba, pp. 201-224.

↳ La mirada del nacionalismo argentino sobre los años sesenta: las transformaciones estéticas y culturales en las páginas del semanario argentino *Azul y Blanco*

María Valeria Galván
UBA-CONICET, Argentina

Resumen: El período comprendido en la Argentina por el gobierno militar de Juan Carlos Onganía (1966-1970) quedó retratado en el semanario nacionalista *Azul y Blanco* (*AyB*), un documento valioso por demostrar la oposición política de los nacionalistas a Onganía, pero también porque allí se plasmó la renovación estética y estilística que predominó en los sesenta. Si bien esta década fue en términos socioculturales y estéticos un período rico en transformaciones, muchas de ellas fueron resistidas por diversos actores locales, entre ellos el nacionalismo que representaba *AyB*. Sin embargo, las entrelineas del discurso de esta publicación se contradicen con sus valoraciones negativas explícitas respecto de estos cambios. En este sentido, *AyB* articuló las tensiones que caracterizaron el proceso de cambio protagonizado por la cultura y el campo artístico locales en la década del sesenta y puso en evidencia el modo como estas transformaciones afectaron al medio intelectual nacionalista.

Palabras clave: Semanario *Azul y Blanco*; Nacionalismo; Renovación estética; Argentina; Siglo xx.

Abstract: The time during the military government of Juan Carlos Onganía (1966-1970) in Argentina was described in the nationalist weekly *Azul y Blanco* (*AyB*). This page stands as a valuable document for showing the political opposition of the Nationalists against Onganía but also for depicting the aesthetic and stylistic renovation that characterized the Sixties. Even though this decade was rich in socio-cultural and aesthetic innovations, different local actors such as the Nationalists represented by *AyB* resisted many of them. However, the subtext of this weekly's discourse contradicted itself with the explicit negative opinions on these changes. For these reasons, *AyB* depicted the tensions that characterized the local process of cultural and artistic transformation of the Sixties and also how these influenced the intellectual nationalist milieu.

Keywords: Weekly *Azul y Blanco*; Nationalism; Aesthetic Renovation; Argentina; 20th Century.

1. Introducción

El 28 de junio de 1966 se llevó a cabo un golpe de Estado contra el presidente democrático Arturo Illia, comandado por el líder retirado de la “facción azul” del Ejército, Juan Carlos Onganía. El golpe, autodenominado “Revolución Argentina”, anunciado y apoyado por los medios de comunicación más importantes de la época, venía a poner fin a un período de escasa legitimidad política y de desorden institucional, con la prometida

suspensión de la política partidaria y la implementación de un Estado “modernizador y racional”. Este objetivo del nuevo gobierno de facto se tradujo en la implementación de un programa de reforma estatal de corte corporativista que apuntaba, en última instancia, a transformar la vida política desde sus cimientos.

En este contexto, el semanario político más importante y representativo del nacionalismo de la época, *Azul y Blanco*, fundado en 1956 y clausurado en diversas oportunidades, reabrió con la asunción de Onganía en claro apoyo a su programa corporativista. Efectivamente, esta publicación se había caracterizado por ser un centro aglutinador y difusor de ideas, intelectuales y políticos nacionalistas (Galván 2013), y desde ese lugar de prestigio, una nueva generación de nacionalistas tomó el control de la revista y pretendió asumir su legado.

Así, en 1966 *AyB* volvió a editarse bajo la dirección formal de Ricardo Curutchet, el antiguo secretario de redacción, con Santiago Díaz Vieyra (ex director de la vieja *Cabildo*, en la década del cuarenta) como editor, y la colaboración del joven Juan Manuel Abal Medina como secretario de redacción. En esta nueva versión, el director histórico de *AyB*, Marcelo Sánchez Sorondo, fue relegado en un comienzo a la figura de mentor o consejero, no obstante lo cual siguió a cargo de la columna editorial. El alejamiento de Ricardo Curutchet al cabo de un año de esta segunda etapa, conllevó el retorno de Sánchez Sorondo a la dirección del semanario, lo que no implicó inmediatamente una discordancia entre *AyB* y Curutchet, quien siguió colaborando en la redacción hasta 1968.¹

La diagramación y la edición general de la nueva *AyB* quedaron mayoritariamente a cargo de los más jóvenes, que no por ello desatendían el consejo de sus mayores. El cruce entre ambas generaciones era de por sí asiduo y se debía, principalmente, a una sólida sociabilidad compartida. Las redes entre la nueva y la vieja generación de “azul-blancuistas” se redujeron a algunos pocos ámbitos sociales (como por ejemplo el estudio jurídico de Marcelo Sánchez Sorondo, el Círculo del Plata o el Instituto Juan Manuel de Rosas). Particularmente en el Círculo del Plata, la nueva generación de nacionalistas afianzó sus contactos con un sector de la izquierda nacional y con la CGT de los Argentinos dirigida por Raimundo Ongaro y, de este modo, terminó de definir un proceso de apertura hacia otras tendencias políticas, alejadas de sus antecedentes ideológicos más elitistas y conservadores, como observa Juan Manuel Abal Medina en una entrevista del 17 de enero de 2012 (en Galván 2013: 41).

¹ Entre los más jóvenes que colaboraron en la nueva versión del semanario y que se fueron sumando a lo largo de los tres años de vida de *AyB*, también destacan los nombres de Juan Manuel Palacio, hijo de Ernesto Palacio y sobrino del antiguo caricaturista de la primera época del semanario, el poeta Luis Alberto Murray, Luis Rivet, Mario Gustavo Costa, el diseñador gráfico Roberto Ortiz, Antonio Valiño, el caricaturista Pedro Vilar, el artista plástico Jorge Lezama, Luis Bandieri, Roque Raúl Aragón, Pedro Ancarola, Carlos P. Mastorilli, Eleodoro Marengo, reconocido artista plástico, autor de obras con motivos gauchescos, y los colaboradores ocasionales Raimundo Ongaro, Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde. De la generación anterior continuaron Curutchet (solo hasta 1968), Federico Ibarguren, José Luis Muñoz Azpiri e Ignacio Anzoátegui, y se registran colaboraciones asiduas de Leonardo Castellani, Julio Meinvielle, Nimio de Anquín, Julio Irazusta, José María Rosa, Ramón Doll, Ernesto Palacio, Arturo Jauretche, Santiago de Estrada, Mauricio Birabent, Jean-Henri Azéma y Luis Alem Lascano. A todos ellos se les sumaron en la inauguración el ex ministro de Defensa del depuesto presidente Illia, Leopoldo Suárez, su hermano Facundo Suárez y el general Carlos Augusto Caro (Sánchez Sorondo 2001: 183; Beraza 2005: 213; entrevista a Juan Manuel Abal Medina el 17/01/2012, en Galván 2013: 40).

Luego de que esta nueva generación de “azulblanquistas” hubiese depositado en el gobierno de Onganía las expectativas de cumplimiento de su programa revolucionario, la nueva gestión no tardó en decepcionarlos y, como consecuencia, el semanario retornó a la vereda de los opositores. Desde allí y hasta el momento de su clausura final en 1969, la publicación aprovechó este rol para la conformación de una nueva fuerza política, el Movimiento de la Revolución Nacional (MRN), que adoptó un carácter más flexible en comparación con sus antecesores nacionalistas y selló así el pasaje de un nacionalismo republicano conservador –que había caracterizado sobre todo la primera etapa de *AyB*– a un nacionalismo corporativista y revolucionario, capaz de aliarse con el peronismo y la izquierda con tal de lograr su objetivo de subvertir el orden político e institucional en beneficio del interés de la nación (Galván 2013).

En 1967 el tono de las críticas del semanario al gobierno derivó en la primera clausura por parte de la dictadura de Onganía.² Reabrió poco después con algunos cambios en su formato y un nuevo director, el joven tucumano Luis Rivet, vinculado al grupo desde 1963, más acorde a la nueva orientación aperturista hacia otras corrientes políticas (Sánchez Sorondo 2001: 183; Beraza 2005: 229-233; entrevista a Juan Manuel Abal Medina, 17.01.2012, en Galván 2012: 40).

El nuevo grupo de “azulblanquistas” se distinguió del de la primera época no solo por el peso de los más jóvenes –que manejaban la diagramación, las tapas, las caricaturas y la edición de la revista, a la vez que comenzaron a controlar la sociabilidad del grupo–, sino también por nuevas preocupaciones teóricas, políticas, culturales y sociales, que se correspondían con las demandas de la época (Galván 2013: 161-210).

Con cambios sustanciales en su materialidad respecto de las ediciones de los cincuenta, el renovado semanario nacionalista se hizo eco de la ola modernizadora convirtiéndose en una publicación típica de los años sesenta, aunque el discurso explícito en las notas periodísticas se mostrara reacio a aceptar los cambios culturales y estéticos en curso. Desde ese lugar, interpeló a un público joven y diverso a partir de las nuevas herramientas comunicacionales que ofrecía la modernización cultural³ de la década.

Este período se caracterizó por una serie de transformaciones radicales en la clase media que provocaron la emergencia de nuevas preguntas y generaron realineamientos políticos basados en novedosas cuestiones coyunturales como la cuestión peronista, la Revolución Cubana, el proceso de descolonización, los levantamientos detrás de la Cortina de Hierro, la situación del mundo árabe y las transformaciones generadas por el Concilio Vaticano II, entre otras (Sarlo 2001; Sigal 2002; Terán 1993).

La modernización cultural y el apogeo de la cultura juvenil que como consecuencia de estas cuestiones se estaban extendiendo a nivel global, repercutieron también en la renovación de los lenguajes y criterios estéticos de las artes plásticas y audiovisuales, en la literatura y en la música argentinas, que se abrieron a estas transformaciones transnacionales de carácter disruptivo por distintas vías (festivales y concursos internacionales,

² Decreto 7954, 28.10.1967.

³ Con una tirada máxima de 30.000 ejemplares, la publicación pretendía, desde la tapa, cautivar al posible lector con fotos a color y *collages* muy sofisticados que abarcaban la superficie completa de la página, por lo que el logo y el titular principal se superponían a la imagen. En casi todas las páginas había alguna fotografía, caricatura política o dibujo ilustrativo. La diagramación de página, al igual que la calidad del papel, el número total de páginas y la parte artística dan cuenta de una complejidad y sofisticación mucho mayor en relación a la *AyB* de los cincuenta. Sobre la materialidad de la nueva *AyB*, véase Galván (2013: 39-41).

formación de artistas locales en el exterior, convivencia con intelectuales extranjeros en el exilio, etc.). *AyB* incorporó la ola modernizadora de diversas maneras.

A fines de la década, las alianzas e identidades políticas clásicas, influidas por la preponderancia de la cuestión peronista, estaban en pleno proceso de reconfiguración (Altamirano 2013). En este marco, el nacionalismo que aglutinaba *AyB*, motivado por un norte corporativista, ya había dado claras señales de acercamiento a sectores del peronismo y, adoptando como propia la plataforma del antiimperialismo, comenzaba a mostrar un piso común con la izquierda nacional (Galván 2013; Sigal 2002: 138).

En conjunto, la página nacionalista se abrió a la modernización de las esferas política y cultural en la Argentina de la década del sesenta, adaptándose hábilmente al contexto político posperonista y haciéndose eco de la ola modernizadora en el orden de lo cultural, aun cuando ello implicara alejarse de sus antecedentes ideológicos más tradicionales y conservadores.

El objetivo del presente trabajo es indagar en la postura asumida por *AyB* frente a las transformaciones de la década del sesenta, particularmente en lo que respecta al plano cultural, las innovaciones estéticas y las transformaciones en la cultura juvenil. Para ello, se analiza la postura explícita del semanario respecto de la modernización cultural y la cultura juvenil de la época. Si bien las críticas a las nuevas tendencias se complementan con una propuesta estética y cultural tendiente a avalarlas, finalmente el análisis demostrará que, pese a todo, el discurso nacionalista no podrá escapar a la ola modernizadora.

2. Los nacionalistas frente a la ola modernizadora

El renovado semanario nacionalista ingresó a la década del sesenta con cambios sustanciales en su materialidad. Desde su diseño, formato, tamaño, relación imagen-texto, sus secciones y la calidad de página, la publicación nacionalista parecía exultar modernidad. Más allá de la intencionalidad explícita de los editores de mostrarse como herederos del *AyB* original (*AyB*, 1 [07.07.1966]: 2), caracterizado por su sobriedad material y sus extensas notas de opinión, la nueva versión buscaba interpelar a un público joven y diverso a partir de las nuevas herramientas comunicacionales que ofrecía la modernización cultural.

En general, las diferencias materiales respecto de la primera etapa tuvieron por objetivo lograr una lectura más fácil y atractiva aunque no por ello menos reflexiva. El hecho de contar con un mejor financiamiento, permitió incrementar el número de páginas y crear nuevas secciones y columnas fijas.

La multiplicidad de notas conllevaba el tratamiento, en un mismo número, de diversos temas, no necesariamente relacionados entre sí. Esto exigía un rastillaje más amplio y permitía la inclusión de aspectos novedosos en comparación con la versión clásica del semanario: la actualidad y crítica de la alta cultura y el deporte, la encuesta de opinión como prueba de verdad, los relatos criollistas y la historia del pensamiento nacionalista. Además, la sección internacional tenía mayor relevancia, había más viñetas de humor gráfico y se respondía con un breve comentario cada carta de lector publicada. Estas características del nuevo contrato de lectura propuesto parecen indicar no solo que se toman en cuenta los intereses ampliados del lector —ya no definido en primer término en base a sus opiniones políticas— sino también que se busca ampliar el mercado hacia

lectores más jóvenes e inquietos, interpelados por las referencias culturales (ya no solo implícitas como en la primera etapa).

Luego de la clausura de 1967, *AyB* optó por un formato más simple y modesto, debido a deficiencias en el financiamiento. Este nuevo formato acompañó no solo el cambio de director, ya mencionado, sino también un compromiso más explícito con la oposición al gobierno de Onganía. A pesar de las diferencias entre los formatos de la segunda etapa, en ambos puede observarse el compromiso del semanario con su época. En este sentido, la modernización cultural que caracterizó a la década del sesenta y el apogeo de la juventud como actor privilegiado –dos factores combatidos por el gobierno de la “Revolución Argentina” a fin de “resguardar” el honor y la moral de los ciudadanos– fueron rápidamente incorporados a *AyB* como problemáticas relevantes de actualidad.

No obstante esta actualización y adaptación de *AyB* al nuevo contexto cultural, el semanario nacionalista se opuso, en su discurso explícito, a los cambios que implicó la ola modernizadora de los años sesenta.

Esta década se caracterizó en la Argentina por el auge de nuevos consumos culturales que alcanzó a las clases medias, beneficiadas por la economía modernizada e influenciadas por los nuevos modelos culturales que exhibían los medios de la época. Esta “revolución modernizadora” se extendió a todas las esferas de producción cultural y condujo a la renovación de los criterios estéticos de la industria cinematográfica, de la literatura, de la música popular, de las artes gráficas y las performativas (Pujol 2003; Sigal 2002). *AyB* se hizo eco de estos cambios en el contenido de sus notas. En ellas se reconocía el valor de noticiabilidad de la ola modernizadora aunque, como se afirmó más arriba, se la criticaba duramente y se la contraponía a los valores estéticos y culturales tradicionales, que habían sido hegemónicos hasta muy recientemente y que la revista defendía explícitamente.

La escena cultural y artística argentina de los sesenta remontaba sus raíces a la caída de Perón, en 1955, cuando comenzaron a mostrarse las primeras fisuras de la narrativa tradicional y los modelos de enunciación clásicos en el cine argentino. En este sentido, hubo una apertura a la libertad creativa, y las clases medias recobraron su confianza como árbitros de la legitimidad social y cultural. En el terreno de las artes audiovisuales, por ejemplo, comenzó a surgir el denominado Nuevo Cine Argentino o cine de autor, por oposición al cine *mainstream* o industrial. Este fenómeno fue acompañado de una renovación en la crítica, inspirada por el modelo de la revista francesa *Cahiers du Cinema*, que planteaba el compromiso con el desarrollo de una política estética. También reaparecieron los festivales de cine de Mar del Plata, y muchas películas argentinas compitieron y obtuvieron premios en festivales internacionales.⁴ Sin

⁴ Los directores referentes de este nuevo cine, que sentaron las bases de la generación –un poco más joven– de los directores de 1960, fueron Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala, que se habían formado con el viejo modelo industrial (trabajo en equipos de rodaje, estudios de filmación, revistas especializadas y cineclubismo), pero se valieron de la ruptura iniciada a fines de los cincuenta para renovar la producción cinematográfica local. Así surge el cine de autor, caracterizado por el sello personal de su director en cada obra, ya sea por el trabajo con actores fetiche, los manejos de los silencios, la música, las temáticas, el estilo narrativo, la fotografía, la selección de paisajes urbanos que mostraba, etc. La generación del sesenta propiamente dicha (integrada por los directores Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Fernando Birri, Manuel Antín, Lautaro Murúa y Leonardo Favio) se caracterizó por retomar muchas de las temáticas de Torre Nilsson y Ayala, pero se concentró en retratar a la juventud alienada de su época y de su contexto social, en lo que fue acusada de imitar el estilo de las vanguardias europeas. Siguiendo a los

embargo, pese a la creciente importancia del cine de autor tanto local como europeo en las salas locales y de la crítica al estilo *Cahiers*, la columna cultural de *AyB* se dedicó a promocionar principalmente películas con un lenguaje clásico y alejadas de las innovaciones vanguardistas.

Paralelamente, en el terreno de las artes plásticas se inauguró un proceso de internacionalización tanto de las prácticas como de los circuitos de reconocimiento y legitimación. En 1960 iniciaba sus actividades el Instituto Torcuato Di Tella, ventana al mundo a la vez que cuna de las vanguardias locales, que se caracterizaban por una ruptura con lo establecido asociada a la renovación de los lenguajes y los criterios estéticos. Los principales artistas y grupos de la época⁵ enaltecieron a través de sus obras lo bajo, lo popular, lo feo, la violencia, el sexo, lo chocante, las iconografías urbanas y pop; de esta manera, no solo buscaron romper con los estándares técnicos –por ejemplo reactualizando la técnica del *collage* de las vanguardias europeas de principios de siglo o con el uso del vinílico y otros materiales de uso cotidiano como el maquillaje, la comida, etc.– sino también con las normas del buen gusto (Giunta 1999; 2008).⁶

Al igual que ocurría con el cine, la mirada “azulblanquista” sobre las artes plásticas mostró una preferencia por el arte clásico y no-disruptivo. En este sentido, se condenaba el resurgimiento del arte de vanguardia, que en los sesenta detentaba, para *AyB*, simpleza extrema y un particular mal gusto. Los materiales móviles y poco convencionales (metales, luces, vidrio, objetos comerciales), sumados a temáticas destructivas, eróticas, ridículas, vulgares, groseras o violentas eran vistos desde la página nacionalista como contaminantes de la armonía propia del arte (*AyB*, 5 [04.08.1966]: 20). Así, en ocasión de la entrega del famoso premio Georges Braque, otorgado anualmente por la embajada de Francia, se sostuvo que

[I]a muestra, que reúne las obras de todos los concurrentes al certamen [...] constituye una triste sorpresa por su medianía y vulgaridad. Predominan el “pop-art” y el “op-art”, con sus conocidos ingredientes: objetos móviles, metales retorcidos, cristales insípidos, efectos y truculencias luminosas, maniqués, aparatos de dudosa originalidad y el infaltable elemento erótico o francamente obsceno.

[...]

La exposición es una cabal demostración de extravío artístico y una ofensa a la memoria de Braque. Salir de la muestra y atravesar las salas del museo ofrece una sensación de alivio y desintoxicación (*AyB*, 3 [21.07.1966]: 18).

Era inevitable que las nuevas vanguardias se filtraran en la columna cultural. En esa sección, el reconocimiento de los nuevos estilos y espacios de legitimación del arte culto

precursores Ayala y Torre Nilsson, el Nuevo Cine Argentino implementó una renovación técnica, introdujo nuevos modos de enunciación, una fuerte apelación al individualismo, cierto aire juvenil de desesperanza, insatisfacción, aburrimiento, denuncia social y una pincelada irónica (España/Manetti 1999).

⁵ Luis Felipe Noé, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras, Luis Alberto Wells, Kenneth Kemble, Antonio Berni, Rómulo Macció, Carolina Muchnik, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Sameer Makarius, Aldo Paparella, Alberto Heredia, Rubén Santantonín, Emilio Renart, Alberto Greco, Marta Minujín, Jorge Romero Brest, entre otros.

⁶ En esta línea, la participación del espectador pasó de la mera contemplación al protagonismo activo; en particular, este giro encontró su ámbito privilegiado en los *happenings*, formas de arte colectivo que combinaban la performance con la participación del público para ridiculizar el objeto artístico tradicional.

no soslayaban la crítica a las formas de “grosera y barata chabacanería que caracteriza a una gran parte de la obra de los exégetas del arte pop” (*AyB*, 5 [04.08.1966]: 20).

Es decir que, pese a esta declaración de guerra a las vanguardias de los sesenta, no se dejaba por ello de reconocer y aceptar los nuevos mecanismos legitimadores. Así, se respetaba la escena artística del Instituto Di Tella como parte del circuito de legitimación de la obra de arte y del artista, aun cuando se cuestionaba el estilo general y el programa “frío, deshumanizado, teorizante, incapaz de interesar y atraer y por ello carente de repercusión popular” que presentaba (*AyB*, 5 [04.08.1966]: 20). En síntesis, no obstante las resistencias que oponían, los nacionalistas no podían escapar a la creencia de la época de que el arte del momento pasaba, tarde o temprano, por el Di Tella.

En la sección “Música” predominaba el comentario sobre las actividades del clásico Teatro Colón, que se presentaba como un reducto armonioso de la cultura tradicional frente al “mal gusto” de la música rock. Y fue debido a esta preferencia que los redactores de *AyB* no pudieron dejar de referirse a la intromisión de la censura en las salas del Colón. Cuando Onganía prohibió en 1967 el estreno de la ópera *Bomarzo*, la página nacionalista criticó esta medida por exageradamente autoritaria y ridícula (*AyB*, 46 [31.07.1967]: 12).

La preocupación del entorno más íntimo de Onganía (vinculado a su esposa, María Emilia Green Urien) por resguardar ciertos parámetros “básicos” de moralidad, había alcanzado el extremo con la prohibición de la ópera *Bomarzo*, con texto de Manuel Mujica Lainez y música de Alberto Ginastera. La obra había sido consagrada por la crítica especializada y el público en su estreno internacional en el auditorio Lisner de Washington, en mayo de 1967 con el auspicio de la embajada argentina en Estados Unidos, y con apoyo presidencial). Sin embargo, las temáticas impúdicas que, según la elogiosa crítica internacional, eran abordadas descarnadamente en el escenario, desembocaron en la prohibición de su estreno sudamericano en el Teatro Colón y su censura por decreto presidencial.

Si bien este tipo de medidas contra ciertas obras de vanguardia no eran inusuales durante el Onganiato, la censura de *Bomarzo* tomó desprevenido al heterogéneo consenso de intelectuales y políticos liberales, nacionalistas y católicos que apoyaban en mayor o menor medida al gobierno. Es que, en efecto, los autores de la ópera eran artistas pertenecientes a la elite tradicional argentina, católicos y con estrechos vínculos de amistad con varias de las personalidades que formaban parte del régimen (Buch 2001). Como parte de este círculo amplio, *AyB* adoptó una postura crítica frente al affaire *Bomarzo*, aprovechando para mostrar coherencia con respecto a lo que consideraba de buen gusto.

Mientras que dentro de los parámetros de la música culta Ginastera seguía siendo uno de los maestros más reconocidos del momento, en la música popular el folclore vivía su *boom* a través del éxito de figuras como Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Jorge Cafrune, Mercedes Sosa, Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los Huanca Hua, Los de Salta, Los Cantores del Alba y Horacio Guarany, entre otros. El auge de lo popular llegó a solapar también los géneros. Un ejemplo de ello lo constituye el caso de Astor Piazzolla, quien renovó el género del tango rompiendo con el canon tradicional gracias a su conocimiento del lenguaje académico musical (Plesch/Huseby 1999).

A mediados de los sesenta, también los jóvenes, autonomizados como estrato de consumo cultural, se identificaron con expresiones locales del pop ligero (como el Club del Clan o Palito Ortega) y el rock contestatario (representado por Moris, Los Gatos,

Almendra, Manal, etc.), y desafiaron radicalmente los valores morales y estéticos dominantes promoviendo la liberalidad sexual, el uso de pelo largo, ropa provocativa y unisex, etc. Los nacionalistas se opusieron a este *hippismo* argentino y su revolución moral, que chocaba con las normativas morales del Onganiato (Pujol 2003).

3. Críticas a la cultura juvenil

La conflictiva y dispar relación de *AyB* con el gobierno de Onganía permitía que los nacionalistas y el Onganiato coincidieran en ciertos puntos, y el rechazo a la cultura juvenil de los sesenta fue uno de ellos.

El protagonismo de la emergente cultura juvenil que acompañó este proceso de cambios culturales durante la primera presidencia de la “Revolución Argentina”, recibió una atención especial en las viñetas de humor de la contratapa de *AyB*. La tira, firmada por Pedro Vilar (caricaturista que también trabajó en *Primera Plana*, *Tía Vicenta* y *Mayoría*, entre otros) se concentraba en los aspectos de disipación e inmoralidad presentes en los estudiantes de las universidades nacionales. La historieta titulada “Fubita” marcó un rasgo de continuidad entre la vieja y la nueva generación de “azulblanquistas”, debido a que parecía continuar la vida de una “Fubita” niña, personaje de la historieta “El Dr. Ascuoso”, publicada regularmente durante el primer año de *AyB*.

La historieta de 1956 focalizaba los avatares del liberalismo antiperonista durante la “Revolución Libertadora”. El dibujante parodiaba en estas viñetas a la intelectualidad liberal y a la izquierda tradicional argentina, representada para los “azulblanquistas” por la Asociación Cultural Argentina para la Defensa y Recuperación de los ideales de Mayo (ASCUA), por la Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA) y por el partido socialista, cuyas personificaciones gráficas eran el “Dr. Ascuoso”, su “hija Fubita” y el “Dr. Norteamérico Ghioldi” respectivamente. Diez años más tarde, Fubita había crecido e ingresado a la Universidad de Buenos Aires. La protagonista, además de estudiante universitaria, era militante comunista y miembro de la FUBA y se caracterizaba por sus costumbres y consumos culturales liberales y modernos. Así, en lugar de concentrarse en sus estudios, se psicoanalizaba, frecuentaba el “subversivo” Instituto Di Tella, asistía a *happenings*, leía a autores marxistas, militaba en el Partido Comunista, participaba de atentados violentos y, sobre todo, tenía una visión banal de la política.

Las viñetas sobre la Fubita niña de 1956 denunciaban la complicidad de ASCUA y de la FUBA con el régimen militar liberal de la “Revolución Libertadora”. Una década después, “Fubita”, mayor de edad, se había transformado en el epítome del “caos moral” que imperaba en la cultura juvenil y en el ámbito de las universidades nacionales. En definitiva, la crítica de *AyB* a los cambios culturales en la juventud se condensaron en este pintoresco e “histórico” personaje, que gracias a las bondades del lenguaje de la historieta brindó al semanario la libertad necesaria para referirse de una manera irónica y más cruda a una situación que reprochaba enfáticamente pero que no era incorporada de forma tan directa en las notas del cuerpo de la publicación.

Cierta cuota del apoliticismo de estas nuevas tendencias era rechazada también por una izquierda nacional que consideraba la ola modernizadora demasiado en sintonía con la sociedad norteamericana, completamente ajena a la realidad nacional (Sigal 2002: 159). En sentido similar, el grupo Espartaco, dirigido por el muralista Ricardo Carpani,

identificaba el compromiso político con el realismo –pese a los fuertes cuestionamientos que este estilo recibía desde otros ángulos artísticos contemporáneos– y por ese motivo, rechazaba otras tendencias que no fuesen “expresión monumental y pública” (Sigal 2002: 160; Gilman 2003: 66). Estas críticas a la ola modernizadora de parte de la izquierda nacional fueron compartidas por *AyB*, desde donde apuntaban específicamente contra la banalización de la alta cultura como consecuencia directa de la modernización.



AyB, 2 (14.07.1966)

Efectivamente, uno de los coletazos del giro hacia lo popular y masivo del arte culto fue que se solapó con la industria del entretenimiento. Entre las repercusiones de este proceso destacó el creciente espacio que los sucesos artísticos ganaron en las páginas de los medios de comunicación de masas. En definitiva, el acontecimiento artístico pasó a ser “noticia” (Giunta 1999: 94) y *AyB* no desoyó el mandato de su época. Al referirse al mundo del arte y la cultura, el semanario se hizo eco de las críticas más conservadoras a las vanguardias artísticas y a la nueva cultura juvenil y expuso una contrapropuesta propia.

4. Hacia un programa cultural nacionalista

Así como en la arena política el semanario había desempeñado un rol activo de crítica al gobierno de Onganía, en el campo de la cultura el nacionalismo también estaba dispuesto a combatir aquellos elementos contrarios a sus ideas y valores y a proponer un programa propio, aun cuando no podía dejar de reconocer la hegemonía de los cambios emergentes.

El programa cultural con el que buscó combatir la modernización estética en estos años daba cuenta de la preponderancia, en la nueva generación, de sus antecedentes en el nacionalismo de los treinta y los cuarenta. Así, se retornó a un ideario revisionista y criollista y se enfatizó la importancia del realismo artístico.

La injerencia de los nacionalistas en la cuestión cultural, generalmente desde propuestas alternativas a los parámetros culturales hegemónicos, no es algo inusual en la historia del siglo xx (Devoto 2006: 26-119; Zuleta Álvarez 1975: 14; Barbero/Devoto 1983: 14; Macor 1997: 23; Rubinzal 2011: 206-241). En ese sentido, los jóvenes nacionalistas de fines de los sesenta también se preocuparon por gravitar de manera activa en el diseño de un plan basado en el retorno al paisaje bucólico y armónico de la provincia, de la llanura pampeana, como contrapropuesta “autóctona” al “caos” de las nuevas estéticas urbanas, modernas y “extranjerizantes”, que además sugerían una vuelta hacia la subjetividad.

De esta manera, acompañando notas literarias e históricas sobre estos temas⁷, se incluyeron dibujos y litografías de gauchos y paisajes bucólicos de la pampa. Estas imágenes de página entera, ilustraban con estilo realista relatos cortos o fragmentos de novelas y ensayos acerca de las tradiciones argentinas, el gaucho y la vida en la pampa. *AyB* compartía con la izquierda nacional la misma postura respecto al par compromiso político-realismo. Este dato no era novedoso, si se tiene en cuenta que los vínculos del nacionalismo de los “azulblanquistas” con el grupo de Carpani se habían estrechado últimamente. Así, por ejemplo, la admiración de las jóvenes generaciones nacionalistas por la obra y la posición de Carpani llevaron también a que algunas publicaciones de los grupos nacionalistas “Tacuara” reprodujeran en sus páginas obras completas del artista plástico, a quien consideraban un referente fundamental, según relató el ex militante Alfredo Ossorio.⁸

En el mismo sentido, la columna de cine de *AyB* valoraba las películas según su grado de compromiso con la realidad social y política (*AyB*, 33 [29.04.1967]: 12), preocupándose por fomentar las producciones de “arte comprometido” cercanas a lo concreto y local.

No obstante estas resistencias, los cambios culturales de carácter verdaderamente revolucionario que estaban produciéndose en la sociedad argentina a fines de la década del sesenta terminaron por encontrar cabida también en el discurso nacionalista, que no podía ignorar la nueva relación con el objeto artístico, la fuerte presencia de nuevos estilos estéticos y la emergencia de nuevos circuitos internacionales de legitimación de la obra artística, como el premio Braque en artes audiovisuales, el festival de cine de Berlín o la crítica especializada internacional. Así, pese al empeño puesto por el semanario *AyB* en recuperar y transmitir valores tradicionales que parecían indeleblemente vinculados a un

⁷ La mayoría de estas notas se dedicaba a difundir la historia del pensamiento nacionalista argentino, las principales obras literarias criollistas y las biografías de sus intelectuales. Con ello se pretendía no solo dar cuenta de la importancia y coherencia de los intelectuales nacionalistas en la defensa de los intereses de la nación, sino también constituir una suerte de memoria de esta tendencia.

⁸ En una entrevista personal realizada por la autora en la ciudad de Buenos Aires, el 28.02.2007.

pasado armónico, las avasallantes transformaciones de la década se colaban en detalles del diseño, de la gráfica o de los elementos retóricos.

5. La modernización cultural en los intersticios del discurso nacionalista

La contrapropuesta y la oposición explícita de *AyB* a la revolución cultural y estética de los años sesenta no consiguieron evitar la intromisión de las nuevas tendencias en la materialidad misma del periódico. Como se adelantó al comienzo, al comparar la publicación nacionalista con la versión de los cincuenta –más austera, de lectura más compleja y visualmente menos llamativa– se advierte que, pese a su expresa resistencia al nuevo contexto de modernización cultural, la renovada *AyB* era una típica publicación de su época.

El discurso crítico del semanario acerca de la modernización halla su razón de ser en la convicción de que el compromiso político era incompatible con la banalización de la alta cultura y de que esta última estaba siendo contaminada con elementos extranje-rizantes y ajenos a las tradiciones nacionales. Además, la recuperación de valores más conservadores reforzaba el vínculo identitario con aquella generación de nacionalistas que había estado a cargo de la *AyB* de los cincuenta.

La propuesta de retorno a un imaginario criollista, estrategia ya utilizada por el nacionalismo de la primera mitad del siglo xx, respondía a una admiración por la armonía de lo rural y de lo autóctono que coincidía con la defensa de la alta cultura en un punto fundamental. El profundo tradicionalismo y la resistencia al ingreso de lo moderno en las instituciones y ámbitos ya consagrados inspiraban esta admiración por las temáticas y motivos gauchescos, a la vez que inclinaban a la defensa de los parámetros estéticos que mejor parecían resguardar los valores morales que habían sido puestos en riesgo por la liberalidad de las costumbres imperante en la época. Así, lo popular del criollismo se complementaba perfectamente con los gustos propios de un elitismo de clase, con el fin último de proponer una cultura alternativa a la modernización cultural.

Pero, aun así, los novedosos parámetros culturales que se iban imponiendo en el resto de la sociedad argentina de los años sesenta también alcanzaron a esta publicación. Además de la incorporación de nuevas secciones que combinaban intereses eruditos con intereses populares –como fue el caso de las secciones dedicadas a la reseña de discos y espectáculos de música clásica o a las crónicas del campo de las artes plásticas, seguidas por recomendaciones cinematográficas de películas *mainstream*, o de la columna de deportes, dedicada al fútbol o a eventos pugilísticos– (*AyB*, 3 [21.07.1966]: 18; 22) el semanario puso en práctica el novedoso recurso argumentativo de la encuesta de opinión (*AyB* [14.07.1966]: 11). Esta estrategia discursiva respondía a la moda que se hacía eco del auge de los métodos sociológicos cuantitativos e invadía los medios de la época. Entre ellos, la encuesta empírica desbancó el trabajo de historiadores y ensayistas como método de investigación privilegiado (Blanco 2006: 202-204), que fue transpuesto casi inmediatamente al lenguaje de comunicación de masas y se utilizó para explicar tendencias en la moda en las costumbres y en la política (Pujol 2003: 298).

De la misma manera, las críticas a las vanguardias y a la nueva relación con el objeto artístico articuladas en los textos se esfumaban en los diseños de las portadas. Así, fueron varios los *collages* y motivos vanguardistas diseñados para las gráficas de presentación de cada número. Si la oposición a las políticas liberales del gobierno de Onganía se desarrollaban

de manera extensa en las notas de las columnas de política, de opinión y en la página editorial, en las portadas se condensaban de forma más directa y menos sutil. Eran usuales los montajes fotográficos y *collages* que ironizaban las contradicciones entre la plataforma política corporativista original de la “Revolución Argentina” y las políticas concretas de corte liberal que aplicaría Onganía unos meses después de asumir la presidencia.



AyB 33 (29.04.1967).9

Si bien los recursos propios del humor gráfico eran viejos aliados discursivos de *AyB* (Galván 2012), el montaje fotográfico y algunos motivos utilizados (como, por ejemplo, el diseño psicodélico de algunas viñetas)¹⁰ fueron herramientas completamente novedosas que respondían a la necesidad de captar un público joven, habituado a los nuevos elementos iconográficos de la cultura visual de los sesenta.

En conclusión, si bien la cuidada diagramación y la calidad de las ediciones de *AyB* en la segunda mitad de los sesenta estuvieron orientadas hacia este público, producto de la ola modernizadora, el objetivo escapaba a la lógica comercial y en ello se diferenciaba de otras publicaciones contemporáneas. En efecto, la estrategia de aprovechar los recursos de la modernización cultural puesta en práctica por el semanario nacionalista, tenía por finalidad engrosar las filas de su movimiento político incorporando a jóvenes militantes que se sintiesen interpelados por la estética modernizadora.

⁹ Véanse también tapas de *AyB*, 12 (22.09.1966); 15 (13.10.1966); 27 (11.01.1967); 34 (05.05.1967).

¹⁰ Véase, por ejemplo, *AyB*, 51 (04.09.1967): 8.

En otras palabras, la nueva generación de “azulblanquistas” actualizó su estilo según las demandas estéticas de la época con el fin último de captar nuevos lectores y nuevos militantes. Sin embargo, la versatilidad de los jóvenes nacionalistas para adaptarse a los nuevos tiempos –versatilidad que también había hecho mella en su ideario político (Galván 2013)– no fue en desmedro de los vínculos identitarios con la generación previa, presentes en la renovada *AyB* a través de su programa estético y cultural.

6. Conclusiones

Al incorporar nuevos estilos, formatos, diseños y temáticas, atípicos para la cultura gráfica nacionalista, el semanario *AyB* pone de manifiesto que los cambios estéticos y culturales de los años sesenta alcanzaron también a las filas nacionalistas, a su pesar.

En el marco de la clausura política del Onganiato la cultura juvenil, la liberalidad de las costumbres, la internacionalización y la renovación de los circuitos y de los lenguajes artísticos, entre otros cambios fundamentales del período, fueron en términos generales rechazados desde las filas del nacionalismo. El disenso respecto de estas transformaciones se complementaba con la propuesta de un proyecto estético propio basado en el retorno a valores criollistas característicos del nacionalismo tradicional conjugados con la defensa de la alta cultura como resguardo de la moralidad. Pero también, más en concordancia con la época, *AyB* defendía el realismo, único estilo artístico que para el semanario era coherente con el compromiso político.

En este sentido, el discurso nacionalista de *AyB* no se inscribió en el marco de la modernización cultural solamente para oponerse a ella. Más allá de su propuesta cultural, buscó interpelar e integrar a nuevos lectores y simpatizantes de su causa política mediante la incorporación de estilos y motivos de vanguardia y con herramientas discursivas en boga, como la encuesta de opinión, entre otros.

Si en su crítica al Onganiato el semanario nacionalista –diferenciándose de las posturas de derecha, más cerradas, de las generaciones nacionalistas anteriores– encontró un terreno en común con ciertos sectores de la izquierda nacional en su oposición a las innovaciones artísticas y culturales del período, también logró una solución de compromiso que lo volvía acercar a la izquierda. Al tiempo que defendía el arte comprometido, el criollismo y un conjunto de valores morales conservadores, *AyB* no cerró las puertas a la avasallante ola modernizadora que alcanzó a la sociedad argentina de los años sesenta.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos (2013): *Peronismo y cultura de izquierda (1955-1965)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barbero, María Inés/Devoto, Fernando (1983): *Los Nacionalistas*. Buenos Aires: CEAL.
- Beraza, Luis Fernando (2005): *Nacionalistas. La trayectoria de un grupo polémico (1927-1983)*. Buenos Aires: Puerto de Palos.
- Blanco, Alejandro (2006): *Razón y modernidad. Gino Germani y la sociología Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Buch, Esteban (2001): “El caso Bomarzo: ópera y dictadura en los años sesenta”. En: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, 23, 1^{er} semestre, pp.109-137.

- Devoto, Fernando (2006): *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- España, Claudio/Manetti, Ricardo (1999): “El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis. En: Burucúa, José E. (comp.): *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 279-310.
- Galván, María Valeria (2012): “Los hombres del imaginario nacionalista: representaciones de la masculinidad en publicaciones periódicas nacionalistas de derecha argentinas durante la larga década del sesenta (1956-1969)”. En: *História, UNESP*, 31, 2. En: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742012000200013&lng=en&nrm=iso> (23.12.2014).
- (2013): *El nacionalismo de derecha en la Argentina posperonista. El semanario Azul y Blanco (1956-1969)*. Rosario: Prohistoria.
- Gilman, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (1999): “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”. En: Burucúa, José E. (comp.): *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 57-118.
- (2008): *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Macor, Darío (1997): “Del nacionalismo integrista al peronismo”. En: Macor, Darío/Iglesias, Eduardo: *El peronismo antes del peronismo. Memoria e historia en los orígenes del peronismo santafesino*. Santa Fe: UNL, pp. 19-23.
- Plesch, Melanie/Huseby, Gerardo V. (1999): “La música argentina en el siglo XX”. En: Burucúa, José E. (dir.): *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política II*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 175-234.
- Pujol, Sergio (2003): “Capítulo VII: Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”. En: James, Daniel (dir.): *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Tomo IX. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 281-328.
- Rubinzal, Mariela (2011): *El nacionalismo frente a la cuestión social argentina (1930-1943). Discursos, representaciones y prácticas de las derechas en el mundo del trabajo*. Tesis de Doctorado: UNLP. En: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte450>>. (23.12.2014).
- Sánchez Sorondo, Marcelo (2001): *Memorias. Conversaciones con Carlos Payá*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarlo, Beatriz (2001): *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- Sigal, Silvia (2002): *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Terán, Óscar (1993): *Nuestros Años Sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Zuleta Álvarez, Enrique (1975): *El nacionalismo argentino*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.

➤ La contraofensiva parauniversitaria durante la última dictadura argentina: el caso de *Lecturas críticas*

Analía Gerbaudo

Universidad Nacional del Litoral-CONICET, Argentina

Resumen: Este artículo describe una de las producciones originadas en el marco de las prácticas de investigación clandestinas desarrolladas en el campo de la teoría y la crítica literarias en Argentina durante la última dictadura (1976-1983): la revista *Lecturas críticas*. La publicación estuvo ligada a la “universidad de las catacumbas”, formación que ejerció la resistencia a través de la actualización, la traducción, la discusión y la producción teórica y crítica. En primer lugar, se caracterizan los temas, autores e interrogantes transitados por la revista; paralelamente se describen las operaciones de lectura desplegadas y promovidas. Finalmente, se puntúan algunas de sus derivas en las prácticas de investigación y de enseñanza universitarias de la democracia.

Palabras clave: *Lecturas críticas*; Dictadura; Clandestinidad; Teoría y crítica literarias; Argentina; Siglo xx.

Abstract: This article describes one of the productions originated in the context of the clandestine activities engagement in the field of literary theory and criticism in Argentina during the 1976-1983 military dictatorship: the journal *Lecturas críticas*. The publication was linked to “university of the catacombs”. This formation constitute kernels of resistance through upgrade, translation activities, debate and the production in literary theory and criticism. First, one characterizes the topics, the authors and the questions of the journal; in parallel one describes the operations of reading developed and promoted. Finally one focuses in their derives in research and university teaching practices in democracy.

Keywords: *Lecturas críticas*; Dictatorship; Clandestine activities; Literary Theory and Criticism; Argentina; 20th Century.

1. Resistencia, clandestinidad y políticas de exhumación¹

Hace ya algunos años Graciela Montaldo publica en esta revista un ensayo que aporta una metáfora iluminadora respecto del funcionamiento de la cultura. La distinción de Geoffrey Batchen entre el descubrimiento de los medios técnicos para hacer posible la fotografía y su materialización efectiva es el punto de partida para interrogar la relación entre posibilidad y deseo o, más bien, entre posibilidad, deseo y realización: “Nunca vamos a llegar a saber nada sobre aquello que no deseamos, así lo tengamos ante nosotros mismos en todas sus manifestaciones”, afirma Montaldo (2004: 35). Al filo del cierre,

¹ Quisiera agradecer muy especialmente a los evaluadores de este artículo, cuyos nombres desconozco, y a la directora del Dossier, Dra. Andrea Pagni, ya que sus comentarios enriquecieron, sin lugar a dudas, los resultados que aquí se presentan.

su escrito expande la misma hipótesis: “Ser conscientes de que al investigar y escribir estamos alimentando una política del deseo, del deseo de saber, nos permite componer artefactos que se sustenten en cruces e intercambios” (46). Montaldo acentúa la importancia del deseo en la configuración de los problemas de investigación. Un matiz que desenmascara tanto el carácter político de las agendas del campo como las luchas por imponerlas, definir las o, al menos, contribuir a su diseño: “las preguntas que nos hacemos, a pesar de la ya naturalizada profesionalización de nuestro campo, no están sino atravesadas por búsquedas y miradas que son también políticas” (36). Y agrega: “porque, lo sabemos, el campo profesional es también un campo político donde leemos siempre en contigüidad y confrontación” (36).

Es en esta doble línea de asunción del carácter político como deseante de nuestros objetos de investigación donde se inscribe este artículo, derivado de dos proyectos articulados por un eje común: la exhumación de archivos (es decir, la recuperación de papeles privados y públicos en estado de pérdida potencial u olvido para convertirlos en documentos domicializados con acceso libre, abierto y en un soporte que garantice su persistencia a pesar del paso del tiempo [cf. Derrida 1989; 1995]). Una exhumación que permitirá construir conocimiento sobre la morfología de una disciplina tal como se define en un país periférico a la luz de la comparación con las configuraciones logradas en otros territorios. Así, este trabajo recoge, por un lado, los primeros resultados de un proyecto grupal que reconstruye los procesos de institucionalización de las ciencias sociales y humanas en diferentes países (entre los que se incluye Argentina) en un arco comprendido entre 1945 y 2010.² Por el otro, retoma los avances de una investigación individual centrada en las fantasías de intervención sostenidas por los críticos que enseñaron Teoría Literaria y Literatura argentina en la universidad argentina de la posdictadura, es decir, entre 1984 y 2003.³

² Investigación dirigida por Gisèle Sapiro (“International Cooperation in the Socio-economic Sciences and Humanities: Comparative Socio-Historical Perspectives and Future Possibilities”, EHESS, CNRS, París) y centrada en la reconstrucción, descripción, análisis y comparación de los procesos de institucionalización de las ciencias sociales y humanas (Sociología, Psicología, Filosofía, Economía, Letras, Antropología, Ciencias Políticas) en Argentina, Brasil, Francia, Italia, Reino Unido, Austria, Holanda, Hungría y Estados Unidos entre 1945 y 2010. Para las áreas de Filosofía y Letras, las universidades seleccionadas en Argentina para este estudio son las nacionales de Buenos Aires, La Plata, Rosario y Litoral; los criterios seguidos para esta elección no responden solo a la importancia de estas instituciones en la consolidación de las tradiciones del campo, sino a las huellas de las dictaduras visibles a partir de los “índices de institucionalización”. La descripción de las cuatro dimensiones de análisis construidas (1. enseñanza; 2. investigación; 3. publicaciones y 4. organización profesional), cada una con sus correspondientes variables (1. fecha de creación de las carreras de grado y de posgrado, número de ingresantes por año, número de profesores por disciplina [porcentaje de mujeres, de extranjeros y de doctores]; 2. instituciones de investigación y acuerdos, instituciones no académicas y lugares de investigación; 3. creación de revistas científicas en la disciplina [fecha, perfil], creación de revistas temáticas e interdisciplinarias, colecciones editoriales especializadas; 4. creación de sociedades académicas o asociaciones profesionales en la disciplina [fecha, número de miembros, categorías], mecanismos de evaluación pública y de distinción, mercado de trabajo), permitirá determinar la magnitud de los efectos y sus secuelas hasta el presente. Los datos ya recogidos confirman la hipótesis de que en la consolidación de las investigaciones en Literatura argentina, Teoría y crítica literarias en Argentina, han ocupado un papel central las formaciones (Williams 1977) generadas por agentes que, desde el activismo ligado a la resistencia intelectual, promovieron prácticas oficialmente clausuradas por los diferentes gobiernos de facto (véase Gerbaudo 2013b).

³ Para una descripción de este proyecto financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), sus conceptos centrales (“fantasías de intervención”, “posdictadura”), la delimitación

Dos análisis atravesados por los dilemas de los campos intelectual, literario y artístico (Bourdieu 1987; 1997; Sapiro 2004; Jurt 2004) en el marco económico, social y cultural: osar una “vista del pasado” (Sarlo 2005) atenta a las fantasías de los agentes que desempeñan un rol central en la consolidación de los estudios literarios impone al investigador, en especial para el caso periférico de Argentina, atender a variables que ponen en cuestión el carácter autónomo de los campos. Algo que Pierre Bourdieu ha señalado incluso para Francia, “espacio social y cultural para el cual construyó su análisis” (Plotkin 2006: 14), al definir los campos como “microcosmos relativamente autónomos” (Bourdieu 1997: 12).⁴ En la misma línea, reconstruir las condiciones de institucionalización de las ciencias humanas, y puntualmente, de la teoría y la crítica literarias sobre literatura argentina en nuestro país, exige atender al lugar que las “formaciones” (Williams 1977) ocuparon en la fundación de tradiciones de investigación a pesar de las dictaduras. Es en dichos espacios marginales donde se desarrollaron perspectivas clausuradas en las instituciones estatales, al menos para las disciplinas de las que se ocupa nuestra investigación y este artículo. Dicho de otro modo: para entender cómo fue posible, por ejemplo, la renovación teórica de vanguardia que domina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en las áreas de Teoría y crítica literarias y Literatura argentina en los ochenta, es decir, apenas restituida la democracia, es imprescindible reponer las acciones desarrolladas en los llamados “grupos de estudio” o “universidad de las catacumbas” durante la última dictadura, verdaderas usinas importadoras y productoras de conocimiento en el campo.

Los grupos de estudio eran espacios clandestinos en los que se leía, se traducía y se discutía lo que desde la lógica estatal se hubiera considerado “subversivo”: el formalismo ruso, Antonio Gramsci, Mijail Bajtin, Raymond Williams, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Pierre Bourdieu. Verdaderos universos paralelos (entre otros nombres, han recibido el de “universidad paralela”) sostenidos por los propios estudiantes que, mientras asistían a las clases de la universidad oficial, por otro lado aportaban económicamente para participar de esta otra enseñanza ofrecida en los domicilios particulares de Beatriz Sarlo, Josefina Ludmer, Nicolás Rosa, Ricardo Piglia, Eduardo Romano, Carlos Altamirano, es decir, los críticos y escritores que transformaron la enseñanza universitaria de la literatura durante los primeros años de la democracia. En una entrevista que ya tiene un tiempo, Graciela Montaldo ofrece un relato revelador del riesgo que se corría al participar de aquellas prácticas: cuenta que la primera vez que se encontró con *Marxismo y literatura* con sus tapas fue en Venezuela, país en el que enseñó e investigó durante muchos años (Montaldo 2010). Comenta también que trabajaba para poder solventar estas clases. Puntualmente sobre las clases de Ludmer, Claudia Kozak recuerda que eran “caras”: “el precio no era un problema: nos juntábamos varios para poder pagarlas” (Kozak 2013). Otra vez se inscribe aquí la potencia del deseo como variable fundamental para entender las acciones de la época: al alto precio no era solo un problema de dinero, sino también de exposición del cuerpo. Como recuerda Ana Camblong, a los sitios en los que se realizaban los encuentros se llegaba y se partía en “horarios un poco diferentes” (2009), para no despertar sospechas.

tación del período (1983-2003), los cortes que señalan sus diferentes momentos (1983-1986; 1986-1995; 1995-2001; 2001-2003) y la metodología, véase Gerbaudo (2012). Para una definición de los términos “política” y “política de la exhumación”, Gerbaudo (2013a).

⁴ El grado de autonomía de un campo tiene correlación con su capacidad para resistir los condicionamientos externos: “Plus les champs scientifiques sont autonomes, plus ils échappent aux lois sociales externes” (Bourdieu 1997: 23).

Las derivas de este trabajo clandestino no se circunscriben al posterior período democrático: aún durante la dictadura alumnos y profesores de dichos grupos fundaban y sostenían revistas, organizaban esporádicamente charlas, escribían libros que, según las ocasiones, publicaban inmediatamente o mantenían en reserva. Beatriz Sarlo crea en 1978 la ya mítica revista *Punto de vista*, el espacio de importación y divulgación más importante de las teorías de Raymond Williams y Pierre Bourdieu, entre otras; en 1977 Josefina Ludmer publica su libro sobre Juan Carlos Onetti; en 1981, bajo el sello del Centro Editor de América Latina que combinaba libros de calidad con bajo precio, Sarlo difunde a Roland Barthes (1981) y un año antes, junto a Carlos Altamirano, pone a circular *Conceptos de sociología literaria* que trae al campo perspectivas teóricas eclipsadas por las versiones enjuagadas de la estilística, del estructuralismo y de la hermenéutica dominantes en la enseñanza universitaria estatal. Es en ese contexto donde un grupo de jóvenes provenientes de distintos grupos de estudio saca a la calle en 1980 la publicación *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*. Jóvenes que, años más tarde, se integrarán a las cátedras que renuevan la enseñanza, la investigación y también la escritura literaria en Argentina: Nora Domínguez, Alan Pauls, Silvia Prati, Renata Rocco-Cuzzi, Adriana Rodríguez Pérsico, Alfredo Rubione y Mónica Tamborenea son los responsables de esa osadía. Término no desmesurado dado el contexto: recordemos que recién en su número 12, aparecido en octubre de 1981, *Punto de vista* abandona las “estrategias de enmascaramiento” (Olmos 2004: 939) y revela los nombres reales de su directora (Beatriz Sarlo) y del Consejo de Dirección (María Teresa Gramuglio, Carlos Altamirano, Hugo Vezzetti, Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia) a la vez que produce su primer editorial. La audacia de ese texto breve es notable: *Punto de vista* se reconoce en una “tradición argentina”, en 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” (1981: 2). En esa genealogía, junto a la revista *Contorno* (1953-1959), está *Los libros* (1969-1976), su antecedente más directo: de ellas hereda una posición y un programa que transparentan después de once números marcados por el velamiento. Entre las razones para fundar la revista en marzo de 1978 se resalta “el derecho a disentir [...], una condición básica de la cultura, amenazada material y políticamente” (Sarlo y otros 1981: 2). De modo sesgado el editorial insinúa el trabajo clandestino realizado también en los grupos de estudio: “no existen condiciones aceptables de producción intelectual donde no puedan circular las ideas”, remarcan. Es posible advertir entonces que tanto los grupos como las revistas se piensan como espacios de preparación y luego, de divulgación: “reflexionar sobre la historia cultural argentina o latinoamericana, sobre los métodos críticos o las teorías sociales supone un punto de partida”. En esa línea, la revista y los grupos sobre los que, por razones obvias, no se dice absolutamente nada, se conciben como “la defensa de la libre discusión y la creación de un lugar [...] que permitiera generalizarla”. *Contorno*, *Los libros*, *Punto de vista* están atravesadas por quiebres del orden constitucional, por golpes de Estado (recordemos: *Punto de vista* nace en dictadura). En este sentido, lo que *Punto de vista* hereda de las anteriores es, como reconocen los integrantes del equipo editorial, “una cualidad intelectual y moral”: “se trata de nuestra responsabilidad en la defensa de la libertad de expresión y de pensamiento”. Y agregan: “y su consecuencia práctica, la creación de un ámbito donde algo de esto sea posible”. Las prácticas clandestinas se dejan entrever: “encerrada en los límites de la amenazada producción material, la ciega torpeza del censor, el oscurantismo ultramontano de la universidad estatal, la cultura argentina para construirse debe hacerlo en la superación de estos obstáculos”. Y se reconocen las fantasías

de intervención y las acciones que las acompañaron: “los intelectuales hemos imaginado, en estos años, formas y espacios nuevos para la discusión y circulación de ideas, posiciones, perspectivas”. En esa línea se inscriben, entre otras, *Punto de vista* y los grupos de estudio de los que *Lecturas críticas* es clara deudora.

Si bien *Lecturas críticas* cuenta solo con dos números, vale la pena reponer tanto los temas, autores e interrogantes sobre los que gira como las operaciones⁵ que realiza y las que promueve: un conjunto que también aporta indicios sobre el clima de época, las constricciones y las resistencias. En ese sentido, este artículo envía a los resultados ya presentados en otra publicación en la que se ha analizado con detalle el primer número (Gerbaudo 2013b). Lo prometido allí es lo que se intenta resolver en este, es decir, fundamentar por qué el segundo número, si bien publicado entre marzo y agosto de 1984, o sea, dentro del orden democrático (legible de todos modos en clave de posdictadura [Gerbaudo 2012]), puede considerarse un redoble de la apuesta política. Sintetizo en líneas generales lo desarrollado a propósito del primer número para introducir la descripción del segundo y exponer los argumentos para la tesis arriba formulada.

Cada uno de los números se centra en un tema específico: la parodia, el primero; los “géneros menores”, el segundo. El formato se repite: sobre el tema seleccionado en cada caso se presenta, luego de los artículos específicos, una actualización bibliográfica (nunca se insistirá lo suficiente respecto de la importancia de este punto en una revista del campo que se publica en el tiempo previo a la socialización de la información que facilita Internet) a la que le continúan una serie de entrevistas a críticos y escritores, luego un espacio para la ficción y finalmente, reseñas.

Si en el editorial del primer número se hacía referencia a las constreñidas circunstancias de producción a pesar de las cuales, de todos modos, se decide poner a circular la revista (“Se encontrarán aquí ciertas líneas de investigación, y ciertos objetos de estudio (en especial, la literatura argentina), que en los últimos años no han podido recibir la atención que merecen” [*Lecturas críticas* 1980: 3]), en el segundo, a pesar de las escasas garantías que ofrecían las frágiles condiciones de la reciente democracia, se suben los tonos tanto de los interrogantes en las entrevistas como de las lecturas y reseñas: la adjetivación, los detalles que se cuentan, lo que se pregunta exhiben estos matices, estos acentos, estos subrayados asumidos desde el inicio con la marca del nombre propio. Decisión que suponía poner en riesgo el cuerpo. La propia vida en vilo con cada firma.

2. *Lecturas críticas*...: operaciones desplegadas, operaciones promovidas

Vale la pena empezar la descripción del segundo número de la revista atendiendo a una operación solo superficialmente legible como un pormenor: la datación. Una marca que recorre una parte considerable de la literatura y de la crítica literaria argentina.

⁵ Uso este concepto en el sentido acuñado por Jorge Panesi (1998), que pone de relieve su carácter estratégico evocando sus empleos en los campos quirúrgico, militar y matemático. En los dos primeros, es decir, en el quirófano y en el campo de batalla, son cuerpos los que están en juego. Agrego a la serie las contiendas libradas desde la arena pública de la escritura y de la lectura, más riesgosas cuando se libran en dictadura, dados los costos incalculables para quien las ejercita, ya que el quiebre del orden jurídico impide ampararse en cualquier garantía legal. Un terreno en el que se hace evidente también el uso algebráico, aunque, en este caso, cabe remarcarlo, se desbarata toda lógica, toda previsión.

Puede verse, entre otros, en los textos de Josefina Ludmer y en los de Alberto Giordano. Puede verse, por ejemplo, en la poesía de Juan Gelman: una constante acompañada por la precisión del lugar de enunciación. Fecha y lugar muestran al sesgo, junto al poema, una travesía, un recorrido y atravesamientos de diferentes órdenes ligados al exilio, a las pérdidas y a la intemperie padecidos durante la última dictadura argentina. Marcas indelebles que importan también por lo que permiten conjeturar respecto de sus circunstancias materiales de escritura.

Lecturas críticas elige para su segundo número el tema “géneros menores”. Quienes firman aclaran mes y año de enunciación: octubre de 1982, Alan Pauls; agosto de 1983, Renata Rocco-Cuzzi y Mónica Tamborenea; julio de 1983, Nora Domínguez y Adriana Rodríguez Pérsico; enero de 1984, Alfredo Rubione. Fechas que dan cuenta de una escritura tramada en el período de transición hacia la restitución democrática. Un período vertiginoso y turbulento marcado tanto por el debilitamiento del gobierno de facto (causado por los avatares de la desquiciada guerra por la soberanía de Malvinas) como por el eco internacional de las denuncias de los militantes por los derechos humanos. Entre estas últimas sobresalen las de las Madres de Plaza de Mayo, que oponen al silencio de la Junta Militar su insistente pregunta por el cuerpo de sus hijos: “¿dónde están nuestros hijos?”, repetían. Una pregunta que permitió “hacer el máximo ruido en torno a los que desaparecieron sin dejar huella” (Butler, en Zadjermann 2006). Una forma de “fijar una marca”, de “dejar un trazo” (Butler, en Zadjermann 2006): no es casual que una teórica y una activista como Judith Butler, atenta a los “cuerpos que importan” (1993) y a los que no importan en diferentes universos culturales, haya puesto esta lucha ineludible en un lugar de visibilidad universitaria internacional. Toda insistencia en la huella es, más allá y más acá de la deuda derrideana (Derrida 1967), una operación política que en este caso se torna más ostensible dado que el rastro que se sigue es el de los cuerpos.

Pero puede leerse además en la colocación de la fecha el doble gesto de quien testimonia, es decir, de quien jura “decir la verdad” y certifica dicho acto con su rúbrica junto a la fecha y lugar mientras, en el mismo movimiento, alimenta “una problemática complicidad con la *posibilidad*, al menos, de la ficción” (Derrida 1998: 1). En este borde no solo está la literatura (o más precisamente, la poesía que se quiere testimonial al consignar obsesivamente estas marcas de enunciación), sino también las historias de la literatura, su crítica. Más aún cuando estas se pretenden “literarias”. Con ese límite poroso juegan los ensayos de *Lecturas críticas* en la estela de una tradición de las letras argentinas (González 1999; Giordano 2005) que no ha logrado quebrar el cientificismo promovido por *papers* y artículos. Un trazo en zona de borde que, en estas circunstancias, constituye también una forma de protección: si bien no ha alcanzado con inscribir la producción en la “mera literatura”⁶ para resguardar los cuerpos de los abatimientos y torturas elucubrados por el terrorismo de Estado, todo aquello que rehusara el eslogan, que involucrara la metáfora y una retórica sofisticada parecía, con todo, menos expuesto a estas contingencias. Es clave allí la escritura, el tono. Algo que, no obstante, como en casi todo ejercicio de “inicios” (Said 1985) se observa aquí en estado incipiente.

⁶ Derrida ha imaginado a la literatura como un discurso que roza la fantasía de “poder decirlo todo” (“La littérature peut tout dire, tout accepter, tout recevoir, tout souffrir et tout simuler” [Derrida 1998: 30]), aunque pagando el precio de ser leída solo como “literatura”, es decir, como un discurso que no pretende ningún valor de verdad. Un poder que la literatura gana al suspender la ontología (Giovannangeli 1996: 96).

De los ensayos interesa destacar las preguntas, temas y problemas planteados que suponen la entrada a un terreno peligroso tanto por la cuestión que se trata como por la teoría desde la que se la aborda.

Para empezar, Alan Pauls trabaja las *causeries* de Lucio Mansilla en el mismo número de la revista donde se publican sus primeras tentativas literarias: “En el punto inmóvil” es un extracto que se anuncia como parte de una novela “de igual título escrita en 1980” (1984a: 62) y pronta a publicarse por Sudamericana. La novela finalmente, por pedido de la editorial (Panesi 2013), llevará otro título: *El pudor del pornógrafo*. Tanto este fragmento como el texto completo, armados a partir de una suerte de rompecabezas que incluye un género como la carta tratado como “menor” por ciertas tradiciones de la crítica y de la filosofía (Derrida 1974), podrían inquietar por el énfasis que el trabajo sobre la lengua pone a un tema contraproducente para la moral procesista: el estallido del deseo y sus efectos sobre los cuerpos. No es casual que, más allá de los avatares editoriales, este controvertido escrito de 1980 salga a la calle recién bajo el gobierno democrático y con un título menos enigmático, o menos velado (Pauls 1984b).

El segundo ensayo, firmado por Renata Rocco-Cuzzi y Mónica Tamborenea, se centra en el epistolario de Macedonio Fernández y adelanta algunas de las decisiones teóricas que, más de treinta años después, Alberto Giordano (2006; 2008; 2011a; 2011b) instala en la agenda teórico-crítica: Rocco-Cuzzi y Tamborenea encuentran en la carta un género cercano al diario en su intento (fracasado desde el comienzo) de no ceder a la ficción postulándose como “el lugar por excelencia de la verdad” (Rocco-Cuzzi/Tamborenea 1984: 16). Ambos interpelan a un entrometido lector no exento del deseo de literatura cuyos restos puede hurguetear en esos papeles colaterales a la “gran obra” de la firma reconocida: “¿Qué busca un lector de cartas sino espiar, inmiscuirse, recopilar testimonios fidedignos de alguien cuya intimidad le interesa?” (16). En el caso puntual de Macedonio, el epistolario se incluye en una obra anarquista que contraviene, entre otras cosas, “la ley del género” (Derrida 1980): “En su alejamiento de las formas tradicionales, en su propuesta de disolución de los géneros, el resultado es que ni una novela es lo que se lee como novela, ni un ensayo es exactamente un ensayo, ni una carta es, estrictamente, una carta” (Rocco-Cuzzi/Tamborenea 1984: 20).

El tercer ensayo del dossier se inscribe en la tradición de un texto fundacional del género “menor” en cuestión mientras recobra una figura polémica: Nora Domínguez y Adriana Rodríguez Pésico (1984) deparan en las autobiografías de Victoria Ocampo. El objeto de investigación que construyen remite al clásico *La literatura autobiográfica argentina* (Prieto 1966) y envía al presente dado el desarrollo que el género cobra en la agenda argentina con los ya citados trabajos de Giordano y dada la aguda revisitación de los textos autobiográficos de Ocampo por María Celia Vázquez (2013). Por su parte, a partir de los relatos que bosquejan “la historia de una mujer de la oligarquía porteña” (Domínguez/Rodríguez Pésico 1984: 33) y de una élite intelectual (Ocampo es nada menos que la fundadora de la revista *Sur*, un emblema de las letras argentinas [Gramuglio 1983; 2010; Podlubne 2011]), Domínguez y Rodríguez Pésico enhebran las tensiones que atravesaron la cultura y, por lo tanto, la sociedad argentina durante el siglo xx. Si bien se centran en lo que acontece en especial en su primera mitad, el calibre de las hipótesis es de alto riesgo, en especial cuando se describe la pugna entre la oligarquía a la que Ocampo pertenecía y los sectores populares en ascenso en la vida cultural y política. Domínguez y Rodríguez Pésico retratan a la oligarquía como una clase propensa al enmascaramiento y

al repliegue en diferentes estamentos del poder, pronta a irrumpir cuando el momento lo propicie, como por ejemplo en 1930 y 1955. Las fechas que arrojan remiten a dos golpes de Estado: el primero, recae sobre el gobierno de Hipólito Irigoyen por José Félix Uriburu y el segundo, sobre el de Juan Domingo Perón por Eduardo Lonardi y Pedro Eugenio Aramburu. El segundo, avalado por Victoria Ocampo desde las páginas de su revista. Así, el recurso de Ocampo a la autobiografía es leído en términos performativos: “el país ha cambiado, la literatura también” (23), apuntan. Dado que “la arrogancia de una elite y su defensa a través de la ficción literaria ya no encuentran terreno posible o justificable” se apela a la autobiografía: género en el que quien escribe “se elige y exige como héroe de una historia digna de ser escuchada” (26). Ocampo, esta “Gioconda de la Pampa” (30) que había escogido para sus devaneos el siglo XIX (una forma de obturar los sucesos políticos contemporáneos: “los festejos del Centenario, las huelgas obreras, los manifiestos anarquistas no interfirieron en los desbordes de su sensibilidad” [30]), ve alterado su humanismo apacible y contemplativo cuando irrumpe en la escena el peronismo: un proyecto político que trata con desprecio. Domínguez y Rodríguez Pérsico retoman una de sus citas y se detienen en el modo en que nombra a Evita: “Intencionalmente digo Eva Duarte y no Eva Perón. Lo que era de veras el feminismo, lo que había sido, los sacrificios que había costado, nunca lo supo” (Ocampo, en Domínguez y Rodríguez Pérsico 1984: 30). Observan que Ocampo “descalifica los sacrificios de Eva Perón y los de las clases desposeídas” (Domínguez/Rodríguez Pérsico 1984: 30). Y siguen: “sólo cuentan los [sacrificios] individuales: la imagen del poder otra vez, únicamente ella peleando contra el mundo que la acosa. Un ahogo muy particular” (30). Comentarios caros a la época porque suponen reintroducir, ante el deshilachado modo predominante de leer literatura, la clave política pensada en términos de clase y de ideología con un tono cercano al sostenido por David Viñas (1964; 1965; 1970; 1981) y, en el mismo movimiento, reintroducir la línea de investigación despuntada por Adolfo Prieto (1957; 1963; 1966) desde la Universidad Nacional del Litoral e interrumpida por la dictadura anterior, en 1966, con Juan Carlos Onganía a la cabeza.⁷

En el último ensayo del dossier Alfredo Rubione justifica por qué dedican este número de la revista al tema de los “géneros menores” mientras esboza una definición de dichos géneros que repone una forma de leer oficialmente desplazada: la que historiza los “objetos culturales” (1984a: 38). Resuena en su conceptualización el eco de la posición derrideana sobre la ley, los géneros y la literatura (textos que el año siguiente Josefina Ludmer trabajará en el célebre seminario “Algunos problemas de Teoría Literaria” dictado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires [cf. Derrida 1980; 1982; Ludmer 1985; Vitagliano 2011; Gerbaudo 2013c]): “ni la ley, ni la norma, ni la diferencia, ni la transgresión que acompañan a la literatura desde que esta comenzara a adquirir su forma actual en el siglo XVIII han cesado” (Rubione 1984a: 38). Rubione postula que esto se advierte con claridad con las vanguardias: “por más revulsiva que una obra sea, no deja de rendir homenaje a la norma que impugna” (38). Y agrega: “si todo texto presupone una norma, en toda transgresión emerge la ley como garantía de legibilidad” (38). Desde este

⁷ Para un análisis de las líneas teóricas desarrolladas por Adolfo Prieto desde su cátedra de Literatura argentina en la Universidad Nacional del Litoral desde 1959 hasta 1966, véase Gerbaudo (2007). Para un análisis comparado de las divergentes condiciones materiales para el desarrollo institucional de la Sociología de la literatura en Brasil y Argentina durante los años sesenta a partir del contraste entre las producciones de Antonio Candido y Adolfo Prieto, véase Blanco (2011).

lugar irreverente, repasa los géneros usualmente considerados “menores” y a continuación, desde una posición inspirada en los planteos de Pierre Bourdieu, interpela: “¿Qué es lo que define la condición literaria de un texto?” (42). Y sigue: “¿Las destrezas de estilo, la conformidad con un público, con una norma dada por una clase social, el prestigio de un autor, la participación en una colección literaria, la adecuación con el gusto de una clase social?” (42). “Es probable que todas ellas y alguna más” (42), asevera, mientras pone al descubierto la lucha entablada entre diferentes sectores por la catalogación que no es más que un estado del campo en movimiento. “Buena parte de la producción cultural se valora y se califica dentro del campo intelectual” (44), aclara, mientras relativiza el juicio de valor implícito en la jerarquía establecida. Así, los “géneros menores” son tales “desde un lugar [...] y en relación a otras obras”: “categorías renovables movilizadas por la actividad incesante de arrebatar hegemonías y de mantener privilegios culturales” (44).

La sección siguiente, dedicada a las entrevistas, acentúa este martilleo sobre las entonces poco exhibidas condiciones materiales y culturales que operan en toda producción y circulación simbólica. Tres entrevistados emblemáticos: Elvio Gandolfo, un escritor que formará parte del canon de la universidad argentina (Giordano 2011a); David Viñas, el mítico crítico que retornaba de su exilio y Josefina Ludmer, figura de la resistencia encarnada fundamentalmente en la universidad de las catacumbas. En ese sentido, es relevante detenerse en cómo los presentan, especialmente a Ludmer y a Viñas ya que dichos textos breves portan huellas que dan cuenta de luchas intelectuales libradas durante la dictadura y también de sus sanciones.

La introducción que los editores realizan a la conversación con Ludmer, fechada en septiembre de 1983 y publicada casi un año más tarde (la revista se imprime en agosto de 1984⁸), roza las formas del heroísmo militante: “Josefina Ludmer es crítica e investigadora de la literatura. Es docente en la Universidad de Buenos Aires y fundamentalmente desarrolla una consecuente actividad en la enseñanza y coordinación de grupos parauniversitarios interesados en la problemática literaria” (46). El contraste entre la enseñanza universitaria oficial y la de las catacumbas habla más del pasado que lentamente se abandona que del presente o de lo porvenir. Al respecto, hay un dato interesante sobre el que insisten sus entonces alumnos de los “grupos de estudio”: Ludmer no acepta dar clases en materias regulares en el grado universitario, sino por concurso. Claudia Kozak menciona más de tres veces esta decisión de Ludmer durante una entrevista de cuarenta minutos (Kozak 2013): énfasis que da cuenta de una posición política y ética que ha dejado sus marcas. Por otro lado, la inscripción del término “parauniversitario” pone de relieve la práctica sistemática de resistencia clandestina que se opone a las otras prácticas, a las “paramilitares”, ejecutadas desde el terrorismo de Estado. Una actividad también ligada a la subsistencia que Ludmer abandona apenas se incorpora al mercado de trabajo como profesora regular de la universidad del orden democrático (Kozak 2013).

El título elegido para rotular la entrevista, “Un género es siempre un debate social”, agita las hipótesis que en ese momento Ludmer esbozaba en relación a la literatura gauchesca sobre la que cuatro años más tarde publica un libro que se convertirá en un clásico: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988). Precisamente es a partir

⁸ Sobre este punto hay una oscilación de meses, probablemente los que vayan desde la hechura de la revista hasta su salida de imprenta: en su tapa se consigna como fecha de publicación el mes de julio de 1984; en la hoja donde se anotan los créditos editoriales, marzo del mismo año y en la última página se aclara que la impresión se concluye en agosto.

de este género como trabaja el carácter cambiante del estatuto de los géneros derivado de los resultados de las batallas libradas en el tejido social. Destaca que hablar de “género menor” supone suscribir un “concepto móvil que se definiría cada vez por el uso [...] y por el tipo de oposición” (Ludmer 1984: 46) planteado en su interacción con otros. A continuación despeja algunas de las controversias que se verifican en la lucha por la colocación que, de cualquier manera, revela otras confrontaciones junto a las meramente técnicas ya que en el debate sobre la taxonomía genérica se expresan posiciones de otros órdenes: “los géneros menores se refieren a zonas sociales de las prácticas verbales que no habían sido incorporadas a la literatura, o bien que se sitúan en el límite, entre lo literario y lo no literario, o bien a las escrituras y registros desprestigiados desde el punto de vista de la literatura dominante” (46). Finalmente tal vez pueda conjeturarse que lo más relevante de la entrevista es el modo en que desliza el contraste entre dos formas de trabajo o dos “modos de leer” (Ludmer 1985; Vitagliano 2011; Gerbaudo 2011) que ella ha encarnado: un tipo de abordaje centrado en los textos y otro en los géneros. Perspectivas verificables en sus escritos sobre *Cien años de soledad* (Ludmer 1972) y sobre Juan Carlos Onetti (1977) centradas en textos, por un lado, y en su libro sobre la gauchesca, diagramado desde un género, por el otro: “Creo que el primer mérito de hablar de los géneros es el cambio de óptica: no se pueden estudiar con los mismos criterios con que se estudian los textos puesto que se trata de otro tipo de objeto, con otra forma de existencia y otro contexto. No es lo mismo el contexto de un texto que el de un género” (43). Tal como lo hará en su seminario “Algunos problemas de Teoría Literaria” (1985), Ludmer despunta los desarrollos de una epistemología de la teoría literaria toda vez que se entienda por ella la interrogación de qué se conoce o se deja de conocer cuando se adopta una determinada perspectiva de lectura de la literatura: “en un género se discute algo que no se percibe si uno permanece pegado al texto aislado; algún problema que interesa especialmente a la sociedad y que no se debate, de ese modo, en ningún otro discurso o lugar” (Ludmer 1984: 47). Pensar a cada género como un “debate social” (47), como el resultado o la encarnación de un debate social, es una posición teórica con derivas epistemológicas y políticas ya que lo que se visibiliza da cuenta del carácter de constructo, del modelado artificial del objeto. El ejemplo que Ludmer introduce insinúa el escenario político de las clases dominantes y de las dominadas en la Argentina del XIX: “Lo que debate la gauchesca como género es qué lugar debe ocupar el gaucho en la distribución del trabajo, en el ejército, etc.” (48). Y agrega: “la característica de ese debate es que en el género habla el gaucho” (48). Ludmer hace foco en el carácter político de la literatura no sólo por los temas que despliega sino por el uso de la lengua que habilita (con todo que ello deja entrever): “la literatura siempre habla de lo que no se habla *de ese modo*. Y hablar de otro modo es, quizás, hablar de otra cosa” (49).

La entrevista al escritor Elvio Gandolfo, fechada en 1982, toca tres zonas álgidas ya sea por los nombres que retoma o por los derroteros que siguen los temas: en primer lugar, Gandolfo menciona a Rodolfo Walsh (asesinado el 25 de marzo de 1977, el mismo día que enviara las copias de su “Carta abierta a la junta militar” [1977]) junto a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Ricardo Piglia: una serie hilvanada por la influencia en sus escrituras de un “género menor” (53), la novela policial (puede afirmarse, en esta línea, que *Operación masacre* [Walsh 1957], un texto de denuncia y de investigación periodística, es también uno de los mejores policiales de la literatura argentina). En segundo lugar, relativiza la subvaloración que el nombre confiere al género a partir de una descripción

que vuelve sobre las prácticas de los “grandes” escritores: “Casi todo autor ha tenido un vínculo con los géneros menores (Cervantes, Arlt, Dostoievski, Balzac, Shakespeare)” (Gandolfo 1984: 54). En tercer lugar, coloca estos géneros como emergentes productivos al momento de ensayar una reconstrucción sociocultural: “Los géneros menores tienden a expresar con mayor claridad (y con tanta mayor claridad cuanto menor sea el valor ‘literario’ de un relato) prejuicios, hábitos mentales, modos de vida, sueños y fantasías de una época precisa” (54). Y acota: “en ese sentido son un buen arsenal de conocimientos para una posible ‘historia de las mentalidades’” (54).

Contraviniendo la introducción a zonas de riesgo a través de procedimientos oblicuos, la última entrevista expresa los puntos de vista del equipo editorial con nitidez y aplomo empezando por el título (“La repercusión comunitaria de una faena”) que, más allá de la clasificación de los géneros en mayores y menores, hace foco, siguiendo al entrevistado, en la recepción: “lo verdaderamente decisivo es el resultado estético (y la respuesta comunitaria) de toda esa faena” (Viñas 1984: 55), advierte con firmeza David Viñas cuya presentación recae sobre algunas de las tantas pérdidas producidas entre idas y vueltas no elegidas. “Durante todos estos años la dictadura militar nos privó de muchas cosas. Entre ellas, de la presencia de un intelectual como David Viñas” (55): la operación de exhumación consiste aquí en traer lo censurado, lo deliberadamente eclipsado. Poco proclives a los eufemismos, agregan: “En este caso se sumó el silencio respecto de su obra anterior y de los libros publicados en este período: *Cuerpo a cuerpo e Indios, ejércitos y frontera*” (55). Dos escrituras producidas en el exilio. La primera, una novela compuesta entre 1976 y 1979 publicada simultáneamente en México y Madrid y reeditada en Argentina recién en 2006 por Adriana Bochino que, a sus intervenciones como crítica y docente de Teoría Literaria en la Universidad Nacional de Mar del Plata agrega las que emprende como librera y directora de una editorial independiente con nombre arltiano: Estanislao Balder, uno de los personajes de *El amor brujo*. La segunda, publicada en México por Siglo XXI un año antes de la caída de la dictadura, identifica a los indios masacrados durante la conquista de la “Patagonia” (palabra cuya connotación es radicalmente diferente a “desierto” [Viñas 1982: 19]) con los desaparecidos del terrorismo de Estado del 70 y del 80. Un libro que se adelanta a los temas que recién en la actualidad integran la agenda política estatal y cuyo trabajo de documentación habilitan la equiparación con el *Nunca más* (Crenzel 2008; Gerbaudo 2013d). Hablar y escribir sobre estos textos en 1984, es decir, en los endebles tiempos iniciales de la posdictadura (Gerbaudo 2012), supone un verdadero acto de arrojo. Finalmente esta extensa presentación recobra diferentes fantasías de intervención que Viñas había ensayado entre dictaduras y antes de su exilio: acciones gestadas desde la enseñanza, la fundación de la mítica revista *Contorno*, la producción artística. Acciones interrumpidas por la violencia estatal que se condena sin miramientos mientras se celebra la vuelta: “El punto de flexión que implica *Contorno* en la crítica argentina, su labor docente en la universidad (cuando pudo ejercerla), su aporte a la cinematografía, al teatro y a la narrativa: prácticas todas marcadas por la interpelación a la cultura oficial, hacen que el regreso al país de David Viñas sea valorado como una recuperación inestimable” (en Viñas 1984: 55).

Por no tener fecha se supone que esta entrevista fue realizada en 1984. Podría abonar esta hipótesis el calibre de los enunciados, entre los que se incluyen la desarticulación del tema que convoca este número de la revista, largamente preparado: “[géneros menores], ese vocabulario me remite a algo así como un tribunal de menores o, peor aún, a un asilo de

menores”, dictamina Viñas (55), intransigente, mientras a continuación vuelve sobre sus repetidos credos, prácticamente borrados del espacio público y circulantes en pequeños reductos entre los que estaban los “grupos de estudio”. Viñas destaca la importancia de leer desde una posición que atienda al contexto histórico en el que se inscribe cada texto, en particular poniendo especial atención al lugar que las instituciones ocupan en los desplazamientos, en la variación de su estatuto. Elige como ejemplo el *Martín Fierro*, que pasa de “crónica de bandidos” a “poema nacional”: una transformación ligada “tanto a los cambios internos de las élites como a las alteraciones en la ideología dominante” sin desatender el papel de la crítica. Su desacralización de géneros o figuras romantizadas va desde la literatura popular (“no siempre la llamada literatura popular es contestataria... como no lo es el soporte histórico concreto que puede producirla” [57]) hasta el “inflacionismo” de *Contorno* (describir la canonización de Arlt como una pugna con la revista *Sur* y el diario *La Nación* es otra de las operaciones provocativas cortadas por esta misma línea [57]). Finalmente, con la vehemencia que lo caracteriza, conecta crítica literaria y periodismo desbaratando cualquier ilusión de inocuidad sobre los proyectos literarios en los que se involucra; desmontaje que incluye a la revista que publica esta conversación. Viñas advierte sobre un “continuo” entre “los puntos de partida” de sus primeros libros y sus “artículos de denuncia de los generales de las Malvinas” (56). Puntualmente cita un texto periodístico publicado en un diario mexicano tres días después de que los militares argentinos deciden ocupar las islas en abril de 1982. Sin merodeos señala qué une a crítica, literatura y periodismo y, en el mismo movimiento, precisa qué los distingue: “Se trata –si ustedes me permiten– de ‘texturas’ diversas, de densidades o de andaduras distintas, de presiones coyunturales, de espacios y de condiciones de producción diferentes. Pero que responden, si se mira el itinerario global con cierta perspectiva, a un proyecto análogo, de obsesiones más o menos permanentes” (56).

Sin lugar a dudas son las entrevistas y las reseñas (todas datadas en 1983) los puntos de máximo riesgo de la revista.

En las entrevistas, esto va más allá de las respuestas de los entrevistados: tanto las preguntas como las presentaciones no eluden las zonas peligrosas, ya sea por los autores que se nombran como por los temas. Preguntas y temas subrepticamente evitados en el número anterior de 1980.

Las reseñas de *Lecturas críticas*, todas datadas en 1983, anticipan algunas de estas operaciones que van a introducirse en las cátedras de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires ocupadas, ni bien se restituya la democracia, por los profesores que regresaban del exilio (como David Viñas [Torre 2010; Gerbaudo 2013d]) o por los que trabajaron o se formaron en la universidad de las catacumbas (como Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo y sus discípulos). Operaciones que contribuyen a este movimiento de lenta descristalización de prácticas internalizadas por la fuerza del miedo inoculado a través de la coacción, la censura, la violación de domicilios privados, la tortura y la desaparición de personas.

Por el lado de la teoría, las reseñas evidencian la fiebre de actualización. Muestra de ese fervor es la que escribe María del Carmen Rodríguez sobre *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà* de Jacques Derrida. Un extenso comentario basado en la lectura del texto en francés publicado en 1980 en Francia por Flammarion: “El interés en la teoría de Derrida, el interés en la obra de Freud, el interés en la lectura de los ‘restos’ intraducibles de todo texto son tres buenas razones que pueden hacer imprescindible –o

al menos deseable— la lectura de este texto” (Rodríguez 1984: 72). La interpelación a la lectura se realiza, cabe hacerlo notar, desde una formulación de las teorías del resto que recién despuntaban por la época (cf. Ludmer 1972) y que se desarrollarán en Argentina en profundidad durante las tres décadas que siguen (Ludmer 1985; Cragolini 2007; Dalmaroni 2010).

Por su parte, Alicia Viladoms reseña *Posibilidades y límites del análisis estructural (una investigación concreta en torno a lenguaje y poesía)*: una compilación de artículos a cargo de José Vidal Beneyto publicada en Madrid por Editora Nacional en 1981. Las observaciones de Viladoms son muy importantes en términos históricos, ya que el fin de ciclo que pronostica en los albores de los ochenta recién se empieza a entrever en varias universidades argentinas recién durante los primeros años de salida de la posdictadura, es decir, pasado 2003 (Gerbaudo 2012). La necesidad en todo análisis de entrar en diálogo no solo con los textos literarios, sino con las lecturas ya producidas sobre dicho material se enuncia aquí como punto de partida básico: “Quizá [...] haya concluido su ciclo una estructura de tendencia lineal-progresiva, debiéndose considerar como corpus ya no sólo el texto en tela de análisis sino éste y todos los otros trabajos de crítica que preceden a cada estadio de la investigación” (Viladoms 1984: 89). Un problema que aqueja aún hoy a las ciencias sociales y humanas en Argentina: “sucede que no nos leemos entre nosotros”, sanciona Mónica Cragolini (2005; 2008). Un cuestionamiento a los lábiles estados de la cuestión de los proyectos de investigación en ciencias humanas.

La reseña de Alan Pauls sobre *Campo de poder y campo intelectual* de Pierre Bourdieu, publicado por Ediciones Folios en Buenos Aires en 1981, da cuenta de la existencia, hacia el final de la dictadura, de una tradición que discute las producciones de vanguardia de la sociología francesa en Argentina. Su cita del hoy ya clásico *Literatura/sociedad* publicado en 1983 por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo para suscribir la crítica al modo en que el concepto de *habitus* es usado como comodín para explicar aquello que resiste a encuadrarse en las hipótesis generales de una investigación es una muestra de ello (Pauls 1984c: 93). Por otro lado es importante que Pauls refiera lo que en Bourdieu puede advertirse de poco ortodoxo a la hora de diseñar sus metodologías, más allá de sus obstinaciones. Al respecto, señala: “Bourdieu parece empeñado en vencer, mediante sus herejías sociológicas, las múltiples resistencias que el campo de las producciones simbólicas opone desde siempre a la mirada sociológica” (90).

Por el lado de la crítica, las reseñas comparten cierto desencanto respecto de los resultados logrados por los textos que retoman, salvo una excepción: la firmada por Rubione sobre *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Un libro publicado por el Centro Editor de América Latina en 1983 cuyos prólogos (tanto los de la primera edición como los de la reedición de 1997) y dedicatorias ayudan a reconstruir qué implicaba no solo escribir, sino traducir o desarrollar un emprendimiento editorial en la Argentina de la última dictadura. La dedicatoria a Boris Spivacow, “uno de los héroes de la resistencia cultural a la dictadura” (Sarlo y Altamirano 1983 [1997]: 7), merece la cita: “A Boris Spivacow, nuestro editor, por el espacio que abrió y supo mantener, en los peores momentos, dentro de la cultura argentina” (9). El reconocimiento de la deuda con Tulio Halperin Donghi, Adolfo Prieto, David Viñas y “los uruguayos Ángel Rama y Carlos Real de Azúa” (15) expresan, solo con su inscripción, la posición ética y política desde la que se escribe. Rubione lee en estos reconocimientos una obsesión sobre la que Viñas había insistido en cada nueva vuelta provocada por sus

libros sobre el mismo punto: la relación entre “literatura argentina y realidad política” (1964; 1970; 1995; 1996). Al respecto apunta: “Es que literatura argentina y realidad política están en los inicios de la literatura argentina, en la autobiografía sarmientina y en el legado simbólico que manejan los autores de los artículos” (Rubione 1984b: 97). El resto de los textos críticos comentados en *Lecturas críticas* cae bajo un filoso escalpelo: Rubione (1984c) vuelve sobre una recopilación de artículos de Tomás Eloy Martínez ya publicados en *Primera plana* y ahora recogidos en *Lugar común la muerte* (1983); por su parte, Rodríguez Pérsico (1984) lista las inconsistencias de *El habla de la ideología* (1983) de Andrés Avellaneda y Panesi se pregunta, a propósito de *Borges: una estética del silencio* de Gabriela Massuh, sobre la “novedad” que aporta “un nuevo libro” sobre el autor (Panesi 1984: 93).

Por el lado de la literatura, se advierte un intento de intervención en la construcción del canon literario. Tamborenea reseña *La luz de un nuevo día* (1983) de Hebe Uhart: un texto atravesado por la ironía que permite la “distancia con el costumbrismo” mientras se “desnuda a la pequeña burguesía [argentina] en sus mitos y creencias” (Tamborenea 1984: 78). Tamborenea lee desde los interrogantes estéticos del formalismo ruso aprendidos en las catacumbas que luego enseñará en sus clases durante el seminario de Ludmer en 1985: así, habla de una “propuesta narrativa que desautomatiza lo automatizado en diferentes registros: el lugar común a nivel lingüístico, ideológico, [...] de hábitos y preferencias” (Tamborenea 1984: 78).

En la reseña de Alan Pauls sobre *Ley de juego* (1983) de Miguel Briante, una recopilación de textos ya conocidos junto a inéditos que van desde la iniciación hasta los últimos trabajos del escritor, la pregunta central está dada por “¿qué leer?” (Pauls 1984d: 78): “¿la curva de una evolución? ¿Los hitos de un aprendizaje? ¿Los indicios, progresivos y ordenados por la contigüidad de la antología, de alguna ‘maduración’, de un supuesto perfeccionamiento?” (79). Un conjunto de interrogantes que se resuelve a través de otra pregunta, como un modo sesgado de inscribir la lectura: “¿Qué es si no un principio de regularidad, la insistencia de una repetición? (79).

Renata Rocco-Cuzzi escribe sobre *Hay cenizas en el viento* de Carlos Dámaso Martínez. Una novela publicada en 1982 por el Centro Editor de América Latina. Un texto que, por el efecto Sarlo (cf. Sarlo 1987)⁹, circulará en el campo literario. Los comentarios de Rocco-Cuzzi vuelven, como en un “bucle extraño” (Hofstadter 1979) sobre el trabajo colectivo emprendido en *Lecturas críticas*, del que participa activamente: para Rocco-Cuzzi, escribir sobre el Cordobazo (una importante manifestación popular que tiene su epicentro en la ciudad de Córdoba en 1969 durante la dictadura de Juan Carlos Onganía) y “sobre los últimos años de dura represión” justifican el “estilo alusivo” de esta novela que, como bien remarca, sale a la calle con los militares en el poder. La puesta en

⁹ Los trabajos críticos que Beatriz Sarlo desarrolla, a saber, sus libros publicados, su participación activa en el Centro Editor de América Latina (uno de los emprendimientos editoriales más importantes del país [véase Bueno y Taroncher 2006]), en la revista *Los libros* (véase González 2011) y luego la creación de *Punto de vista* (véase Dalmaroni 2004; Patiño 2003; 2006; Gillier 2011) consolidan su lugar central en la crítica argentina. Puntualmente en este caso, Sarlo recobrará el texto de Dámaso Martínez en el encuentro organizado en 1986 en la Universidad de Minnesota sobre la literatura argentina escrita “durante el llamado Proceso de de Reorganización Nacional” (Jara 1987: 9). Sobre los efectos, reales e imaginarios, que provoca en el campo el hecho de que un texto sea retomado por Sarlo, véase Kohan (en prensa); Nofal (2009), citados a su vez en Gerbaudo (2012).

valor de su excepcionalidad dentro del escenario de la narrativa argentina de la época es también una puesta en valor de la excepcionalidad de este emprendimiento colectivo al que le pone el cuerpo junto con la escritura: “Mucho menos prolífica que el teatro de los últimos años[...], la narrativa argentina tiene en esta novela uno de los pocos ejemplos de texto que habla –como puede hacerlo la literatura– de una realidad de muerte, miedo y represión y que ensaya ese habla elusivo y oblicuo como una de las formas de conjurarla” (Rocco-Cuzzi 1984: 83).

Finalmente, en una sección llamada “Breves”, se escriben escuetos comentarios sin firma (lo que permite pensar que es el equipo entero de la revista el que asume la responsabilidad por lo enunciado) a modo de noticias sobre publicaciones recientes que, no obstante, siempre tienen la marca del juicio agudo y la valoración. Cabe observar que el comentario sobre *Literatura/sociedad* (1983) de Sarlo y Altamirano, dada su extensión y detalle, habilitaría su ubicación en la sección “reseñas”. Salvo esta excepción, se dedican uno o dos párrafos a textos literarios, críticos y a la traducción de un libro teórico de Algirdas Julius Greimas (autor profusamente enseñado en Argentina, en especial en las universidades nacionales de Córdoba y del Litoral), a saber: *Libro de navíos y borrascas* (1983) de Daniel Moyano, *Contramarcha* (1983) de Hugo Corra, *Ejércitos imaginarios* (1983) de Rodolfo Fogwill, *Sobre poesía popular argentina* (1983) de Eduardo Romano, *Notas sobre la lengua literaria de las novelas llamadas realistas* (1982) de Hugo Cowes, *Ritos privados* (1982) de Elsa Osorio, *El texto silencioso* (1982) de Tamara Kamenzain y *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos* de Greimas en su versión al español publicada en 1983.

Este frenesí, esta fiebre de novedad, esta inquietud por estar al tanto de lo que se discute en otros sitios, este ardor por saber qué se escribe dentro y fuera de Argentina advertidos en este reducido pero potente emprendimiento constituido por *Lecturas críticas* (una deriva de *Punto de vista* y de la universidad de las catacumbas) son marcas de época: la ebullición tanto de la divulgación teórica, de la crítica como de la literatura argentina entre el fin de la dictadura y los primeros años de la democracia se produce a pesar de los peligros. Escribir en esos tiempos suponía correr riesgos, dado que los aparatos paramilitares del terrorismo de Estado, si bien menos visibles en su accionar, permanecían intactos, muy lejos de la desarticulación de su poder real y simbólico que recién se advierte pasada la denominada posdictadura, es decir, desde 2003 en adelante, con la anulación de los indultos y de las leyes del perdón (Gerbaudo 2012).

El segundo y último número de la revista sale a la calle bajo el orden democrático. Pero se había armado durante los tres últimos años de la dictadura. El recurso de poner en el centro de la discusión los “géneros menores”, además de mostrar la deuda con las preguntas de investigación que por entonces ya se formulaba Ludmer, inscribe una doble operación: mientras se incluye a la reseña en ese género, a la vez, se le da una importancia clave en la conversación crítica sobre literatura. Prueba de ello es la cantidad de reseñas y notas breves sobre libros que se incluyen. Al respecto, al modo de una “jerarquía enredada” (Hofstadter 1979) comparable a los dibujos de Escher (en los que principio y fin se confunden generando caminos recursivos infinitos), Rubione vuelve sobre el género para sacar a la luz las lógicas de poder que se juegan en su trama: “¿cómo no leer en una reseña una sutil recomendación, un llamamiento sofocado dirigido a otros medios, un agradecimiento personal, un gesto solidario, una retribución, una transacción entre el avisador y el medio, un mensaje de amor, una lejana revancha?”. Y agrega, arremetiendo

contra los visos de neutralidad y objetividad: “¿Por qué tanta impersonalidad cuando toda reseña es un clamor?” (1984a: 41). Estas decisiones, leídas en cruce, tal vez habiliten la comparación con la operación que realizan los activistas *queer* cuando toman esta palabra desvalorizada y la llevan al límite de la confirmación al agregarla como el calificativo de su teoría (Butler 1993). Un subrayado que intenta desmontar las connotaciones negativas, su carga peyorativa. Tal vez retomar los “géneros menores” en una revista escrita por jóvenes formados en los núcleos de resistencia intelectual sostenidos en la Argentina de la última dictadura pueda leerse también como un acto de militancia: una atención a lo marginal, a lo soslayado, a lo dejado de costado. Una operación que también vuelve sobre el grupo, sobre sus características. Una operación que se realiza mientras se escribe sobre literatura y se interroga: ¿menores? ¿Quién dice? ¿Desde qué teorías de ese campo que, ya desde el título, se piensa en plural (o, como diría Derrida, en diseminación, marcado por la diversidad de perspectivas por descubrir y por venir)?

3. Fantasías de intervención y derivas

No sería desatinado afirmar que *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias* es sostenida a modo de conjuro frente a las muy diferentes formas de subyugamiento y devastación que pretendía imponer el “Proceso de reorganización nacional” en la Argentina. Sus únicos dos números, el último gestado en los últimos momentos de la dictadura, son prácticas de resistencia: una forma de canalizar y de intentar volver factibles las fantasías de intervención imaginadas en el seno de los grupos de estudio que, una vez restituida la democracia, encuentran canales en las vías institucionales. Una de ellas: la cátedra universitaria; la otra, el CONICET. La primera, centrada fundamentalmente en la enseñanza; la segunda, en la investigación.

Así, entre 1984 y 1986, estos jóvenes entusiastas se integran a las cátedras que renuevan la enseñanza de la literatura en la Argentina desde la Universidad de Buenos Aires. Panesi dictará junto a Enrique Pezzoni “Introducción a la Literatura” (Pezzoni había trabajado durante la dictadura en el Instituto Joaquín V. González introduciendo perspectivas teóricas no circulantes en el país; sus traducciones, sus ensayos en *Sur* y en otras publicaciones especializadas y profesionalizadas como la *Revista Iberoamericana* dan cuenta de su afán por generar un diálogo crítico actualizado en un escenario internacional). Alan Pauls, Adriana Rodríguez Pérsico, Mónica Tamborenea y Nora Domínguez dictarán junto a Josefina Ludmer el concurrido seminario “Algunos problemas de Teoría Literaria”, transformado en 1986 en la materia “Teoría Literaria II” (Vitagliano 2011: 123). Renata Rocco-Cuzzi y Alfredo Rubione integrarán el equipo que, junto a Beatriz Sarlo, renueva la lectura desde “Literatura argentina II”.

Más allá de los aportes puntuales al campo teórico-crítico, la importancia de exhumar esta revista está dada por lo que revela en términos de reconstrucción del escenario socio-cultural en el que surge y por las precisiones que aporta respecto de los espacios que intervinieron más activamente en la morfología de las disciplinas incluidas en el campo de los estudios literarios en Argentina durante la última dictadura. Tanto sus antecedentes como su proyección dan cuenta de un trabajo colectivo en el que se verifican las marcas de los tráficos de teorías, de las importaciones clandestinas, de las discusiones veladas sostenidas durante la dictadura en los grupos de estudio. No se explica de otro modo la

apropiación de autores complejos que no figuraban ni siquiera en los libros de divulgación o en las introducciones iniciadas en *Punto de vista*, el ejemplo emblemático de resistencia. Un ejercicio que posibilita la apropiación del capital cultural que luego permitirá ocupar una posición teórica y política de vanguardia en las instituciones universitarias de la democracia. Un posicionamiento que excede el tratamiento del objeto disciplinar en cuestión para abarcar las fantasías de intervención gestadas a partir de él en el tejido de la cultura: las prácticas de extensión, divulgación (entre las que incluyo la producción de reseñas y notas bibliográficas), traducción y enseñanza posteriores desplegadas por cada uno de sus integrantes llevan la marca de aquel activismo. Una práctica que consolida y fortifica el hacer futuro: si se pudo vencer el te(m)(rr)or provocado por el ejercicio de sostener la lectura y la escritura en tiempos de dictadura, ¿cómo no se habrían de vencer los obstáculos que se presentarían después? A pesar de las constricciones de diferente orden que van a atravesar hasta desgarrar el tejido social de la Argentina de la posdictadura (en especial hacia 2001 [Gerbaudo 2012]), es posible detectar en estas operaciones aparentemente inocuas de resistencia cultural generadas durante la dictadura las claves que permiten entender cómo pudo sostenerse después la enseñanza en la universidad pública, la investigación, la producción de literatura, crítica y teoría. Una materialización que, como se desprende del ensayo de Montaldo citado al inicio de este artículo, se tramita en términos de política del deseo. Solo la obstinación y la tenacidad sostenidas en el deseo permitirán explicar la persistencia en la universidad y en el país que vendrá después, entre fines de 1986 y 2003. Pero eso, claro está, es tema para otro escrito.

Bibliografía

- Blanco, Alejandro (2011): “Crítica literaria e sociologia no Brasil e na Argentina”. En: *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, 23, pp. 13-40.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Choses dites*. Paris: Minuit.
- (1997): *Les usages sociaux de la Science. Pour une sociologie-clinique du champ scientifique*. Paris: INRA.
- Bueno, Mónica/Taroncher, Miguel Ángel (coord.) (2006): *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Butler, Judith ([1993] 2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Alcira Bixio.
- Camblong, Ana María (2009): “Entrevista personal”. Investigación CIC-CONICET. CD-ROM.
- Cragolini, Mónica (2005): “Ponencia presentada en la Jornada *La señal de un trazo. Adiós a Jacques Derrida*”. Santa Fe: UNL, 20.05.2015 (manuscrito no publicado).
- (2007): *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra.
- (2008): “Conversaciones”. En: *El río sin orillas*, 2, pp. 248-274.
- Crenzel, Emilio (2008): *La historia política del ‘Nunca más’: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dalmaroni, Miguel (2004): *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*. Santiago de Chile: Melusina.
- (2010): “La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)”. En: <www.bazaramericano.com/pdf.php?cod=19&tabla=columnas> (24/06/2013).
- Derrida, Jacques ([1967] 1997): *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- ([1974] 1981): *Glas*. Paris: Denoël/Gonthier.

- ([1980] 2003): “La loi du genre”. En: *Parages* (Nouvelle édition revue et augmentée). Paris: Galilée, pp. 233-266.
- (1982): “Préjugés devant la loi”. En: *La faculté de juger*. Paris: Minuit, pp. 87-139.
- (1989): “Biodegradables: Seven Diary Fragments”. En: *Critical Inquiry*, 15, pp. 812-873. Traducción al inglés de Peggy Kamuf.
- (1995): *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée.
- (1998): *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris: Galilée.
- Domínguez, Nora/Rodríguez Pérsico, Adriana (1984): “Autobiografía de Victoria Ocampo. La pasión por el modelo”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 22-34.
- Gandolfo, Elvio (1984): “¿Menores? Un dictamen desde el estrado”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 52-54.
- Gerbaudo, Analia (2007): “Inconformistas, denuncialistas, innovadores: Adolfo Prieto-David Viñas (1953-1970)”. En: *Poslit. Revista Electrónica de Literaturas y Pensamientos Latinoamericanos*, 2, <<http://www.ilcl.poslit.ucv.cl/html/numdos/articulogerbaudo.html>> (24/06/2013).
- (2011): “Al margen de las garantías disciplinares, Josefina Ludmer”. En: *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, 9, pp. 83-93.
- (2012): “Fantasías de intervención: literatura argentina y teoría literaria en las aulas de la universidad pública de la posdictadura (1984-2003)”. En: *Ensemble*, 8, <<http://ensemble.educ.ar/?p=2719>> (26/06/2013).
- (2013a): “Archivos, literatura y políticas de la exhumación”. En: Goldchluk, Graciela/Pené, Mónica (comps.): *Palabras de Archivo*. Santa Fe/Poitiers: Universidad Nacional del Litoral/ Centre de Recherches Latino-Américaines, pp. 57-86.
- (2013b): “Literatura y activismo intelectual en la Argentina de los 80. Notas a partir de *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*”. En: *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1, <<http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedral-tomada/issue/view/2>> (26/06/2013).
- (2013c): “El Derrida de Josefina Ludmer y otras figuraciones en las clases de los críticos (1984-1986)”. En: *Primer Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. UNL: Santa Fe. En: <http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/coloquio_cedintel_final.pdf> (6/04/2014).
- (2013d): “Las insospechadas derivas de un ‘insulto’ (o la teoría en las clases de David Viñas y algunos otros episodios)”. En: *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: UNR. En: <<http://celarg.org/publicaciones/index.php>> (6/04/2014).
- (2014) *La institucionalización de los estudios literarios en Argentina (1945-2010)*. Santa Fe: UNL. En: <http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/interco_vf.pdf> (7/04/2014).
- Gillier, Baptiste (2011): “Punto de vista. Nacimiento de una nueva crítica”. En: *Ensemble*, 7. En: <<http://ensemble.educ.ar/?p=2061>> (24/06/2013).
- Giordano, Alberto (2005): *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2006): *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2008): *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2011a): *Vida y obra: otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2011b): *La contraseña de los solitarios. Diarios de los escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giovannangeli, Daniel (1996): “La chose même”. En: Lisse, Michel (ed.): *Passions de la littérature avec Jacques Derrida*. Paris: Galilée, pp. 81-96.
- Gramuglio, María Teresa (1983): “*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural”. En: *Punto de vista*, 17, pp. 7-9.
- (2010): “*Sur*. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental”. En: Altamirano, Carlos (ed.): *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz Editores, pp. 192-210.

- González, Horacio (1999): *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo xx*. Buenos Aires: Colihue.
- (2011): “Sobre *Los libros*”. En: Edición facsimilar *Los libros*. Tomos I-IV. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, p. 7.
- Hofstadter, Douglas ([1979] 1998): *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona: Tusquets. Traducción de Mario Usabiaga y Alejandro López Rousseau.
- Jara, René/Vidal, Hernán (1987) “Presentación”. En: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, pp. 9-10.
- Jurt, Joseph (2004): “L’apport de la théorie du champ aux études littéraires”. En: *Pierre Bourdieu, sociologue*. Paris: Fayard, pp. 255-277.
- Kohan, Martín (en prensa): “Panel de narradores”. En: *III Argentino de Literatura*. Santa Fe: UNL.
- Kozak, Claudia (2013): “Entrevista personal”. Investigación CIC-CONICET. CD-ROM.
- Lecturas críticas* (1980): “Editorial”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 1, p. 3.
- Ludmer, Josefina ([1972] 1985): *Cien años de soledad. Una interpretación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ([1977] 2009): *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (1984): “Un género es siempre un debate social”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 46-51.
- (1985): Clases del seminario “Algunos problemas de Teoría Literaria”. Investigación CIC-CONICET. CD-ROM.
- ([1988] 2000): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- Montaldo, Graciela (2004): “Culturas críticas: la extensión de un campo”. En: *Iberoamericana*, 16, pp. 35-47.
- (2010) “Entrevista personal”. Investigación CIC-CONICET. CD-ROM.
- Nofal, Rossana (2009): “Panel de cierre”. En: II Workshop Internacional de Investigadores Jóvenes ‘La gravitación de la memoria: testimonios literarios, sociales e institucionales de las dictaduras en el Cono Sur’. Tucumán: UNT, 27-al 30 de abril de 2009 (manuscrito no publicado).
- Olmos, Ana Cecilia (2004): “Práctica intelectual y discurso crítico en la transición: *Punto de vista y Novos estudos* del CEBRAP”. En: *Revista Iberoamericana*, 208-209, pp. 939-955.
- Panesi, Jorge (1984): “Borges-Saussure: un encuentro crítico”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 93-96.
- (1998) “Las operaciones de la crítica: el largo aliento”. En: Giordano, Alberto/Vázquez, María Celia (eds.): *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 9-22.
- (2013) “Entrevista personal”. Investigación CIC-CONICET. CD-ROM.
- Patiño, Roxana (2003): “Discursos teóricos y proyectos intelectuales: *Punto de vista* y la introducción de Raymond Williams y Pierre Bourdieu en la Argentina”. En: *e.t.c.*, 1, pp. 21-23.
- (2006) “Revistas literarias y culturales argentinas de los años 80”. En: *Ínsula*, 715-716. En: <<http://www.revistas culturales.com/articulos/37/insula/596/1/revistas-literarias-y-culturales-argentinas-de-los-80.html>> (26/06/2013).
- Pauls, Alan (1984a): “En el punto inmóvil” En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 62-67.
- (1984b): *El pudor del pornógrafo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1984c): “La herencia estructuralista”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 90-93.
- (1984d): “El relato y su ley”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 78-80.
- Plotkin, Mariano Ben (2006): *La privatización de la educación superior y las ciencias sociales en Argentina. Un estudio de las carreras de Psicología y Economía*. Buenos Aires: CLACSO.

- Podlubne, Judith (2011): *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Prieto, Adolfo (1957): *Proyección del rosismo en la literatura argentina*. Santa Fe: UNL.
- (1963): *Encuesta: la crítica literaria en la Argentina*. Santa Fe: UNL.
- (1966): *La literatura autobiográfica argentina*. Santa Fe: UNL.
- Rocco-Cuzzi, Renata (1984): “La conjura del silencio”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 81-83.
- Rocco-Cuzzi, Renata/Tamborenea, Mónica (1984): “El epistolario de Macedonio Fernández. La carta contra el género”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 16-21.
- Rodríguez, María del Carmen (1984): “Correspondencias en/con el psicoanálisis”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 68-76.
- Rodríguez Pérsico, Adriana (1984): “Cuestionamiento a un régimen”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 84-87.
- Rubione, Alfredo (1984a): “Sobre una trayectoria marginal: los géneros menores”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 35-45.
- (1984b): “La persistencia de una tradición crítica”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 97-98.
- (1984c): “La necrológica como una de las bellas artes”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 83-84.
- Said, Edward (1985): *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia University Press.
- Sapiro, Gisèle (2004): “Entretien de Pierre Bourdieu avec Gisèle Sapiro”. En: *Pierre Bourdieu, sociologue*. Paris: Fayard, pp. 79-91.
- Sarlo, Beatriz (1981): *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1987): “Política, ideología y figuración literaria”. En: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, pp. 30-59.
- (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz/Carlos Altamirano (1980): *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1983): *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- ([1983] 1997): *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, Beatriz y otros (1981): “Punto de vista”. En: *Punto de vista*, 12, p. 2.
- Tamborenea, Mónica (1984): “Ironías del lugar común”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 77-78.
- Torre, Claudia (2010): “Más allá de la letra. Literatura argentina y realidad política en la década de 1980”. En: *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 14, pp. 177-181.
- Vázquez, María Celia (2013): “Victoria Ocampo: testigo de lo que sobrevino a la guerra”. En: III Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Rosario: UNR, 24-26.04.2013 (manuscrito no publicado).
- Viladoms, Alicia (1984): “Crítica de crítica”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 88-89.
- Viñas, David ([1964] 1994): *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: CEAL.
- (1965): *Laferrère. Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal*. Santa Fe: UNL.
- (1970): *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.
- (1979): *Cuerpo a cuerpo*. Mar del Plata: Estanislao Balder.
- (ed.) (1981): *Argentine entre populismo et militarisme = Les Temps Modernes*, 420-421.
- (1982): *Indios, ejércitos y frontera*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- (1984) “La repercusión comunitaria de una faena”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*, 2, pp. 55-58.
- (1995): *Literatura argentina y política I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1996): *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Vitagliano, Miguel (2011): “Variaciones sobre un punto. Notas de trabajo sobre teoría y crítica literaria”. En: *Perspectivas actuales de la investigación literaria*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, pp. 123-154.
- Walsh, Rodolfo ([1957] 1994): *Operación masacre*. Buenos Aires: Planeta.
- (1977): “Carta abierta a la junta militar”. En: *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 429-438.
- Williams, Raymond ([1977] 1980): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península. Traducción de Pablo Di Masso.
- Zadgermann, Paule (2006): *Judith Butler. Filósofa en todo género*. Film. Francia: Arte France.

↳ Los trabajos del exilio: traducciones, seudotraducciones y otras escrituras por encargo. Presencia argentina en la industria editorial española (1974-1983)

Alejandrina Falcón
UBA, Argentina

Peleo duramente para vivir; traduzco, doy clases, en fin, vendo malamente mi mercancía. A pesar de ello llegué a sentir que estos años no son provisorios. Que se me descontarán del total asignado.

(AA VV: "Cartas de exiliados", 1978)

Los intelectuales hacemos lo que podemos; Héctor Tizón trabaja en changas que le permiten subsistir; Daniel Moyano trabajaba en una fábrica; Antonio Di Benedetto lo hace en una revista médica; Blas Matamoro escribió un libro de cocina que le redituó lo suficiente, mínimamente, para poder desenvolverse; David Viñas logró una cátedra, pero en Copenhague, y yo estuve largo tiempo colocando carteles en gasolineras: hice 3.800 kilómetros y coloqué 780 carteles.

(Horacio Salas: "El exilio no es dorado", 1983)

Al principio de mi aterrizaje en Barcelona escribí durante varios años novelas de bolsillo: policiales, de guerra, del oeste, románticas, eróticas, de espionaje, de deportes... en plan mercenario de la tecla y he sido, y soy ocasionalmente, traductor del inglés y el francés.

(Pablo Di Masso: "Sobre el autor", 2001)

Resumen: Este artículo analiza un aspecto de la historia del exilio argentino en Cataluña: la actuación de los exiliados en el mundo del libro y en las prácticas de importación de literatura. Se estudia en particular la producción de textos no nativos tales como la traducción, la seudotraducción, la adaptación, entre otras formas de escritura por encargo.

Palabras clave: Exilio; Historia de la edición y la traducción; Seudotraducciones; Argentina; España; Siglo xx.

Abstract: This article focuses on an aspect of the history of the Argentine exile in Catalunya: the role of exiles in the book industry and the practices of importation of literature. We pay particular attention to the production of non-native texts such as translation, pseudotranslation, adaptation, among other forms of writing on demand.

Keywords: Exile, History of edition and translation; Pseudotranslations; Argentina; Spain; 20th century.

Introducción

El golpe de Estado cívico-militar de marzo de 1976 impuso en la Argentina un régimen terrorista cuya violencia represiva no tenía precedentes en la historia del país. Sin embargo, los años previos constituyeron la antesala del golpe, pues estuvieron dominados por un proceso de radicalización ideológica, violencia política y sucesivas crisis económicas y sociales. La represión ejercida desde el aparato estatal y paraestatal contra líderes políticos, sindicales, profesores universitarios, profesionales, artistas, periodistas y otros actores sociales tuvo como consecuencia la muerte, la cárcel y el exilio de decenas de miles de argentinos (Yankelevich/Lida/Crespo 2007: 10-11). A partir de 1974, en el período del isabelismo y la Triple A, los argentinos comenzaron a salir del país por distintas vías y medios, hacia destinos diversos en América y Europa. Más allá de la pluralidad de vivencias exiliares, cada cultura receptora moldeó la dinámica migratoria y estructuró las relaciones entre nativos y recién llegados de maneras concretas.

España constituyó el principal destino de los emigrados políticos a partir de 1974. Madrid y Cataluña fueron las zonas de mayor concentración de argentinos. Si bien muchos simplemente recalaron en Cataluña porque los barcos llegaban al puerto de Barcelona, la compulsión o el azar no excluyeron la evaluación de ese destino conforme a posibilidades laborales, familiares, intereses, afinidad cultural y lingüística. En lo referente a la integración sociolaboral, las redes de contactos fueron decisivas tanto en la elección de la ciudad de residencia como en la recepción inicial (Jensen/Yankelevich 2007: 246 ss.).

La pregunta que da origen a este artículo concierne a la problemática laboral e incumbe a un sector de la población emigrada, aquel que podría denominarse, en sentido amplio, intelectuales: ¿de qué trabajaron los periodistas, poetas, escritores y otros agentes culturales que emigraron a España en los años setenta? ¿Cómo se ganaron la vida en la España posfranquista de la transición democrática y la crisis económica? La hipótesis, el intento de respuesta, sostiene que el exilio generó una “caída” de los intelectuales en el trabajo manual, como relata Horacio Salas en la entrevista citada en epígrafe; y paralela o simultáneamente, como describe Pablo Di Masso, promovió la ocupación en oficios literarios o paraliterarios que originaron, apuntalaron o consolidaron, según los casos, trayectorias profesionales en el ámbito editorial, especialmente en actividades vinculadas con la importación de literatura extranjera, es decir, el conjunto de prácticas literarias que apuntalan el proceso de introducción de obras no nativas en un nuevo espacio cultural nacional (Wilfert 2002).

Ahora bien, no todas las tareas que realizaron en ese rubro tuvieron el mismo grado de visibilidad: los emigrados colaboraron con la producción de obras de múltiple valor y función cuyo examen permite comprender la posición de los exiliados en el mundo cultural español del período y asimismo arrojar nuevas luces sobre las relaciones interculturales tramadas durante el exilio. En estas páginas nos detendremos en el análisis de dos prácticas de reescritura: la traducción y la seudotraducción.

1. Los trabajos del exilio: argentinos en editoriales españolas

Los contactos previos, el dominio de idiomas y la experiencia en el medio del periodismo y la edición de libros y revistas facilitaron la incursión de los emigrados en tareas

editoriales: fueron directores de colección, asesores editoriales, lectores e informantes, dibujantes, diseñadores de portadas y, ante todo, realizaron tareas que apelaban a sus saberes escriturarios. Las prácticas editoriales que mayor número de argentinos involucraron fueron las de escritura y reescritura por encargo: redacción de artículos de diccionarios, enciclopedias y fascículos; prologado de colecciones; traducción de libros; corrección de estilo y adaptación de traducciones de origen argentino; escritura de novelas populares, generalmente con seudónimo extranjero.

Los emigrados y exiliados que trabajaron para editoriales en España lo hicieron en tres clases de empresas: editoriales dirigidas por españoles –afincadas desde siempre en España y también editoriales retornadas del exilio en América, como Grijalbo–, filiales de casas matrices americanas instaladas en España desde fines de los cuarenta –como Edhasa¹– y editoriales argentinas transplantadas a fines de los setenta y principios de los ochenta –como Minotauro, el sello del mítico editor Paco Porrúa, o Argonauta, de Mario Pellegrini–. Las siguientes editoriales tuvieron colaboradores argentinos, en particular traductores, en los años del exilio: Alba, Alfaguara, Alianza, Anagrama, Argos-Vergara, Ariel, Asesoría Técnica de Ediciones, Barral Editores, Bruguera, Ceres (Bruguera), Círculo de Lectores, Crítica, *Dopesa*, Ediciones Orbis, Ediciones 29, El Aleph, Folio Ediciones, Forum, Gedisa, Gustavo Gili, Granica, Grijalbo, Guadarrama, Icaria, Labor, Lumen, Martínez Roca Editores, Métodos Vivientes, Montesinos, Mundo Actual de Ediciones, Noguer, Planeta, Plaza & Janés, Península (Edicions 62), Seix-Barral, Siruela, Taurus, Tusquets, Vergara Editor, Vicens-Vives. Entre las editoriales de origen argentino, filiales transplantadas o dirigidas por argentinos pueden mencionarse Muchnik Editores, Minotauro², Pomaire, Paidós, Editorial Argonauta, entre otras.

Si bien la industria librera habilita la potencial participación rentada de intelectuales, periodistas y escritores, que venden a la industria del libro habilidades escriturarias o capacidad de gestión de bienes culturales en todos los eslabones de la cadena de producción del libro, en situación de exilio el acercamiento al medio puede explicarse por la pérdida o clausura de los espacios de intervención propios, en especial cuando la migración se produce en torno a centros editoriales, como lo eran Madrid y Barcelona en los años setenta. Así, la gran concentración de emigrados en estos centros –y, por supuesto, los contactos previos y las redes de solidaridad laboral– produjo un cruce significativo entre la historia del último exilio argentino y la historia de la edición de libros en el ámbito hispanoamericano.

La participación de contingentes exiliados en el ámbito editorial no es, por cierto, un fenómeno inédito: registra un conocido antecedente en el caso del exilio republicano español en América Latina. Este caso ha sido ampliamente explorado en trabajos académicos

¹ Edhasa (Editora y Distribuidora Hispanoamericana S.A.) nace en 1946 en Barcelona de la mano de Antonio López Llausás. Funciona inicialmente como distribuidora de las argentinas Sudamericana y Emecé Editores, y de las mexicanas Fondo de Cultura México y Hermes, a su vez distribuidora de Sudamericana en México (Lago Carballo/Gómez Villegas 2007: 199-201).

² Mario Muchnik empleó a numerosos exiliados y emigrados: entre los traductores ocasionales, a Jorge Edwards y Mauricio Wacquez, chilenos; Federico Gorbea, Eduardo Goligorsky, Marcelo Cohen y Matilde Horne, argentinos. En plantilla tuvo a su primo Pablo Muchnik, exiliado en 1977; el poeta Jorge Grant corrigió pruebas y escribió recetarios; Carlos Moreira trabajó en distribución; Alejandro Sarbach fue su contable; Francisco Porrúa, editor y él mismo traductor, siguió trabajando con sus colaboradores de siempre, también mudados a Barcelona en los setenta, antes y después del golpe: Matilde Horne y Carlos Peralta, padre de Tabita Peralta Lugones, traductora del francés en Asesoría Técnica de Ediciones y Bruguera.

y testimoniales (Lago Carballo/Gómez Villegas 2007)³, y ya constituye un lugar común afirmar que a partir de 1936 los emigrados españoles fundaron o aportaron capitales y mano de obra calificada a grandes editoriales argentinas como Losada, Sudamericana y Emecé o más pequeñas como Botella al Mar, Pleamar, Nuevo Romance, Poseidón, Bajel y la vasca Ekin. Del mismo modo, en las décadas del setenta y ochenta, la situación de exilio favoreció el acercamiento de numerosos argentinos a la industria editorial española. De ahí que sea necesario tener presente que, tanto en el caso español como en el caso argentino, o aun en otros casos similares, la clausura de los espacios discursivos e institucionales específicos y autónomos, afectados por las políticas de censura y represión del campo cultural de origen, explica en parte la conversión del campo editorial de exilio o/y emigración en un espacio de sociabilidad intelectual o de supervivencia económica provisorio, paralelo o sustitutivo de aquellos espacios clausurados. Sin embargo, la posición de los argentinos en el campo editorial español de los setenta y ochenta no es homóloga a la de los españoles en Argentina y México en décadas anteriores. Fue diferente la relación con los medios de producción, distinta la visibilidad y valoración social alcanzada en el medio y, en particular, otra la reconstrucción retrospectiva de esa presencia en el campo: contrariamente al caso español, la construcción visible de una memoria “editorial” del exilio argentino en España es muy reciente y procede de los mismos exiliados o emigrados (Cohen 2006; Ehrenhaus 2011, 2012; Catelli 2012). Pese a que el colectivo argentino aportó mano de obra calificada al sector editorial y al mundo de las traducciones durante la transición democrática española, las historias de la edición y de la traducción hispanoamericana existentes hasta la fecha no señalan ni miden el alcance y aporte de tal presencia.⁴

1.1. Traductores y traducciones en Barcelona

El rubro que más claramente permite medir esa presencia en calidad y cantidad es el de la traducción de libros. Entre mediados de los setenta y principios de los ochenta, las editoriales más prestigiosas de Barcelona publicaron numerosas traducciones de latinoamericanos emigrados y exiliados: chilenos, uruguayos y argentinos. Por ejemplo, la editorial Anagrama, de Jorge Herralde, publicó traducciones de Ricardo Pochtar, traductor de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, de Mario Merlino, Roberto Bein, Cristina Peri Rossi y Marcelo Cohen. En el catálogo de Tusquets, la editorial de Beatriz de Moura, se registran más traducciones de emigrados y exiliados: del poeta y editor Marcelo Covián, del poeta Federico Gorbea, de los escritores Susana Constante y Alberto Cousté –cotraductores de *Zona* de Apollinaire–, del escritor y traductor Marcelo Cohen; también los intelectuales uruguayos Carlos M. Rama y Homero Alsina Thevenet tradujeron para Tusquets. La editora Beatriz De Moura fue quien encargó una traducción sobre antipsiquiatría, temática

³ Para el caso argentino puede consultarse Zuleta (1999). Véanse asimismo Larraz Elorriaga (2011) y Willson (2011).

⁴ La *Historia de la traducción en España* (2004) dirigida por Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, obra destacada como uno de los proyectos más importantes en materia de historia de la traducción en las últimas décadas (Bastin 2005: 1053-1055) no menciona la presencia de exiliados latinoamericanos entre los traductores y editores del período; tampoco se estudia la circulación internacional de los catálogos y la práctica de adaptación en España de traducciones realizadas en América Latina, pese a los debates que este fenómeno ha generado y aún genera en el ámbito de la traducción hispanoamericana (Falcón 2012).

por entonces en boga, al escritor Juan Carlos Martini, futuro director de colecciones en Bruguera y activo productor de seudotraducciones, como veremos más adelante. Para la editorial Lumen, de Esther Tusquets, tradujeron otros tantos latinoamericanos: entre los uruguayos, Cristina Peri Rossi, Homero Alsina Thevenet, Beatriz Podestá Galimberti; entre los argentinos, el poeta Mario Trejo, el guionista Carlos Sampayo y el traductor Ricardo Pochtar. En Montesinos Editores, grupo editor de *El Viejo Topo*, propiedad de Miquel Riera, trabajó Marcelo Cohen, como director de colección, y tradujeron los rioplatenses Álvaro Abós, Cristina Peri Rossi, Homero Alsina Thevenet así como el escritor chileno Mauricio Wacquez.

Ahora bien, la presentación de listados de editoriales receptoras, la enumeración de focos de trabajo, nombres de colaboradores exiliados o funciones ocupadas no basta para comprender la posición que los exiliados ocuparon en el campo editorial de la transición española. Pues, aunque es innegable –como revelan catálogos y testimonios– que algunos emigrados lograron hacerse un lugar en las editoriales más prestigiosas del mundo editorial catalán, no todos ellos ni desde un primer momento tradujeron literatura de calidad o ensayos de grandes pensadores, filósofos o científicos sociales del siglo xx, entre otros productos de “alta cultura”. La inspección de catálogos de traducciones indica que en los primeros años del exilio, lejos de dominar la traducción de obras selectas o siquiera literarias, primaban los encargos de libros de las más diversas índoles y temáticas: desde los consabidos géneros populares –literatura policial, *western*, erótica, terror y ciencia ficción– hasta libros de autoayuda, vida extraterrestre, actividad paranormal, sexualidad humana, cocina o delincuencia juvenil.

A continuación, profundizaremos el análisis de esta clase de producción editorial a fin de exhibir el funcionamiento de una serie de prácticas escriturarias de escaso prestigio literario y alto poder explicativo de la posición inicial de los emigrados en el campo editorial durante el período en estudio. Se trata de la escritura de libros por encargo firmados con seudónimos extranjeros: con menor frecuencia reveladas públicamente, pero tan secretas como puede serlo un secreto a voces, esas prácticas permiten analizar de qué modo algunos de los intelectuales del exilio argentino incursionaron en modalidades de escritura por encargo que los vinculan directamente con toda una tradición de escritores españoles que durante el franquismo vivieron de la producción de obras seudónimas. Las editoriales seleccionadas aquí para dar cuenta de estas prácticas son Martínez Roca y Bruguera.

2. Literatura de consumo: el caso Martínez Roca Editores y Bruguera

La editorial Martínez Roca, desprendida del riñón de Grijalbo Editores (Lago Carballo/ Gómez Villegas 2007: 151-153) en la década del setenta y adquirida por Planeta en los noventa, cuenta con un catálogo heteróclito ordenado en innumerables colecciones. Este catálogo permite aproximarse a la literatura de corte popular y gran éxito comercial publicada en el período. Signada por la diversidad temática –ficción, autoayuda, esoterismo, naturismo, salud– y genérica –ciencia ficción, terror, novelas románticas y de erotismo, literatura juvenil–, la producción de esta editorial comercial contó con mano de obra exiliada.

Entre los colaboradores argentinos más activos figura Eduardo Goligorsky, quien se desempeñó en diversas funciones de la editorial: asesoría externa, selección de materiales, dirección de la colección “Campo de Agramante” y escritura de novelas con seudónimo.

Conocido como uno de los traductores y escritores que en los años cincuenta cultivó el policial con seudónimo en la Argentina, Goligorsky representa asimismo un caso testigo de trayectoria editorial previa. Además de Goligorsky, entre mediados de 1970 y 1983, tradujeron para la editorial los argentinos Horacio y Margarita González Trejo, Horacio Vázquez Rial, Mario Trejo, Mario Sexer, Silvia Tarditti Di Masso, Gerardo Di Masso, Jorge Binaghi, Eduardo Videla, Celia Filipetto, Juana Bignozzi, prolífica traductora a destajo en numerosas editoriales españolas, y Carlos Peralta. No todos registran, por cierto, el mismo volumen de traducciones en el catálogo de Martínez Roca. Horacio González Trejo, por ejemplo, fue un destajista acabado, con numerosísimas traducciones sobre los temas más variados, conforme al ecléctico catálogo de la editorial. A juzgar por los títulos traducidos y el perfil no profesional, a destajo u ocasional de los traductores argentinos en esta editorial, no es lícito suponer que se trataba de traducciones meramente alimentarias, conforme por lo demás al perfil comercial de la empresa.

Ahora bien, Martínez Roca contaba con tres colecciones en las que publicó un tipo de literatura muy popular y de gran éxito comercial en el período de la transición española: las novelas de adolescentes recluidas en reformatorios, sumidas en la droga y el alcohol. Esta literatura dio asimismo lugar a una de las modalidades de escritura a sueldo que nos ocupará en las próximas páginas: la seudotraducción.

2.1. *Excurso sobre la seudotraducción*

Una “seudotraducción” o “traducción ficticia”, según la denominación de Gideon Toury (2004), es un texto nativo que ha sido presentado como un texto de origen foráneo, es decir, que ha sido “disfrazado” de traducción.⁵ Los motivos del disfraz pueden ser varios y aun solaparse entre sí: motivos psicológicos –ser reconocido como escritor–, ideológicos –comunicar contenidos polémicos o mensajes cifrados–, literarios y estéticos –importar nuevos patrones literarios pertenecientes a otra tradición– y, por supuesto, motivos socio-comerciales (Lombez 2005: 109). Esta práctica suele situarse en el plano de las mistificaciones literarias y su interés teórico radica en que revela el estatuto problemático de la distinción entre “texto original” y “texto derivado”, es decir, entre original y traducción (Robinson 1998: 183-185). Julio-César Santoyo identifica dos grandes tipos de seudotraducción o “falsificación traductora”: la “explícita o transparente” y la “implícita u opaca”, en la cual “en ningún momento se asegura que se trate de una traducción ni en ella consta el nombre del traductor: es la información peritextual la que confunde al lector y lleva a suponer o deducir la condición de texto traducido” (Santoyo 2012: 358).

En el contexto español, quienes investigaron la censura editorial, teatral y cinematográfica en el campo de la traducción (Rabadán/Merino 2002; Merino 2008) constataron que entre las décadas del cuarenta y del setenta la seudotraducción implícita fue una práctica editorial más que corriente en las editoriales de literatura popular⁶ o literatura “de

⁵ Sobre esta práctica literaria, véanse Robinson (1998: 183-185) y Rambelli (2009: 208-210). Para un análisis teórico y estudios de casos, véase el dossier “Scénographies de la pseudo-translation” dirigido por David Martens y Beatrijs Vanacker (2013).

⁶ Según Moret, serían tres los momentos importantes de la edición de literatura popular en España. En las primeras décadas del siglo xx, destacan las editoriales Calleja, Sopena y El Gato Negro, esta última creada en 1910 por Joan Bruguera. En el período de posguerra, Molino, Clíper y Bruguera son los referentes edito-

quiosco”, como la novela rosa, la novela policial y la novela del Oeste (López Santamaría 2008: 105-153). Si bien las seudotraducciones –por lo general, textos nativos firmados con seudónimo extranjero⁷– fueron una práctica literaria muy importante en la cultura impresa del período franquista, no se trató de un fenómeno circunscrito al período 1936-1975, sino que siguió vigente en el período democrático. Aquí nos interesa mostrar de qué modo esta práctica con sólida tradición local fue notoriamente cultivada por exiliados argentinos en las editoriales Bruguera y Martínez Roca en el período de la transición democrática.

Para comprender el contexto de esa práctica y advertir de qué modo los emigrados incursionaron en ella en los setenta, interesa el testimonio del escritor catalán Francisco González Ledesma, prolífico autor de novelas del Oeste, policiales, eróticas, bajo el seudónimo de Silver Kane:

Ante todo situémonos en los años 40 y procedamos a recoger los restos del naufragio. Después de la guerra civil, una parte de la intelectualidad española estaba en el exilio, pero otra parte no menos importante había sufrido en el interior la “depuración” y la cárcel, lo que significaba, en el mejor de los casos, falta de oportunidades para ganarse el pan de cada día. Eso hizo que personas que a veces habían desempeñado importantes cargos durante la República pasaran a desempeñar pequeños cargos en editoriales que luchaban por la supervivencia. Correctores de estilo, asesores literarios, guionistas y, por supuesto, escritores de novelas por pasillo estrecho a cuyo fondo había un editor y –lo más importante– una oficina de Caja. Sin ellos no hubiera podido darse la moderna novela popular, que creó unos profesionales y unas bases para lo que hoy llamamos novela negra. Las personas dedicadas a este menester, que entonces consideraban transitorio, pero que en muchos casos duró el resto de sus vidas, se dividían en tres grandes apartados: a) los que escribían novelas rosa, cuyo arquetipo podría ser Corín Tellado [...]; b) los que escribían novelas del Oeste, cuyo arquetipo podría ser Marcial Lafuente Estefanía [...]; c) los que escribían novelas policíacas (González Ledesma 1987: 10-13).

La síntesis de González Ledesma ilustra vívidamente el modo en que la llamada “disponibilidad de los intelectuales” españoles que no partieron al exilio incidió en el desarrollo de estas prácticas tan íntimamente vinculadas con los géneros populares. Curiosamente serán intelectuales exiliados, pero argentinos, quienes en no pocos casos tomarán la posta de la invisibilidad seudotraductora.

2.2. “Las novelas de las niña”: seudotraducciones a granel

En las colecciones de Martínez Roca, pueden hallarse numerosas novelas firmadas con seudónimo extranjero pero escritas por argentinos exiliados, todos ellos intelectuales, poetas y escritores: el ya mentado Eduardo Goligorsky, Ernesto Frers, Álvaro Abós,

riales en materia de novela popular. Terminada la guerra, por la escasez de papel y la dificultad para acceder a originales extranjeros, numerosos escritores españoles cultivaron la escritura por encargo con seudónimo. La década del cincuenta signó la consolidación de la novela popular como producto de masa y Bruguera quedó al frente de esa avanzada hasta su quiebra en los años ochenta (Moret 2002: 96-105).

⁷ Además del trabajo de López Santamaría (2008), sobre la utilización del seudónimo durante el franquismo también puede consultarse Camus (2007). Todos ellos señalan que la censura no fue el principal motivo para su utilización, pues los censores conocían los nombres ocultos detrás de los seudónimos.

Vicente Zito Lema, Alberto Szpunberg, Alberto Speratti, Alicia Gallotti. Las seudotraducciones más significativas proceden de las colecciones “Fontana Joven”, “Fontana Joven y Romántica” y “Unicornio”, dedicadas a la difusión en lengua castellana de novelas sobre adolescentes marginales y descarriadas, todas ellas de presumible origen norteamericano, y destinadas a un público joven o adolescente. A modo de ejemplo, analizaremos aquí un caso de seudotraducción cuyo interés radica en que lleva veladamente inscriptas las huellas de las condiciones de producción.

En 1976, Martínez Roca publica en Barcelona la primera edición de *Nacida inocente. El drama de los reformatorios juveniles* de Gerald Di Pego y Bernhardt J. Hurwood, traducido por J. A. Bravo. Convertida en *best-seller* de los años setenta y ochenta, beneficiada por su versión filmica con papel estelar de Linda Blair, bajo un barniz de denuncia social, la novela apelaba al morbo lector encadenando escenas de maltrato, violación y adicciones múltiples. La contraportada de la traducción de *Nacida inocente* ponía en evidencia el carácter testimonial y la intención realista de la obra. El texto en cuestión rezaba:

Humillación y soledad son las constantes que enmarcan la forma de vivir y de ser de los menores reclusos en Centros-Reformatorios. Esa sociedad que salda sus cuentas con la represión, aun sin violar la ley, y se mal responsabiliza de unos seres que no son queridos por nadie, los abandona poniéndolos en manos de ineptos y sensibloides profesionales de la marginación [...] No es falso ni exagerado lo que nos cuenta el autor de este libro. Es una cruel realidad de la que todos deberíamos sentirnos responsables (Di Pego/Hurwood 1976).

La historia de la miserable vida de Chris Parker fue por sobre todo un éxito de ventas, que Martínez Roca no quiso dejar escapar. Así nació la saga de “Nacida inocente”. Primero llegaron *Chris* (2ª parte) y *Escapa Chris* (3ª parte), de Paul May; luego, *El regreso de Chris* (4ª parte), *El corazón de Chris* (5ª parte), *Un amor para Chris* (6ª parte), *Chris y su destino* (7ª parte), *Los caminos de Chris* (8ª parte), *La esperanza de Chris* (9ª parte) y *La granja de Chris* (10ª parte). A partir de 1978, Paul May, iniciador de la saga, se encargaría de contar “qué ocurre con Chris Parker cuando abandona el reformatorio” a “los cientos de miles de lectores que se conmovieron con las experiencias de aquella joven, ‘nacida inocente’”. En la 3ª parte, “la más cruda y estremecedora de la serie *Nacida inocente*”, Chris Parker “sólo quiere disfrutar de la libertad”. Realismo, rebeldía, oposición al orden establecido y consumo masivo parecen conjugarse en este producto de la cultura popular de los primeros ochenta, y signan la producción y difusión de estas novelas en apariencia destinadas a un público joven.

Ahora bien, entre Gerarld Di Pego y Paul May, la traducción se convierte en seudotraducción. Pues Paul May no es sino el seudónimo de Ernesto Frers, convocado por Martínez Roca para dar continuidad al éxito comercial de la novela originalmente traducida por J. A. Bravo. Pero esta saga no solo tiene el interés de revelarnos una práctica editorial usual, cuyo anónimo autor es un escritor exiliado, sino, como se ha dicho, la virtud de revelarnos ecos de sus condiciones de producción. Pues si el seudónimo extranjero opera como máscara destinada a dar verosimilitud al origen foráneo de la saga, la lengua “de traducción” funciona aquí como doble máscara: se trata del remedo estereotipado de la lengua de las traducciones peninsulares recreada según el oído de un escritor de origen rioplatense. En efecto, la saga de Chris Parker tiene el inconfundible fraseo de las traducciones españolas que aún no

recurrían al “español neutro”, promovido a partir de los años ochenta y noventa. En el texto de la novela *Escapa Chris* (3ª parte) pueden leerse fragmentos de este tenor:

Allá vosotras. –Chris sacudió su larga cabellera–. Cuando seamos mayores de edad y vosotras aún estéis en chirona, yo iré a llevaros cigarrillos (Frers 1978: 15).

—¿Qué estáis tramando, chicas? –inquirió con voz de sargento–. ¿Acaso un plan para fugaros? (Frers 1978: 15).

Se trataba, por tanto, de una doble impostura: no solo Paul May usufructuaba la tradición del seudónimo extranjero, sino que presentaba una doble falsa autoría al remedar una voz peninsular ajena a la variedad natal del autor.⁸

Por lo demás, el enrarecimiento de las tramas fue percibido por algunos de sus comentadores, que mencionan la progresiva extrañeza de los episodios posteriores a *Nacida inocente*. Esta intuición lectora no estaba errada: la saga, tras su apariencia de realismo y denuncia social, se fue tornando parodia; y esa parodia se revela en una referencia a las condiciones de producción del texto plasmada en un curioso epígrafe, procedente de una tradición literaria ajena al producto presentado, que revela y oculta la impostura literaria.

Se trata de una brevísima cita de *Matadero Cinco o La cruzada de los niños* de Kurt Vonnegut: “La gente no debe mirar atrás”. Fuera de su marco de origen, el escueto epígrafe parece referir a las aventuras de Chris en el camino de su liberación. Sin embargo, si se repone el contexto original del fragmento, hallaremos el guiño del escritor por encargo, como una puesta en abismo de su propia escritura a sueldo de una novela cuya trama se ha tornado absurda:

La gente no debe mirar atrás. Ciertamente, yo no volveré a hacerlo. *Ahora que he terminado mi libro de guerra, prometo que el próximo que escriba será divertido. Porque éste será un fracaso.* Y tiene que serlo a la fuerza ya que está escrito por una estatua de sal, empieza así: Oíd: Billy Pilgrim ha volado fuera del tiempo... y termina así: ¿Pío-pío-pi? (Vonnegut 2009: 27; énfasis nuestro).

La irónica exhibición del artificio escriturario⁹ –tanto la impostura lingüística como las referencias literarias paratextuales que cifran la distancia cultural entre el productor y su producto– también se manifiesta en la trama mediante una referencia extratextual, otra puesta en abismo que señala las condiciones de producción, circulación y consumo de esta clase literatura masiva:

⁸ La saga de Chris Parker también fue editada con sello Martínez Roca en Buenos Aires. Desde una perspectiva de recepción latinoamericana, este fraseo típico de las traducciones españolas apuntala la “ficción” traductiva.

⁹ David Martens sostiene que, en tanto simulacro literario, las seudotraducciones constituyen un punto de encuentro privilegiado para las poéticas de la ironía y la traducción. Mediante el artificio que pone en escena los caracteres formales de una traducción y sus protocolos paratextuales convencionales, esta clase de “superchería” literaria interroga la identidad de la traducción desde la ironía (Martens 2010: 195).

La habitación que Chris compartía con la pequeña Carrie Watts no era tan mala como la literatura al uso supone que son las habitaciones de una escuela-reformatorio para jovencitas descarriadas. En cierto sentido, algunas personas consideraban a “El Pesebre” una institución modélica en su género (Frers 1978: 15).

La saga continuó sin consignación de nombre de autor extranjero, es decir, sin seudónimo ni registro de autoría. Su autor, Ernesto Frers, figura en la base de datos del ISBN español pero no en las portadas de los libros. Frers siguió escribiendo libros por encargo para Martínez Roca, con seudónimo y con su propia firma; también lo hizo para Bruguera, como veremos más adelante.

La invención de sagas para usufructuar y prolongar éxitos de venta de obras extranjeras traducidas constituyó una práctica regular en las colecciones de “Fontana Joven”, “Nueva Fontana” y otras similares de Martínez Roca. Muchas de ellas tuvieron entre sus seudotraductores a exiliados o emigrados argentinos. En 1978, la novela *Sara T. Retrato de una joven alcohólica* de Robin S. Wagner —“*Si Sara bebe. Tiene que hacerlo, pase lo que pase. Tiene grandes problemas... y sólo tiene 15*” (Wagner 1977)—, traducida por J. A. Bravo, tuvo su saga correspondiente bajo la rúbrica “Robert Rose”, seudónimo que albergó a dos escritores argentinos: Álvaro Abós, uno de los tres editores de la revista del exilio *Testimonio Latinoamericano*, y Eduardo Goligorsky, luego del retorno de Abós al país en 1983. *Soy alcohólica. Sara T. (2ª parte)* y sus prolongaciones duraron hasta entrados los años ochenta. Estas seudotraducciones, familiarmente llamadas “las novelas de las niñas” por los miembros de la editorial, según relata Goligorsky (entrevista personal, Barcelona, 2010), contribuyeron al crecimiento de Martínez Roca.

El escritor y periodista Alberto Speratti publicó con el seudónimo Tom Green en “Fontana Joven y Romántica”, y con el seudónimo Jonathan Gibb en la serie “La Brigada Juvenil” de la colección “Unicornio” (entrevista personal a Alicia Gallotti, Barcelona, 2010). En 1979, bajo el seudónimo de Alvin Piatock, el escritor Vicente Zito Lema —que acabaría su exilio en Holanda— escribió *La loca. Una joven en el infierno psiquiátrico*, para la colección “Fontana Joven”, y para esa misma colección el poeta Alberto Szpunberg escribió con el seudónimo Al Merkell la novela titulada *Una muchacha llamada Lil. Una joven inmersa en un mundo en el que imperan la corrupción y la delincuencia*, y extrañamente parece haber utilizado el mismo seudónimo para publicar en 1981 *Su fuego en la tibieza* en una colección de poesía editada por el Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

2.3. Blasfemos y eróticos: el destape español por encargo

En Martínez Roca, el “destape” —ese redescubrimiento social del cuerpo y la sexualidad que iba parejo al destape político y a la liberalización de las costumbres tras cuatro décadas de férrea dictadura franquista— trajo sexo, drogas y... extraterrestres.

En temática extraterrestre se especializó el escritor argentino Mario Sexer, autor de *La Perinola* (1971). Sobre este tema Sexer produjo por partida doble, como traductor y como seudotraductor. Firmó seudotraducciones con el seudónimo de resonancias foráneas y esotéricas Marius Alexander. El contenido de esos libros por momentos parece lindar con lo blasfemo y atentar contra no pocos dogmas de la Iglesia católica. Así se promocionaba, por ejemplo, *Todos somos extraterrestres*:

Adán fue bisexual. Los ángeles (¿extraterrestres?) tienen sexo. Jesucristo fue producto de una mutación genética dirigida por extraterrestres. El pecado original fue un cruce genético. La Biblia oculta huellas de una presencia extraterrestre. [...] Quizá usted no esté de acuerdo con las conclusiones del autor, pero le será difícil encontrar una grieta en sus impecables razonamientos (Alexander 1978).

Por cierto, como muchos otros, Sexer alternaba seudónimos en función de la materia y la necesidad de crear un verosímil autoral. Por ejemplo, utilizó el seudónimo presumiblemente chino Wang Kien para publicar: *El Horóscopo chino de los doce animales*, en Bruguera.

Tanto los géneros populares –la literatura erótica, las novelas policiales, de aventura y del Oeste– como las publicaciones de divulgación histórica, biografías de celebridades, autoayuda, sexualidad, esoterismo, vida extrarrestre y otros –razas de perros, jardinería, etc.– aparecen directamente vinculados con la escritura por encargo y seudónima. Claro que no todos esos libros por encargo se firmaban con seudónimo extranjero. Ciertos emigrados incluso adquirieron renombre en alguno de estos rubros, como en el caso del periodista Alejandro Vignati, emigrado en los sesenta, y el ya mencionado Alberto Speratti, que publicó dos novelas policiales en Martínez Roca.

Como se ha señalado ya, el procedimiento utilizado para “las novelas de las niñas” y otros textos, no era creación de la editorial Martínez Roca ni se limitaba en este período a tal editorial. El escritor Juan Martini, director de la colección de policial negro que hemos analizado en otra parte (Falcón 2012), recuerda haber vivido todo un año de la escritura de libros por encargo y haber publicado al menos seis novelas con seudónimo para la editorial Bruguera:

[Escribí] novelitas para colecciones fijas, “fijas” quiere decir una misma cantidad de páginas en todos los libritos que se publican. [...] Firmaba con seudónimo. Y escribí policiales, y algunas novelitas eróticas, también escribí un libro como si fuera de autoayuda y orientación sexual, pero lo que más escribí fueron novelitas policiales (entrevista personal, Buenos Aires, 2010).

Por tanto, si bien Martini realizó una sola traducción interlingüística¹⁰, puede ser considerado un activo productor de seudotraducciones, en continuidad con la tradición española eminentemente representada por la editorial Bruguera/Ceres. Con los seudónimos Alvin Jones y Luca Ferrari, Martini firmó seudotraducciones para tres colecciones catalogadas como “Ficción Erótica”¹¹, todas ellas productos típicos del “destape” español: “Sexy Thriller”, “Especial Venus” y “Temas de Evasión” (Solvanin). Bajo la rúbrica “sólo para adultos” y “venta prohibida para menores de 18 años”, las tapas de estos pequeños libros de bolsillo exhibían mujeres y hombres en poses eróticas, semidesnudos, ataviados con collares de balas, blandiendo armas...

¹⁰ La traducción indirecta del italiano de Antonin Artaud *et al.* (1982): *La otra locura: mapa antológico de la psiquiatría alternativa*. Barcelona: Tusquets 1982.

¹¹ Martini usó tres seudónimos más para ensayos: Martin J. Smith, Pierre Girault y Jorge Ramírez. En 1976, con el seudónimo francés Pierre Girault, escribe *Sexualidad sana en la colección* “Pronto y Fácil” (n° 22); ese mismo año Libro Amigo publica en la colección “Historia General y Mundial” su ensayo *Rescate. El golpe israelí en Uganda* con el seudónimo de Martin J. Smith; en 1978 incursiona en la historia peninsular con un seudónimo “español”, Jorge Ramírez: *Las familias más poderosas de España para la colección* “Bruguera Circulo” (n° 19).

En estas colecciones de ficción erótica también escribieron los grandes autores de la novela popular española (romántica, de vaqueros, policiales): Corín Tellado (bajo el seudónimo de Ada Miller), Francisco González Ledesma (como Silver Kane), Juan Gallardo Muñoz (como Curtis Garland), entre otros. Sin embargo Martini no fue el único argentino embarcado en la escritura de novelas “para adultos” y otros géneros populares. En la colección “Temas de Evasión” colaboró otro argentino, cuyo nombre no debería omitirse en una biografía colectiva de importadores: Juan Manuel González Cremona, quien bajo el seudónimo de Roy Callaghan escribió *Al sexo vivo* (nº 166), *Crónicas de amantes* (nº 173), *Lecho compartido* (nº 207), *Travesuras de alcoba* (nº 218) y, bajo el seudónimo de Falco Guarnieri, *Otra forma de amar* (nº 242).¹² Exiliado en Barcelona desde 1976, este autor *ha sido un prolífico* trabajador editorial. Más allá de la escritura alimentaria de seudotraducciones con temática erótica y otros libros por encargo firmados con los seudónimos de Ana Velasco, Anthony Logan, Eric Sorensen, John Stuart, Pablo De Montalbán y Ronald Mortimer, González Cremona trabajó como guionista de historietas (*El Corsario de Hierro*, *El Acordeón*, *¡Zas!* y *Can Can*) e incursionó en una práctica directamente ligada con la traducción: la adaptación de clásicos traducidos. En efecto, a partir de 1977 González Cremona se convierte en el guionista principal de la colección “Joyas Literarias Juveniles” de Bruguera, en la que prácticamente llegó a monopolizar todas las adaptaciones, antes cultivadas por españoles, de esta colección desde el nº 186 hasta el 269, último volumen de la serie.¹³

Para concluir este recorrido por las seudotraducciones del exilio es preciso mencionar a uno de los más prolíficos escritores por encargo, el periodista y artista plástico rosarino, Pablo Di Masso, traductor en 1980 de *Marxismo y literatura* de Raymond Williams. Bajo el seudónimo de Rocco Sartó, entre otros menos célebres, escribió alrededor de doscientos libros por encargo en diversas colecciones populares. Así describe Pablo Di Masso su derrotero por el mundo de la escritura por encargo y el periodismo en su exilio catalán:

Soy rosarino, eso dicen mis huellas digitales, y he trabajado en varias revistas de este lado del océano como colaborador, redactor, jefe de redacción y director, según se terciara: *Playboy*, *Co&Co*, *Vivir en Barcelona*, *Hombre Magazine*, *Gastronomía y Enología*, *Bel Canto*, *Viajeros*, *Imaginem...* y algunas otras de las que prefiero no acordarme. Al principio de mi aterrizaje en Barcelona escribí durante varios años novelas de bolsillo: policiales, de guerra, del Oeste, románticas, eróticas, de espionaje, de deportes... en plan mercenario de la tecla y he sido, y soy ocasionalmente, traductor del inglés y el francés (Di Masso 2001).

Como Rocco Sartó, Di Masso escribió numerosísimas novelas populares: eróticas, para las colecciones “Temas de Evasión”, “Especial Eros”, “Especial Venus” y “Sexy Thriller” de Ceres/Bruguera; novelas de ciencia ficción y de acción en las colecciones

¹² Como Roy Callaghan también escribió en la colección “Especial Venus” de Ceres (Bruguera), entre 1979-1980: *Amor, asignatura pendiente*, *Quiero ser tuya*, *Jaque al sexo*, *Amor desnudo*, *Desnuda ante el amor*, *Lonja de sexos*, *Playas calientes*.

¹³ Creada en 1970, la colección tuvo una periodicidad quincenal y luego semanal. González Cremona adaptó numerosísimas obras de Verne, Salgari, Dickens, Walter Scott, Pushkin, Conan Doyle, Hugo, Twain y Pérez Galdós. Los números que adaptó desde 1977 son 195-196, 199, 200, 203-205, 207-238, 253, 255, 257, 258, 260, 261, 263-269. El nº 269, *La Compañía Blanca* de Conan Doyle cerró la serie.

“Héroes del Espacio” y “La Conquista del Espacio”, y en toda la gama de los “Bolsilibros” de Ceres/Bruguera.

Junto con Di Masso, en las colecciones “Héroes del Espacio” y “La Conquista del Espacio” también colaboró copiosamente Juan Manuel González Cremona bajo el seudónimo de Eric Sorensen, así como Ernesto Frers lo hizo con una decena de textos para la colección “Basureros del Espacio”, imaginada por él en 1986 y firmada bajo el seudónimo de Rick Solaris (Canalda 2006).

Conclusión

Nuestro propósito en estas páginas ha sido poner en evidencia la activa participación de intelectuales argentinos, emigrados y exiliados, en la industria del libro peninsular entre los años 1974 y 1983. La construcción de una biografía colectiva de “importadores argentinos exiliados” apunta a una finalidad precisa: propiciar una reflexión sobre las condiciones de producción cultural en el exilio pasible de visibilizar prácticas dominadas en la jerarquía de las prácticas literarias, tales como la traducción, la seudotraducción y otras formas de escritura por encargo. Silenciadas, menos prestigiosas que las escrituras directas, estas prácticas desafían “las mitologías retrospectivas y las representaciones legadas” por los escritores y traductores de renombre, “preocupados por distinguirse del común de los mortales literarios por sus redes internacionales”, tal como sostiene el socio-historiador Blaise Wilfert (2002: 40).

La incursión de periodistas, poetas y escritores, como Álvaro Abós, Vicente Zito Lema, Mario Sexer, Ernesto Frers, Eduardo Goligorsky, Juan Martini, Alberto Szpunberg, Alberto Speratti, Juan Manuel González Cremona o Pablo Di Masso en la escritura de novelas populares de escasa calidad literaria y gran difusión comercial no solo ilustra la problemática de la inserción profesional del exilio argentino en general, sino que ilumina en particular el vínculo que los intelectuales en sentido amplio pueden mantener con las industrias culturales del país de acogida en situación de exilio.

Los casos aquí presentados no agotan, por cierto, la nómina de argentinos que colaboraron en la industria del libro español ni el espectro de tareas realizadas ni la diversa calidad de obras creadas o recreadas. Aquello que todos estos casos sí sugieren es que, como los escritores españoles que no fueron al exilio –según la descripción de Francisco González Ledesma–, los exiliados de la dictadura argentina incursionaron en prácticas literarias basadas en el anonimato, como la seudotraducción, y de ese modo pusieron silenciosamente su pluma al servicio de la producción de literatura popular y masiva, consumida aquende y allende el Atlántico.

Bibliografía

Entrevistas personales

Eduardo Goligorsky, Barcelona, octubre 2010; marzo 2012, inéditas.

Juan Martini, Buenos Aires, agosto de 2010, inédita.

Alicia Gallotti, Barcelona, octubre de 2010, inédita.

Traducciones yseudotraducciones

- Di Pego, Gerald/Hurwood, Bernhardt J. (1976): *Nacida inocente. El drama de los reformatorios juveniles*. Traducción: J. A. Bravo. Barcelona: Martínez Roca.
- May, Paul (Ernesto Frers) (1978): *¡Escapa, Chris! Nacida inocente* (3ª parte). Barcelona: Martínez Roca.
- Alexander, Marius (Mario Sexer) (1978): *Todos somos extraterrestres*. Barcelona: Martínez Roca.
- Wagner, Robin S. (1977): *Sara T. Retrato de una joven alcohólica*. Traducción: J. A. Bravo. Barcelona: Martínez Roca.

Estudios

- AA VV (1984): “Cartas de exiliados. 1978”. En: *Punto de Vista*, 21, pp. 44-50.
- Bastin, Georges L. (2005): “Reseña: Lafarga F. y L. Pegenaute (eds.) (2004): *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Editorial Ambos Mundos”. En: *Meta: Journal des Traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 50, 3, pp. 1053-1055.
- Camus, Carmen (2007): “El pseudónimo y la censura en la narrativa del Oeste”. En: *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, 4. En: <http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo3.html> (12.08.2014).
- Canalda, José Carlos (2006): “Artículo 20. Los Basureros del Espacio, una colección (casi) desconocida”. En: <<http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op01092.htm#>> (12.08.2014).
- Catelli, Nora (2012): “Traductores argentinos en España. Traslados, exilios y debates”. En: *Ñ. Revista de Cultura*, 468 (22.09.2012). En: <http://www.revistaenie.clarin.com/esta-senaba-en-la-revista-enie_0_778122434.html> (12.08.2014).
- Cohen, Marcelo (2006): “Pequeñas batallas por la propiedad de la lengua”. En: Molloy, Sylvia/Siskind Mariano (eds.): *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma.
- Di Masso, Pablo (2001): “La fábula del Corto Maltés en Rosario. Un encuentro con el personaje del gran historietista Hugo Pratt, entre la fantasía y la historia de la ciudad”. En: <http://archivo.lacapital.com.ar/2001/05/20/articulo_231.html> (12.08.2014).
- Ehrenhaus, Andrés (2011): “Miento para la corona”. En: *Ñ Revista de Cultura*, 414 (03.09.2011). En: <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Andres_Erenhaus-_El_traductor_como_sobre_agente_0_547745242.html> (01.01.2015).
- (2012): “Traducción argentina en España. Hacia una poética de la experiencia”. En: Adamo, Gabriela (ed.): *La traducción literaria en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, pp. 193-209.
- Falcón, Alejandrina (2012): “Disparen sobre el traductor: apuntes sobre la figura del ‘traductor exiliado’ en la serie *Novela Negra* de Bruguera (1977-1981)”. En: *1611. Revista de Historia de la Traducción*, 5. En: <<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/falcon.htm>> (01.01.2015).
- González Ledesma, Francisco (1987): “La prehistoria de la novela negra”. En: *Cuadernos del Norte*, VIII, 41 (marzo-abril), pp. 10-13.
- Jensen, Silvina/Yankelevich, Pablo (eds.) (2007): *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Lafarga, Francisco/Pegenaute, Luis (eds.) (2004): *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos, pp. 527-577.
- Lago Carballo, Antonio/Gómez Villegas, Nicanor (eds.) (2007): *Un viaje de ida y vuelta. La edición española e iberoamericana (1936-1975)*. Buenos Aires: Ediciones Siruela/Fondo de Cultura Económica.
- Lombes, Christine (2005): “La ‘traduction supposée’ ou: de la place des pseudotraductions poétiques en France”. En: Delabastita, Dirk/Grutman, Rainier (eds.): *Fictionalising translation and*

- multilingualism*. Antwerpen: Hogeschool Antwerpen Hoger Inst. voor Vertalers en Tolken, pp. 107-121.
- Larraz Elorriaga, Fernando (2011): "Los exiliados y las colecciones editoriales en Argentina (1938-1954)". En: Pagni, Andrea (ed.): *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 129-144.
- Martens, David/Vanacker, Beatrijs (eds.) (2013): "Scénographies de la pseudo-translation" (número especial). En: *Les Lettres Romanes*, 67, 3-4.
- Martens, David (2010): "Au miroir de la pseudo-translation. Ironisation du traduire et traduction de l'ironie". En: Lievois, Katrien/Schoentjes, Pierre (eds.), *Translating Irony*. Antwerpen: Hogeschool Antwerpen Hoger Inst. voor Vertalers en Tolken, pp. 195-210.
- Merino, Raquel (ed.) (2008): *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*. Bilbao/León: Universidad del País Vasco/Universidad de León.
- Moret, Xavier (2002): *Tiempo de editores: historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino.
- Rabadán, Rosa/Merino, Raquel (2002): "Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project-Theatre and Fiction (English-Spanish)". En: *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 15, 2, pp. 125-152.
- Rambelli (2009): "Pseudotranslation". En: Baker Mona/Saldanha, Gabriela (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, pp. 208-210.
- Robinson (1998): "Pseudotranslation". En: Baker Mona (ed.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 183-185.
- Salas, Horacio (1985): "El exilio no es dorado". En: Parceró, Daniel/Helfgot, Marcelo/Dulce, Diego (eds.): *La argentina exiliada*. Buenos Aires: CEAL, pp. 125-128.
- Santamaría López, José Miguel (2008): "Censura y género 'western' en la época de Franco: traducciones genuinas y seudotraducciones". En: Merino, Raquel (ed.): *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 105-153.
- Santoyo, Julio-César (2012): "Seudotraducciones: pre-textos & pretextos de la falsificación". En: Martínez García, Javier (ed.): *Mundus vult decipi: estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 355-366.
- Solvanin, Nicolás (s. f.): "Bolsilibros de Bruguera". En: <<http://bolsilibrosbruguera.wordpress.com/>> (01.01.2015).
- Toury, Gideon (2004): *Los estudios descriptivos de traducción, y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Traducción, introducción y notas: Rosa Rabadán y Raquel Merino. Madrid: Cátedra.
- Vonnegut, Kurt (2009): *Matadero Cinco o La cruzada de los niños*. Traducción: Margarita García de Miró. Barcelona: Anagrama.
- Wilfert, Blaise (2002): "Cosmopolis et l'homme invisible". En: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 144, pp. 33-46.
- Willson, Patricia (2011): "Los editores españoles y la traducción en la Argentina: desembarco en tierras fértiles". En: Pagni, Andrea (ed.): *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp. 145-158.
- Yankelevich, Pablo/Lida, Clara/Crespo, Horacio (2007): *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zuleta, Emilia de (1999): *Espanoles en la Argentina: el exilio literario de 1936*. Buenos Aires: Ediciones Atril.

↳ Notas sobre la relación entre independencia y cultura. Los casos discográfico y editorial en la ciudad de Buenos Aires en clave comparativa

Ivana Mihal

CONICET, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Guillermo Quiña

Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina

Resumen: La actual proliferación de producciones independientes en distintas áreas de la cultura constituye una particularidad de los últimos diez años en Argentina. En el marco del progresivo reconocimiento oficial de la importancia económica de las industrias culturales, las producciones editorial y musical resultan dos casos significativos de ese proceso. En ellas se ha desarrollado un conjunto de iniciativas, emprendimientos y proyectos que, poniendo el acento en lo independiente, procura crear y recrear la industria editorial y la musical. Ante la ausencia de una conceptualización precisa respecto de la relación entre independencia y cultura y a través de los casos mencionados, se indagan sus múltiples definiciones, características simbólicas y materiales, así como los conflictos y tensiones allí presentes, apelando para ello a una mirada cualitativa centrada en la voz de los actores.

Palabras clave: Independencia; Cultura; Producción musical; Producción editorial; Buenos Aires; Argentina; Siglo XXI.

Abstract: Current proliferation of independent productions among the many cultural fields constitutes a peculiar sign of the last ten years in Argentina. Within the framework of a progressive official recognition of the economic importance of cultural industries, the editorial and record productions become two significant cases of this process. Both have shown a group of initiatives, undertakings and projects which, emphasizing independence, propose to create and recreate the music and literature industries. Given the absence of a precise conceptualization of the relation between independence and culture, we explore through the mentioned cases its multiple definitions, symbolic and material characteristics and also the conflicts and tensions that take place here. With this objective, we appeal to a qualitative perspective based on the analysis of actors voices obtained through in-depth interviews.

Keywords: Independence; Culture; Record Production; Editorial Production; Buenos Aires; Argentina; 21st Century.

1. Introducción

La actual proliferación de producciones independientes en distintas áreas de la cultura, como la música, el cine, la literatura o el diseño, donde más allá del valor cultural de los

objetos o bienes se recupera una expectativa de diferenciación respecto de otras producciones culturales entendidas como masificadas o comerciales, constituye una particularidad de los últimos diez años en Argentina.

Ahora bien, este tipo de producciones independientes cuenta con antecedentes que se remontan, en especial, hasta las décadas de 1980 y 1990. Entonces, varias producciones culturales autogestionadas y de muy pequeña escala, tanto discográficas como Músicos Independientes Asociados o Umbral Discos¹ y editoriales como Folios o Per Abbat,² habían representado una opción alternativa a la de grandes compañías multinacionales, caracterizadas por desplegar millonarias campañas publicitarias, contar con grandes patrocinadores y público masivo. Sin embargo, estas experiencias, a diferencia de lo sucedido en el último milenio, se mantuvieron relativamente desarticuladas y aisladas unas de otras, por lo que su permanencia estuvo sujeta a los vaivenes económicos, sociales y políticos del período y en su mayoría limitaron su corta vida a la llamada “primavera alfonsinista”, según De Diego extendida entre 1983 y 1986 (De Diego 2006). Así, el impulso que el retorno de la democracia había dado a la actividad cultural en su conjunto, generando un cierto circuito denominado *underground* (Minelli 2004), fue interrumpido por el proceso de transformación económico, social y cultural implementado desde los inicios de los años 90. Este implicó la liberalización de los mercados, entre ellos el de bienes culturales, favoreciendo la consolidación de la posición dominante de conglomerados económicos, cuyas producciones alcanzaron una hegemonía indiscutida sobre las locales, signando la suerte de muchos pequeños emprendimientos culturales que, imposibilitados de competir en ese contexto, debieron cerrar sus puertas, venderse o subsistir en condiciones cuasi artesanales.

Mas hacia el cambio de siglo tuvo lugar una profunda recesión económica acompañada de gran conflictividad social en cuyo marco proliferaron nuevos proyectos culturales vinculados a movimientos sociales, organizaciones sindicales y asambleas barriales (Uhart/Molinari 2009). Se inició desde entonces un proceso de crecimiento de la producción cultural independiente, en especial en el ámbito editorial y discográfico, caracterizado por la organización de sus actores, el reconocimiento gubernamental y la elaboración de políticas públicas tendientes a fomentarla, a cuyo abordaje se aboca el presente escrito.

Yúdice (2002) ha señalado que la cultura devino un recurso para la elaboración y divulgación de reclamos políticos y sociales, tanto como para el desarrollo económico, social y cultural, en especial en América Latina. En efecto, las industrias culturales constituyen un sector de alto dinamismo y rentabilidad en la producción cultural actual y, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) generan casi el 9% del valor agregado de la economía superando a otras ramas como construcción, administración pública, seguridad social y salud, según el Observatorio de Industrias Creativas (OIC 2011a), organismo dependiente del Ministerio de Desarrollo Económica del Gobierno de la Ciudad

¹ Músicos Independientes Asociados fue una agrupación de músicos que autogestionaban sus conciertos y discos que se prolongó desde 1976 hasta 1983. Umbral Discos fue un sello discográfico independiente creado en 1983 que durante la década de 1980 editó discos de distintas bandas de rock, principalmente punk y heavy metal.

² Folios, que editó obras de varios intelectuales argentinos durante la primera mitad de los años ochenta, fue fundada por Elvio Vitali, director de la Biblioteca Nacional entre 2004 y 2005; por su parte, Per Abbat fue una pequeña editorial que funcionó entre 1985 y 1987 y editó varios libros de narrativa de autores locales.

Autónoma de Buenos Aires (GCBA). En particular, la industria editorial y la discográfica han experimentado recientemente cambios cuya comprensión permite reconocer algunas características de las condiciones macroeconómicas en las que se desarrollan, pero también tendencias locales de naturaleza cultural, donde se ha destacado un conjunto de emprendimientos que ponen el acento en lo independiente.

Algunos trabajos han dado cuenta de ello desde distintas perspectivas. Guerra Lage (2009) advirtió la presencia de una cultura independiente en la producción de obras de arte callejeras (o *stencils*), entendiéndola ajena a la cultura dominante y ligándola a la tradición del “hazlo tú mismo”, herencia del movimiento punk en Argentina desde los años 80, aunque desestima toda una tradición de independencia en la cultura vinculada a luchas políticas e ideológicas previas, durante casi todo el siglo XIX y XX.³ Por otra parte, en relación con la dimensión económica de la cultura, se ha indagado el diseño independiente definido desde la modalidad autónoma del trabajo realizado y como un espacio ajeno a las publicidades y las grandes marcas (Correa 2011), mientras Corti (2007) ha dado cuenta de las particularidades e inconvenientes del circuito de sellos independientes de música en Buenos Aires, todo lo cual ha colaborado en la comprensión del espacio económico propio de estas producciones, aunque no se han problematizado las tensiones y contradicciones que se desarrollan entre las expectativas de independencia y sus condiciones de existencia concretas. Benito (2007) intentó una definición de la “cultura independiente” en su conjunto como “experiencias gestadas por la sociedad civil con fines culturales”, con lo que la diferencia tanto de la actividad estatal como de la lógica empresarial y la liga a relaciones horizontales entre los que denomina “hacedores culturales informales e independientes”, lo que ilumina la dimensión relacional del fenómeno pero desatiende las problemáticas materiales y laborales que implica.

En el presente artículo abordamos la denominada producción cultural independiente contemporánea a partir de los casos de la producción musical y editorial independientes en la CABA con los siguientes interrogantes: ¿a qué se denomina independiente en la cultura?, ¿qué características tiene este fenómeno?, ¿cuáles son los conflictos y tensiones allí presentes? Hemos procurado responderlos desde un abordaje cualitativo, cuyos materiales se basan en un trabajo de campo realizado entre los años 2008 y 2011, centrado en la perspectiva de los actores sociales involucrados, a través de entrevistas en profundidad con editores, músicos, compositores, escritores, críticos de arte y gestores culturales, a quienes asignamos nombres ficticios en procura de mantener su identidad en reserva. Asimismo, realizamos observaciones con y sin participación en actividades y eventos culturales tendientes a promover y priorizar lo independiente, tanto de gestión privada como estatal. Entre las primeras, la Feria del Libro Independiente y Autogestiva (FLIA), el Festival Buen Día y Código País.⁴ Entre las segundas, la Noche de las Librerías, la

³ La vinculación entre cultura e independencia se remonta en Argentina al proceso de construcción del Estado nacional durante el siglo XIX, si bien fue durante el siglo XX y en el contexto de industrialización de la cultura y masificación del teatro que la apelación a lo independiente adquirió los ribetes con que hoy día se la reconoce. Respecto de la relación entre independencia y cultura en el siglo XIX pueden verse Biagini (1989), Fernández (1998), Ghirardi (2007), Roig (1981); en cuanto a la apelación a lo independiente durante el siglo XX en relación con el teatro, por ejemplo, véanse Marial (1955) y Pellettieri (1990).

⁴ Se trata de eventos organizados en el ámbito privado que se han desarrollado fuertemente durante los últimos diez años como espacios de exposición de producciones culturales independientes y articulación de sus actores. La FLIA surgió en 2006 en la CABA como una iniciativa de autogestión de escritores,

Noche de las Disquerías, el Festival Ciudad Emergente, la Feria Internacional de Música de Buenos Aires (BAFIM) y Mercado de Industrias Culturales (MICA).⁵

Por último, recurrimos al uso de datos secundarios en lo que concierne al tamaño y las características cuantitativas de ambos fenómenos, cuyas fuentes fueron: el Sistema de Información Cultural de la Argentina, dependiente de la Secretaría de Cultura de Nación (SCN); el Centro de Estudios para la Producción (CEP), perteneciente al Ministerio de Industria de la Nación; finalmente, el Catálogo de Editoriales Independientes elaborado por el Observatorio de Industrias Creativas (OIC), dependiente del GCBA.

2. Lo independiente como fenómeno multidimensional

En los últimos años, de la mano de la importancia dada a las industrias culturales y el papel de la creatividad en relación con el desarrollo económico y la cultura (UNCTAD 2010), han surgido definiciones, valoraciones y prácticas tendientes a enfatizar las producciones denominadas independientes. Por un lado, surgieron asociaciones de productores independientes como la Alianza de Editores Independientes Argentinos por la Biodiversidad (EDINAR) y la Unión de Músicos Independientes (UMI),⁶ ambas

ilustradores, libreros y editores, siendo un espacio de venta al público de sus producciones y de realización de actividades culturales (mesas de debate, charlas con escritores, música, espectáculos) que tiene lugar anualmente en espacios públicos y abiertos de la ciudad. Por su parte, el Festival Buen Día es un evento anual, organizado desde 1999 hasta 2010, donde se vendían y exponían discos, libros, indumentaria y objetos de decoración por sus propios creadores y música en vivo que duraba entre dos y tres días; se realizó en distintos parques y plazas del barrio de Palermo en la misma ciudad. Finalmente, Código País fue un festival organizado de modo privado y con frecuencia anual entre 2001 y 2010 donde se exponían y vendían objetos de decoración, ropa, libros, discos, entre otras cosas, además de contar con obras de teatro y música en vivo, con la particularidad de que, a diferencia de los dos anteriores, se llegó en sus últimas ediciones a cobrar entrada al público visitante y tuvo lugar en espacios cerrados de la ciudad rentados para la ocasión.

⁵ Los eventos organizados por distintas dependencias gubernamentales tienen un origen algo más tardío que los del conjunto anterior. El primero, la Noche de las Librerías, programado desde 2007 por la Dirección General de Industrias Creativas del GCBA, consiste en que una vez al año las librerías ubicadas sobre la avenida Corrientes, donde se concentran muchas de ellas en pocas cuadras junto a salas de teatro y cines, se mantienen abiertas al público con actividades culturales hasta la madrugada, con el objetivo de dinamizar su actividad comercial, difundir el catálogo de las editoriales independientes y acercar a nuevos lectores a estos espacios. Por su parte, la Noche de las Disquerías, llevada adelante por el Ministerio de Cultura del GCBA conjuntamente con la Cámara Argentina de Productores de la Industria Fonográfica y Videográfica (CAPIF) desde 2008, conserva una dinámica semejante en relación con las disquerías, con música en vivo y descuentos en la venta de discos. Asimismo, el Festival Ciudad Emergente, también organizado por el Ministerio de Cultura del GCBA, se desarrolla desde 2008 y procura presentar las novedades en cuanto a la música y cultura rock a través de muestras en vivo, venta de discos y exposición de artes visuales. La Feria Internacional de Música de Buenos Aires, desarrollado anualmente por el Ministerio de Desarrollo Económico del GCBA desde 2006, tiene el propósito de promocionar y fomentar el mercado discográfico local, al tiempo que suele programar música en vivo durante la semana que ocupa. Por último, el Mercado de Industrias Culturales, evento bianual y de carácter federal organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación, tiene el propósito de generar negocios en el mercado interno e internacional y participan en él distintos actores relacionados con esas industrias (audiovisual, de artes escénicas, diseño, videojuegos, música y editorial), hasta ahora solo ha tenido dos ediciones, una en 2011 y la segunda en 2013.

⁶ EDINAR es una organización de más de 30 casas editoriales independientes que procura lograr su visibilidad a nivel nacional e internacional a través de estrategias de difusión y articulación con actores

en el año 2001; por otro, mediante los programas oficiales Discográficas de Buenos Aires y Opción Libros, creados en 2004 y 2005, respectivamente, el GCBA reconoció formalmente la importancia de la producción independiente; por último, se elaboraron políticas de promoción a nivel local y nacional con el objetivo de fomentar la actividad del sector cultural, en cuyo marco se crearon eventos como los ya mencionados. Todo ello puso en evidencia la presencia, desde los primeros años del siglo, de un proceso de consolidación de la producción cultural independiente, que de una existencia aislada y carente de organizaciones propias pasó a constituir un espacio de interés para organizaciones públicas y privadas.

El crecimiento de este fenómeno en Argentina sucedió durante un período caracterizado por una gran efervescencia política y una amplia participación popular vinculada a la situación de crisis que atravesó el país hacia el término de la década del 90, a la que comúnmente se apela como “crisis de 2001”. El entrelazamiento de los sentidos que reviste lo independiente en la cultura con procesos de lucha, conflictos y movilizaciones sociales confirió a las así llamadas producciones culturales independientes en la CABA una especificidad que la diferencia de los procesos de emergencia y consolidación de lo independiente en la cultura que pueden advertirse en otros países.

A efectos de comprender la complejidad de esta especificidad y desplegarla en perspectiva comparativa, organizamos la exposición en cuatro apartados cada uno de los cuales aborda una dimensión del análisis, seguido por las reflexiones finales. Cada dimensión es una construcción propia y constituye un conjunto de características que, si bien está articulado con el resto, reviste importancia explicativa de las distintas aristas que asume el fenómeno de lo independiente en la producción cultural local contemporánea. Primero, consideramos los elementos referidos a la gestación y consolidación del fenómeno en tanto el trabajo de campo arrojó muchos relatos que tendieron a señalar la importancia de ciertas condiciones históricas locales en sus inicios. Segundo, abordamos las características de orden económico de los emprendimientos independientes, tanto en lo que hace a la escala de su producción y su tamaño como a las formas de organización del trabajo en ellos. Tercero, avanzamos sobre la relación que la producción independiente establece con lo político, tanto en los vínculos establecidos con las instituciones estatales como en las demandas y expectativas de parte de los distintos actores. Cuarto, identificamos la extensión y los límites estéticos de la producción independiente en ambos casos, prestando especial atención al acento puesto en la calidad del contenido artístico por parte de los entrevistados. Por último, concluimos que amén de la multiplicidad de sentidos que adquiere lo independiente en la cultura, tiende a representarse en una lógica ajena respecto de la comercial o *mainstream* con la que se identifica a las grandes empresas culturales. Dada la importancia del trabajo informal e impago para la subsistencia de los proyectos culturales independientes, afirmamos la necesidad de una mirada crítica de parte de las ciencias sociales que no se contente con asumir la mirada de los actores sino que indague la pretensión de ajenidad a una lógica comercial, las fuentes de financiamiento y las condiciones sobre las que se sostiene.

privados, asociativos y estatales. Por su parte, la UMI es una institución conformada por más de cinco mil músicos tendiente a facilitar a sus miembros las herramientas y los recursos para autogestionar sus proyectos discográficos, ofreciéndoles descuentos en salas de grabación, procesos de masterización, duplicación de discos y diseño de tapas, entre otros.

3. Crisis y oportunidad: un espacio vacante para la producción cultural

Existen elementos compartidos y divergentes en cuanto al origen y antecedentes de los procesos de consolidación de la producción editorial y discográfica independiente. En ambos casos existe la referencia inmediata de la concentración económica durante los años 90, en mercados con una clara posición dominante de las casas multinacionales por sobre las locales. En la industria discográfica, la revolución tecnológica digital tuvo un peso notable en este proceso desde los inicios de la década y acompañó la creciente concentración del período. En cambio, los procesos de compra de editoriales locales por parte de capitales transnacionales tuvieron lugar centralmente recién desde mediados de los 90. Aunque la retracción económica y el encarecimiento de las divisas imposibilitó continuar con el modelo de negocios de ambos mercados, fundado en la importación de ejemplares (libros y discos). Por otra parte, amén de las similitudes, existe entre ellos una leve diferencia temporal respecto de sus recientes procesos de desarrollo, pues mientras el mercado discográfico mostró durante toda la década de los 90 un crecimiento constante hasta 1998, la producción de libros lo sostuvo dos años más, contrayéndose recién hacia 2001 (LIC 2006a y 2011). Esto parece haber favorecido la temprana aparición de muchos sellos musicales independientes respecto de las editoriales literarias, aunque posteriormente ambas hayan mostrado desarrollos paralelos tras la crisis económica.

En efecto, la política económica que desde 1991 combinó una moneda sobrevaluada con la apertura del mercado externo signó la dinámica del mercado discográfico local al facilitar la renovación tecnológica y abaratar los discos importados. Cuando hacia fines de los 90 la economía entró en recesión, este padeció una profunda retracción, extendida entre 1999 y 2002. Al encontrarse particularmente concentrado en cuatro empresas multinacionales (Sony-BMG, Universal Music, EMI y Warner Music) que acaparan el 82% del negocio (LIC 2006b),⁷ la reestructuración de su modelo de negocios, basado en la importación de discos y el envío de utilidades al exterior, se tornaba muy difícil en el corto plazo. Ante esta situación, los pequeños emprendimientos, cuya escala no requería grandes inversiones para la readecuación del negocio, esbozaron respuestas con mayor agilidad y rapidez. Para estos la crisis representó una oportunidad de crecimiento y desarrollo; según datos propios, el período más fructífero en materia de creación de sellos discográficos coincide con los años de crisis del sector: mientras de 1992 a 1998 se registraron 15 nuevos sellos, entre 1999 y 2003 esa cifra ascendió a 30.⁸ También la música en vivo acompañó este crecimiento, pues surgieron y se organizaron múltiples ciclos de recitales y festivales musicales públicos y privados por fuera del circuito de las grandes productoras y sellos multinacionales, como Estudio Abierto⁹ o los ya mencionados Festival Buen Día y Código País.

⁷ Cabe destacar que a la concentración de firmas se agrega la concentración geográfica, por cuanto la CABA cuenta con más del 70% de la actividad discográfica del país (LIC 2006b). De acuerdo al relevamiento más reciente a la fecha, se registran en total 134 sellos en dicho distrito (OIC 2011b).

⁸ En tanto los avances de las tecnologías digitales en las actividades musicales (Cohnheim /Geisinger / Pienika 2008; Palmeiro 2005) constituyeron un factor decisivo que permitió a muchos músicos e intermediarios desarrollar sus proyectos editoriales de manera autónoma, también corresponde tener en cuenta el impulso dado por la aparición de nuevas instituciones vinculadas a las prácticas musicales independientes, como la UMI, la Cámara Argentina de Espacios con Música en Vivo (CAMUVI) o el Movimiento Unidos por el Rock (MUR).

⁹ Estudio Abierto fue un festival anual organizado por la Secretaría de Cultura del GCBA entre los años

Por su parte, la industria del libro¹⁰ tampoco fue ajena a los procesos señalados, constituyendo un caso clave respecto de la concentración económica de la industria cultural, con las adquisiciones por parte de capitales extranjeros de las principales editoriales del país en un proceso que se ha desarrollado desde mediados de la década del 90,¹¹ en sintonía con los procesos de concentración de las casas editoriales en otras partes del globo (Colleu 2008; Escalante Gonzalbo 2007). Según Wortman (2008), esto implicó modificaciones en sus estrategias editoriales, que apuntaron a la edición de autores reconocidos y de gran tirada, con el objetivo de asegurar sus beneficios comerciales.¹² No obstante ello, en Argentina y en la CABA, al mismo tiempo surgió y creció un conjunto de editoriales denominadas por los propios actores que las gestionan como independientes. Luego de la crisis de 2001, que “obligó a un replanteo de las políticas comerciales, como el lanzamiento de menos títulos y la publicación de obras que aseguraran ventas” (LIC 2009: 11) y a partir de un momento favorable para la edición de libros que se presentó desde 2003, comenzó un período de recuperación del mercado interno conjuntamente con ventajas cambiarías para la exportación en un marco de “[...] condiciones locales altamente favorables para la producción” (LIC 2009: 12). Todo ello redundó en una explosión del sector editorial, con incrementos récord en el volumen de ejemplares y títulos editados. En ese contexto aparecieron nuevas editoriales agrupadas bajo la denominación de independiente, de acuerdo a los Catálogos de Editoriales Independientes¹³ (OIC 2011c): 76 sellos editoriales fueron inscriptos en 2009, 96 en el año 2010 y 126 en 2011. Este incremento de las editoriales se desarrolla conjuntamente con la participación de editores, escritores y gestores culturales en festivales, ferias, ciclos de literatura y eventos que ponen especial atención a lo independiente, cuyo espacio más destacado es la Feria de Editoriales Independientes.

2000 y 2006. Consistía en la programación de recitales de música además de múltiples actividades culturales y artísticas durante una semana en espacios y edificios públicos de distintos barrios de la ciudad, con el objetivo de acercar al público general a los artistas y productores culturales.

¹⁰ El Observatorio de Industrias Creativas, que produce estadísticas sobre la actividad editorial en el ámbito de la CABA, no desagrega la participación de las casas independientes en el total de la producción editorial, lo que impide determinar su participación en el mercado.

¹¹ El Grupo Planeta, empresa española de mayor participación en el país, ha comprado editoriales nacionales desde el año 2000 (Emecé, Tusquets y Minotauro). Asimismo, el grupo español Prisa ha adquirido y comercializa en Argentina Santillana, Alfaguara, Taurus, Aguilar, Altea y Richmond-Publishing, en tanto que otro grupo español, Zeta, por medio de Ediciones B ha comprado Vergara Editores. El *holding* alemán Bertelsman, propietario de Random House, Mondadori y Grijalbo, ha incorporado la editorial Sudamericana en 2001, la más grande del país; y en 2007 otro grupo alemán, Verlagsgruppe Georg Von Holtzbrinck, ha adquirido la editorial Estrada. El grupo francés Havas ha adquirido Alianza Editorial, Aique y Larrousse. La editorial colombiana Tesis Norma ha comprado Kapelusz.

¹² La renovación constante de las novedades conlleva una significación distinta a nivel cultural. Wortman (2008) plantea que en política editorial predomina la idea de consumo inmediato más que el seguimiento del catálogo de fondo y la calidad de los libros, basándose en novedades y material de rezago de las casas centrales, por ejemplo en España, comercializados en quioscos y cadenas de librerías, promocionados por grandes medios de comunicación. Cuando no alcanzan la rentabilidad deseada, se retiran de las librerías y son sustituidos por nuevas novedades, para luego retornar a las librerías y ser liquidados como saldos (Botto 2006).

¹³ La Dirección General de Industrias Creativas (GCBA), por medio del Programa Opción Libros, da cuenta de la cantidad de estas editoriales, su ubicación y perfil anualmente en el Catálogo de Editoriales Independientes de la Ciudad, denominación que sustituyó en 2009 a la de “Catálogo de Pequeñas y Medianas Editoriales” lo que indica cierta definición implícita acerca de las editoriales independientes entendidas según su tamaño.

4. Economías de (pequeña) escala: la primacía del trabajo cultural

Existen varias cuestiones a considerar en lo que hace a la dimensión económica, en virtud de identificar las condiciones materiales de producción y reproducción de la independencia cultural. Tanto las casas editoriales como los sellos musicales evidencian gran diversidad de tamaños y condiciones, desde los que constituyen empresas individuales esporádicas hasta los que realizan lanzamientos regularmente y cuentan con empleados de planta.

En la definición de música independiente dada por los distintos actores lo económico ocupa un lugar privilegiado, ya que esta es vista como un trabajo musical en pequeña escala donde el tamaño de los diferentes emprendimientos se corresponde con el carácter no masivo que la música independiente demanda para sí, diferenciándose de la gran industria cultural, lo que concierne tanto a la producción discográfica como a la música en vivo. Pues esta última, dadas las dificultades en la distribución nacional e internacional de discos y la poca difusión en medios masivos para las ediciones independientes, representa para muchos músicos una mejor alternativa que los discos en términos de ingresos.

Sin embargo, esta escala de producción se sostiene fundamentalmente sobre la supervivencia de los músicos e intermediarios por otros medios. Si bien hay una gran heterogeneidad en el conjunto de emprendimientos en cuestión, la mayoría de los actores, a excepción de dueños de salas o ciertos sellos discográficos, reconoce que obtiene su ingreso principal de actividades extra musicales o, en su defecto, vinculadas con la música como docencia, programación o conducción de radio, entre otras. Esta escala de producción tiene su consecuente correlato en la escucha –distante del público masivo que integra los esquemas de negocios de las empresas multinacionales– y en la representación de esta como un reducido número de personas, lo que ha facilitado el reconocimiento y vínculo entre ellas. Concretamente, esto significa conciertos en pequeños espacios, discos compactos comercializados mayormente en pequeños comercios o bien a la entrada y salida de los conciertos, una difusión geográficamente limitada a lo zonal (aunque algunas bandas tengan alcance nacional), tiradas de entre 500 y 1000 copias y circulación en radios vecinales o comunitarias, sitios de Internet y otros medios impresos de comunicación de limitado alcance.

Además, en la música independiente se desarrolla un tipo particular de vínculo interpersonal establecido entre músicos, editores, trabajadores y público en tanto se trata de un trabajo artístico artesanal, atravesado por relaciones de amistad y compañerismo antes que contractuales y signado por el amor al arte antes que la búsqueda de ganancia, más allá de que no se desconozca el interés comercial. A este respecto, Sebastián Carreras, músico y director del sello Índice Virgen, en una entrevista publicada hace algunos años, afirmaba: “Nunca busqué dinero, más allá de que actualmente me es más redituable ser productor o músico que editor o curador de discos. Lo esencial es darle un lugar a la obra” (cit. en Vera Rojas 2008). Asimismo, el director de Random Records, otro de los sellos independientes más reconocidos en los últimos años, refrendaba esto al sostener en una conferencia dada en el BAFIM en el año 2008 que las compañías independientes se caracterizan “por la pasión que tenemos, por el amor a la música y por la necesidad de ser creativos o desaparecer” (Ponieman 2008).

Por otra parte, la escasa división del trabajo en la gestión musical independiente se apoya en gran medida en la colaboración de personas cercanas al músico, en virtud del aprovechamiento de vínculos personales directos (familiares o amigos) en una actividad

a la que se asigna un carácter no lucrativo, lo que fomenta la colaboración voluntaria de pares y allegados. En este contexto tiene lugar un alto grado de trabajo informal, muchas veces impago y otras tantas remunerado por debajo de su valor mediante un llamado “pago simbólico”. Así, es común advertir que, en los recitales de grupos musicales independientes en pequeñas salas como UltraBar, Espacio Plasma, La Cigale o Domus Artis, los amigos y familiares de los músicos se encuentran a cargo de los puestos de venta de sus discos montados antes y después de cada concierto. Existe también un vínculo específico establecido con el público, reconocido como más horizontal por los actores, donde no opera la admiración fanatizada propia de las grandes estrellas, sino un vínculo con intercambio de opiniones y críticas por parte de quienes conforman su público en un rol participativo. Ambas cuestiones abonan un sentido humanizador de la relación social que tiene lugar aquí, a diferencia del interés comercial que prima en el gran comercio de música, tanto entre productores e intermediarios musicales como con el público.

Ahora bien, en cuanto a la industria editorial ¿qué es el trabajo editorial independiente? Por un lado, en el Catálogo de Editoriales Independientes elaborado por el GCBA (OIC 2011c) son definidas como pequeñas y medianas empresas. Por otro, el Ministerio de Industria de la Nación ha avanzado en una caracterización algo más precisa, al indicar que las editoriales se pueden dividir en dos grandes grupos (CEP 2005). Uno está formado por grandes entidades y editoriales, casi todas en manos de capitales extranjeros, y representadas en la Cámara Argentina de Publicaciones (CAP), que cuenta con cerca de 65 socios. El otro, por las pequeñas y medianas empresas capital local agrupadas en torno a la Cámara Argentina del Libro (CAL), que constituyen alrededor de 350 entidades asociadas (entre editores, distribuidores, importadores y librerías), entre las que se incluyen las editoriales independientes. Según el CEP (2005), estas constituyen un grupo heterogéneo que permiten abastecer nichos de mercado específicos no captados por las grandes editoriales, lo cual dada la dificultad de delimitarlas en términos de su tamaño, nos permite avanzar hacia una definición más precisa.

La escala de producción de las editoriales independientes es reducida en comparación con las empresas transnacionales, cuyas importaciones y exportaciones las superan ampliamente, como también en recursos humanos y financieros disponibles. Frente a ello, las editoriales independientes asumen el riesgo de editar autores nacionales nuevos, por lo que frecuentemente no tienen una producción mayor a 1.000 ejemplares por tirada. De acuerdo a cifras oficiales (OIC 2010), la tirada promedio de libros a escala nacional para el año 2009 fue de 3.785 ejemplares. Si bien aquí no se discrimina entre editoriales transnacionales e independientes, cabe considerar su evolución durante los últimos veinte años para advertir una cierta tendencia a la baja. En efecto, según la misma fuente, en la década de 1990 la tirada promedio se ubicaba en torno de los 5.000 ejemplares, cayendo durante los años más duros de la crisis a la mitad de esa cifra. Resulta notable que amén de la recuperación económica en Argentina desde 2003, esta cantidad se haya estancado en torno de los 3.500 ejemplares, aún cuando la comercialización de libros alcanzara durante este período niveles récord (OIC 2010). En síntesis, los datos estadísticos corroboran una relativa reducción en la escala del trabajo editorial, lo cual, dada la ausencia de datos más precisos, a modo de hipótesis podemos vincular con el señalado crecimiento del número de editoriales independientes.

Asimismo, estas últimas enfrentan serias dificultades relacionadas con la logística para la distribución nacional e internacional de libros, ante lo que existen distintas estrategias

que podemos resumir en tres grandes opciones, entre las que optan o combinan las distintas editoriales. Por un lado, existe la distribución que realizan por sí solas, lo que mayormente significa por sus propios dueños, en librerías y a través de un stand en distintos eventos culturales; por otro, la estrategia de comercializar sus productos apelando a medios electrónicos como blogs, páginas web y listas de correo electrónico para difundir su catálogo y recibir pedidos; finalmente, la mayoría utiliza la contratación de empresas distribuidoras que posibilitan un alcance mayor en la distribución de sus producciones en el país.

Con respecto a su personal, en la actualidad existen editoriales independientes conformadas por entre uno y tres integrantes estables con algunos colaboradores eventuales bajo la modalidad *freelance*, cuyos títulos editados no superan los 15 y cuentan con tiradas de 30 a 300 ejemplares. En efecto, hace algunos años, el CEP (2005) planteaba que más del 70% de las editoriales creadas en el período 2001-2005 contaban con menos de dos empleados, situación en que se encuentran las editoriales independientes recientemente surgidas. Mientras las medianas empresas editoriales, que cuentan con más de cinco integrantes y tiradas de entre 1.500 y 3.000 ejemplares en promedio, exportan una parte de sus producciones a América Latina y Europa e intervienen en ferias, eventos culturales, grandes librerías y sitios de Internet, las independientes de menor tamaño limitan sus espacios de distribución y comercialización principalmente a sitios web, la venta directa y participación en stands en ferias del libro independiente y, ocasionalmente, otros eventos culturales.

Esto se relaciona, también, con la división de trabajo alcanzada en estos emprendimientos, pues se encuentra muy poco desarrollada y predomina la polivalencia en el empleo: muchas veces una misma persona debe encargarse de las tareas administrativas, artísticas y manuales que demanda una empresa de este tipo. En este marco, los intermediarios culturales (editores, gestores, productores artísticos, entre otros) asumen un lugar decisivo al encargarse de múltiples funciones durante el proceso de producción editorial y porque cuentan con conocimientos expertos que resultan muy valiosos (por ejemplo Editorial Abran Cancha; Pequeño Editor). Algunas editoriales son autogestionadas, es decir, que los propios editores gestionan completamente el trabajo editorial (como Amauta Argentina), en tanto que otras cuentan con una cierta distribución de funciones de sus integrantes (como Corregidor, Ciccus). Con todo, lo más importante es que a diferencia de las grandes empresas multinacionales, el papel del editor es reivindicado como decisivo. Constituye esto una distinción fundamental con los *holdings*, que disponen de estructuras jerarquizadas de gerenciamiento, departamentos de marketing y publicidad, las que tienden a vincularse muy poco con el trabajo editorial. En cambio, en las editoriales independientes el editor no se ve acompañado, salvo contadas excepciones, por tales dispositivos y por tanto el conocimiento y la destreza en su oficio resultan fundamentales.

En la música también se reconoce un tipo de gestión particular del trabajo musical independiente, donde la característica central es el protagonismo del músico sobre el conjunto de las tareas no solamente musicales, sino aun editoriales y de organización. Considerando la diversidad de situaciones, esto abarca desde músicos que autogestionan por completo su trabajo editorial y en vivo, apelando incluso a colaboraciones de amigos, familiares o compañeros, hasta aquellos que recurren a empresas discográficas para editar su material, con una limitada pero cierta división del trabajo en que diferentes trabajadores se ocupan de distintas tareas. Si en el primer caso la gestión se opone por completo a la lógica del trabajo fragmentado y estructurado de las grandes empresas musicales, en

el segundo la diferencia respecto de las multinacionales se reconoce en la primacía del trabajo del músico por sobre los demás. Un ejemplo de ello es la importancia que tiene la contratación del llamado productor artístico por las grandes discográficas, algo prácticamente inalcanzable para los reducidos presupuestos de sellos independientes como Ultratop, Los Años Luz o Estamos Felices. Este panorama configura una débil división del trabajo en materia de gestión cotidiana musical en la música independiente, atravesada también por un carácter artesanal del trabajo administrativo, organizacional y de gestión, dada la ausencia de recursos financieros para afrontar su contratación profesional.

Desde la perspectiva de los actores, este carácter artesanal de la gestión independiente se reconoce como un trabajo estéticamente cuidado que la diferencia de modo positivo porque se puede observar en la obra final, trátase de un disco o un libro, en tanto no es el resultado de un proceso de producción en serie con fines comerciales, sino el fruto del esfuerzo y el compromiso de artistas e intermediarios.

5. El Estado como garante financiero de la independencia

En la música independiente, los distintos actores, sus situaciones concretas y su ubicación en torno de las condiciones materiales de la producción musical construyen diferentes intereses en torno a ella, por lo que asume múltiples sentidos.

Uno de los más difundidos concibe a lo independiente como una industria cultural pequeña, emergente, con potencialidades de desarrollo empresarial, atravesado por una suerte de sueño americano de éxito desde orígenes de desposesión y sacrificio y que merece promocionarse y financiarse. Es esta una apreciación fuertemente movilizadora en las políticas públicas de fomento de la actividad musical, como las desarrolladas por la Dirección General de Industrias Creativas del GCBA, así como por las organizaciones empresarias, como la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (CAPIF), sostenida en gran medida en su ocupación intensiva de mano de obra, su utilización de las nuevas tecnologías digitales y su impacto económico en el corto plazo. Por su parte, muchos músicos, aun aquellos que han conformado organizaciones propias como la UMI o MUR y defienden la autogestión como opción de independencia que les permite crear libremente su música, aprecian la intervención de los organismos estatales en la dirección antes señalada al tiempo que la encuentran muchas veces insuficiente. Finalmente, la mayoría de los gestores, críticos y editores de música destacan su desinterés lucrativo en pos de desarrollar artesanalmente sus ocupaciones, muchas veces sin los recursos necesarios, aunque destacando la dimensión humana del vínculo entre músicos, gestores, editores, críticos, etcétera. Todo ello configura una multiplicidad de representaciones de la música independiente, no siempre en armónica convivencia, dadas las desiguales posiciones que ocupan sus actores.

En el caso de la producción editorial, lo independiente se establece respecto de un actor clave, el Estado, aunque para su existencia no sea esto una condición *sine qua non* como sucede, en cambio, en el caso de la industria del cine nacional (Perelman/Seivach 2005).

No obstante ello, sí se requiere de otras instancias de intervención estatal con determinadas políticas o medidas favorables en cuestiones puntuales: como señalamos antes, la visibilidad y viabilidad, pero también la instauración de subsidios para la traducción de

obras, la participación en eventos y ferias internacionales, o el establecimiento de normas reguladoras relativas al sector, entre otros. De hecho, una de las últimas medidas favorecedoras de la participación de las editoriales independientes ha sido el otorgamiento de subsidios a las traducciones por parte del Estado nacional y del Estado local para la participación en la Feria del Libro de Frankfurt en 2010, cuando Argentina fue país invitado de honor. En 2011, la Dirección General de Industrias Creativas, a través del Programa Opción Libros, financió parcialmente la participación de editoriales en la Frankfurter Burchmesse. Estas articulaciones no implican que la autonomía asociada a lo independiente se pierda, porque su desarrollo y sostenimiento depende de las propias editoriales.

El Estado tiene una función central de apoyo a la actividad, tal como nos señalaba A.A., escritor y editor independiente, a partir de su propia experiencia: “[...] con un amigo en 2004 [...] empezamos un emprendimiento editorial [...]. Apenas habíamos salido [...] y el Plan Nacional de Lectura nos compró 1.101 libros, que tuvimos que salir a editar [...]”. En este planteo se apela al Estado en su rol de apoyo a la comercialización y distribución, no incidiendo en la configuración inicial de esta editorial, ni en la producción del libro que se publica sin subsidios a la producción, a lo cual nuestro interlocutor agregaba: “pensá que habíamos editado 1.000 en total y de golpe nos compró 1.101, ese fue un empujón y nos insufló aire para editar dos libros más [...]. En este momento tenemos 8 libros editados en 4 años”. Otros modos en el que el Estado contribuye al sostenimiento de las industrias independientes es a través de la compra directa; el Ministerio de Educación de la Nación junto con la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares son los organismos que realizan la mayor cantidad de adquisiciones. Asimismo, en menor medida el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación, y a nivel del GCBA el Ministerio de Educación, también llevan a cabo algunas compras. Sin embargo, a partir de 2005 el GCBA implementó el programa “Opción Libros”, actualmente radicado en la Dirección de Industrias Creativas y Comercio Exterior del Ministerio de Desarrollo Económico,¹⁴ como una política de apoyo a la bibliodiversidad consistente en la elaboración y difusión de un catálogo de librerías y fondos editoriales. Busca así promover la actividad de librerías independientes y de pequeñas y medianas editoriales locales, fomentando la inserción de estas últimas en el mercado interno y su proyección internacional mediante su apoyo para asegurarles visibilidad en el plano local, nacional e internacional. Por otra parte, algunos editores consideran que lo independiente no puede concebirse desvinculado de instancias políticas y económicas que los constriñen a ser dependientes, como consideraba el editor Miguel Petrecca, de la editorial Gog y Magog: “[...] somos lo contrario: somos una editorial recontra dependiente, dependiente del valor del peso, del precio del papel, de la política de subsidios, o sea, mucho más dependientes que una editorial grande” (cit. en Budassi 2008).

El apoyo financiero del Estado nacional y municipal reviste gran importancia para ambas, si bien la industria editorial cuenta con una ventaja por sobre la música respecto de las líneas de financiamiento, subsidios y premios otorgados en materia literaria. Sin embargo, especialmente durante los últimos años, diversas organizaciones de músicos han comenzado a plantear y exigir apoyo estatal de diversos tipos: normativa legal, financiamiento y promoción, provocando que se haya comenzado a dirigir recursos —en

¹⁴ Este programa, antes de que el Ministerio tuviera dicha entidad, era una Secretaría y “Opción Libros” correspondía a la entonces Subsecretaría de Industrias Culturales.

pequeña cuantía si se los compara con los que reciben otras disciplinas, como por ejemplo el teatro— hacia la producción musical independiente, sea para organizar eventos donde se presenta o para realizar investigaciones al respecto. Aun así, la música independiente se vale bastante más de la actividad privada que la estatal, particularmente debido a la actividad en vivo, de donde muchos músicos obtienen recursos para financiar la edición de sus discos.

En conclusión, si bien pueden hallarse algunas críticas hacia el Estado como institución reproductora de la dinámica de los grandes capitales de la cultura, este tiende a revestir una función de garante de la producción cultural independiente, principalmente desde sus aportes financieros. Estas expectativas se enmarcan en un proceso histórico reciente en que se ha venido reconociendo desde el Estado el peso económico de las industrias culturales y la importancia de su intervención a través de políticas públicas con el objetivo de sostener y fomentar la diversidad cultural (Puente 2007).

6. Lo independiente y el contenido artístico

Tanto en la música como en la edición literaria independiente, si bien se hace hincapié en la independencia como diferencia nodal con el resto de las producciones, existen límites estéticos que no son explicitados pero que pueden encontrarse al indagar qué géneros y estéticas son aludidos bajo esa denominación. Por su parte, los distintos actores entrevistados señalaron especialmente la transversalidad de las producciones independientes, siendo que no se reducen a un género literario o musical específico sino que incluso tenderían a desentenderse de las tajantes divisiones genéricas, las cuales muchas veces consideran arbitrarias y sostenidas solo en virtud de los intereses de los grandes capitales de la cultura. Por otro lado, el material del trabajo de campo nos permitió reconocer que, tanto en la música como en la literatura, las producciones independientes intervienen en una franja relativamente identificable de la oferta estética. Veamos pues de qué se trata.

La música independiente se recorta sobre una dimensión estética, donde se delimita musicalmente lo que así se denomina y la distingue tanto de la música académica como de otros géneros populares (fólklore, tango, cumbia, entre otros). En sintonía con las actuales dinámicas de interpenetración, reciclaje y fusión de géneros (Barañano/Martí/Abril/Cruces/Carvalho 2003; García Canclini 2001), la música independiente en Argentina no se identifica con un género o subgénero musical específico, aunque guarda un vínculo privilegiado y tenso con el rock (Alabarces 2008), lo cual se enmarca en la historia local al respecto. Ello se entiende en tanto la producción musical independiente se reconoce por sus actores como un ejercicio creativo y con un fuerte sentido de autonomía, precisamente el de no depender más que de sí mismo. Así puede darse rienda suelta a la creación artística sin reparar en las necesidades, límites o patrones impuestos por el mercado discográfico, lo que encontramos tanto en los planteos de músicos como en los realizados por gestores de sala, programadores o críticos musicales.

Esto configura una referencia al contenido musical que caracteriza a la música independiente. Sin embargo, no se trata de la maestría en la ejecución ni de la calidad del sonido del disco en términos estrictos: es esto lo que la capacidad financiera de las grandes casas editoras puede comprar, contratando músicos de sesión virtuosos o estudios con sofisticado equipamiento digital. Se trata de lo que una de nuestras entrevistadas definió

como “propuesta musical”, entendiendo por ello elementos como la riqueza compositiva, la complejidad sonora, la originalidad en la elección de instrumentos, la articulación rítmica o la innovación melódica.

Su identificación como diferencial de la música independiente se asemeja en cierto sentido a la crítica que Adorno hiciera del contenido estandarizado de la música a gran escala desarrollada por la industria cultural (Adorno 1989), caracterizada por un esquema de estímulo y respuesta propiciado por su industrialización y donde se menospreciaba el sentido innovador y variado de la música. Si los intereses comerciales y las pautas estéticas y de género a las que se ciñe el capital discográfico resultan trabas para la creatividad artística, la música independiente, ajena a ello, se reconoce como una suerte de reservorio para la innovación musical al permitir la expresión de las capacidades compositivas e interpretativas de los músicos, valorando la experimentación, el cambio y la innovación.

Las editoriales independientes, por su parte, muchas veces son consideradas como empresas que establecen una prioridad de la obra (o el catálogo) que pretenden difundir por sobre el público (Colleu 2008). Esto lleva a la dimensión de calidad sobre la que se basa gran parte de la edición independiente, la que se entiende como una apuesta a autores, ideas, obras y creaciones en una lógica diferenciada de las multinacionales. Además, las editoriales independientes se sustentan también en posiciones ideológicas acerca de qué, cómo y para quién editar obras y difundirlas. Por ello debieron realizar una serie de transformaciones significativas para mantenerse en el mercado: la realización de tiradas de menor tamaño, la preferencia del lanzamiento sobre el mercado de reediciones de autores, edición de libros ya consagrados por el público o la crítica para asegurar cierto nivel de venta y la correlativa disminución de las publicaciones de novedades.

En sintonía con esta mirada acerca de la oferta de “calidad”, que las propias editoriales independientes mayoritariamente proponen, se destaca que tienen una rentabilidad menor a los *holdings*, dada la cantidad de volúmenes que manejan y hacen circular en el mercado, a la vez que “suelen ser identificadas públicamente y verse a sí mismas más como actores culturales, más que como empresas con fines de lucro. La editorial es concebida como un medio para difundir ideas, arte y/o conocimientos” (CEP 2005: 15). Empero, Vanoli (2009) señala que la distinción entre grandes grupos editoriales y editores independientes tanto como la concepción de las editoriales independientes en tanto actores político-culturales resulta apresurada porque no todas ellas se conciben de este modo. No obstante, es un énfasis que se sostiene desde distintos actores que apuestan a una especificidad concreta en torno de la edición independiente.

Al no plantearse una competencia abierta con los grandes grupos sino, por el contrario, orientar su producción hacia núcleos especializados o específicos de mercado, la edición independiente es fuertemente valorada en cuanto a la calidad y la constitución de un catálogo de fondo que apueste a nuevos autores y temáticas que contribuyan a la bibliodiversidad.¹⁵ La integración de esta en el propio nombre del colectivo EDINAR, así como su

¹⁵ Según Colleu (2008), el concepto de bibliodiversidad resulta de la apropiación para el caso del libro de la idea de biodiversidad (diversidad de especies biológicas), procurando con ello reflejar la riqueza y la pluralidad de ideas en los libros. Por su parte, distintos miembros de EDINAR han colaborado en la organización a escala global de “El día B” (Día Internacional de la Bibliodiversidad) el 21 de septiembre por primera vez en el año 2010 y luego anualmente, con lo cual se pretende difundir y concientizar la problemática de la edición independiente y donde han intervenido organizaciones editoriales de distintas partes del planeta.

objetivo de respetar el contenido intelectual y la forma gráfica del libro, echa luz acerca de la centralidad que ello reviste en las representaciones de la edición independiente. La bibliodiversidad, por otro lado, moviliza representaciones semejantes a la crítica hacia la estandarización musical ya mencionada, en el sentido en que se denuncia con ella la uniformidad de contenidos que se desprendería como consecuencia de la posición hegemónica de las grandes casas en el mercado editorial.

Además, si bien la producción editorial independiente se difunde por distintos canales de comunicación como Internet o algunas publicaciones especializadas, generalmente no tiene llegada a los medios masivos de comunicación. En estos sellos editoriales la selección de las publicaciones se relaciona con el editor como figura que arriesga a publicar aquello que le interesa, guiándose en su criterio como lector (Botto 2006) o como autor-escritor.

De hecho, el colectivo EDINAR, en una carta publicada en la revista *Ñ*, planteaba que lo independiente como autonomía de esas grandes empresas transnacionales es una de las dimensiones pero no la única:

[...] hay, sin dudas, otras elecciones profesionales que son características de este tipo de emprendimientos: [...] la elección de los temas, la elección privilegiada de los contenidos por sobre el lucro, el cuidado del objeto libro como continente, la armonía, lógica y cuidado del catálogo como objetivos de largo plazo, la persecución de valores éticos en la relación con los autores, los procesos de edición y de comercialización, el respeto por el lector [...].¹⁶

Esta carta sintetiza algunas de las categorizaciones que dan cuenta de esta búsqueda de una configuración distintiva y específica respecto de los *holdings* desde lo artístico y lo literario.

En síntesis, tanto en las editoriales como en la música independiente, los actores sostienen a la exploración, la innovación y la originalidad como valores diferenciales de su producción. Amén de ello, el relevamiento y la observación de los catálogos permitió reconocer que, tanto en las editoriales y como en los sellos musicales, las producciones independientes intervienen en una franja relativamente identificable de la oferta estética. Una forma de advertir esto es, a la inversa, encontrar ausencia o casi nula presencia de producciones independientes musicales en géneros populares como la cumbia o el chamamé y de música académica como la ópera o la música de cámara. Por su parte, es evidente en la edición independiente la poca presencia de géneros como autoayuda o material escolar en comparación con la narrativa o el ensayo. En síntesis, la delimitación de contenido en las producciones independientes no es estricta, aunque tampoco inexistente, lo cual sin desmedro del avance sobre distintas variantes estéticas, significa una incontestable hegemonía de los grandes capitales de la cultura en muchos géneros y estéticas en los materiales de lectura tanto como en los musicales.

7. Reflexiones finales

Lo independiente implica la movilización de distintos sentidos culturales e involucra una multiplicidad de prácticas y actores, cuyo abordaje exige indagar qué constituye la

¹⁶ Disponible en: <<http://www.edinar.com.ar/blog/index.php>>.

referencia central de la independencia, es decir, respecto de qué se considera el carácter independiente. Hay en torno de ello un primer nivel de acuerdo general de editoriales, sellos, escritores y músicos en reconocerse independientes de las grandes empresas del sector. Un segundo nivel involucra los vínculos comerciales con tales capitales, lo cual en la música mayormente es señalado por los propietarios y gerentes de sellos discográficos como una posibilidad de crecimiento y oportunidad de negocios que no atenta contra el proceso de producción, mientras para muchos músicos y editores la independencia exige la ausencia de tales vínculos. Otro nivel de divergencias se da respecto del rol del Estado: si en el sector editorial prima un reconocimiento general de la necesidad de asistencia estatal, en la música independiente esta afirmación pierde fuerza. Es posible suponer que ello se deba a que la industria editorial ha tenido históricamente posibilidades de acudir a licitaciones o subsidios que favorecen a la actividad independiente, en tanto la actividad musical está mucho menos familiarizada con esas posibilidades. Además, esto colabora con la alta precariedad e informalidad del sector de música independiente, puesto que existirían pocas ventajas en la regularización formal de su actividad en comparación con otras disciplinas.

Por otra parte, la diversidad en la oferta cultural es reivindicada por distintas instituciones de alcance global como la UNESCO o la ya mencionada EDINAR, en Argentina, y se plantea como un beneficio para la cultura en su conjunto. A este respecto, se reconoce en lo independiente la capacidad de saldar una deuda que las grandes corporaciones, interesadas meramente en su negocio, tendrían con lo diverso, al permitir la participación de numerosos actores. Asimismo, la calidad de los productos culturales es una característica señalada tanto por productores (músicos, escritores) como por intermediarios (críticos, managers, agentes, editores) y se funda en la consideración de que el interés comercial de los grandes capitales desprecia la riqueza y complejidad compositivas de las obras privilegiando elementos decorativos y secundarios que les garanticen adecuadas tasas de retorno. Al no encontrarse regida meramente por el interés comercial, la producción independiente puede dar lugar a (aunque no garantizar) productos de mayor calidad artística. Finalmente, la producción cultural independiente es reconocida, fundamentalmente por los organismos oficiales, como una herramienta potente de desarrollo económico y social, algo que se ha acentuado en los últimos años y en virtud de lo cual se han destinado fondos para su financiamiento.

Hay diferentes cuestiones de lo hasta aquí trabajado que es necesario puntualizar. La primera gira en torno del surgimiento de estos fenómenos, pues resulta característico que tanto la edición como la música específicamente independientes emergieron como fenómeno visible durante la última crisis argentina, sean nuevos emprendimientos o hayan tenido trayectoria previa. Los emprendimientos independientes, que aprovechan espacios de mercado que los grandes capitales del sector musical y editorial dejan vacantes, enfocan su actividad en la exploración y la innovación. Esto no significa que los grandes conglomerados o empresas no se interesen por ellas, sino que en gran medida han desestimado ese espacio de riesgo para apropiarse en un paso siguiente de esos productos y reubicarlos en el mercado una vez que han alcanzado cierta escala.

Ahora bien, en los dos casos observados la producción no siempre es enteramente independiente. Muchos de estos emprendedores dependen del trabajo ajeno (en ocasiones impago y casi siempre informal) para llevar a cabo sus proyectos. En tal sentido, si bien sucede aquí lo mismo que en cualquier otra actividad que involucre emprendimientos de

pequeña escala y pueden encontrarse demandas y reclamos por el escaso apoyo estatal y la necesidad de marcos legales específicos, distintos sentidos asignados a la cultura tales como la expresión de la diversidad, creación y oportunidad de participación social, colaboran en la construcción de representaciones más aprobatorias que críticas con respecto a sus procesos de contratación de mano de obra y condiciones de trabajo.

La forma mercantil de las producciones independientes abordadas (a saber, libros, discos, conciertos) plantea la necesidad de problematizar el financiamiento de estos emprendimientos, siendo que de tal modo no se diferenciaría de los grandes capitales de la cultura más que en su tamaño. En términos más estrictos, ambos son dependientes de la realización de esas mercancías y, por tanto, igual de independientes. En este marco se comprende el rápido crecimiento de una institución como la UMI, en tanto facilitadora de recursos para la edición discográfica por parte de sus músicos miembros, así como la importancia de la FILA, la que se ha constituido en un espacio de muestra y venta de ediciones independientes cada vez más apreciado por las editoriales.

En tanto los actores involucrados pueden desconocer o bien restarle importancia, las ciencias sociales se deben una consideración crítica de la pretensión de ajenidad a una lógica comercial, de las fuentes de financiamiento y de las condiciones sobre las que se sostiene la producción cultural independiente. Por un lado, porque la omisión de tal consideración puede llevar equivocada y acríticamente a equiparar un nicho de mercado con un reducto contra hegemónico o de resistencia en el campo de la cultura. Por otro lado, porque merece especial atención la centralidad que asumen los nuevos intermediarios culturales en la actividad independiente y el espacio de la intermediación cultural (blogs musicales, críticas de libros, eventos culturales, radios comunitarias, entre otros). En primer lugar, en la actividad discográfica y editorial los productores ocupan un espacio central conjuntamente con los intermediarios culturales: críticos, gestores culturales, editores, curadores, productores artísticos, propietarios de pequeños sellos y editoriales. En ambos casos, la escasa división del trabajo provoca que muchas veces los distintos intermediarios deban ocuparse de tareas que en otra escala se encuentran a cargo de operarios especializados o bien empresas contratistas, como por ejemplo las tareas de difusión y prensa. En segundo lugar y en el marco de la popularización de las tecnologías digitales, tanto la producción musical como las editoriales independientes se han valido crecientemente de Internet, sean blogs, comunicaciones vía *e-mail* o redes sociales, para difundir, comercializar y publicitar sus obras. En el caso de la música, también adquieren importancia los programas de radio y los suplementos juveniles de los diarios de gran tirada, pues si bien se trata mayormente de excepciones, las apariciones en ellos significan un salto en la escala publicitaria media de la música independiente. Tercero, en ambos resulta clave la presencia del Estado a través de los distintos organismos intervinientes en sus políticas públicas, sea en la investigación de su actividad, la organización de eventos o la asignación de financiamiento. Una cuestión significativa tanto en la edición como en la música es la constitución de organizaciones no sindicales, entre las que UMI y EDINAR constituyen los ejemplos más relevantes más no los únicos. Las organizaciones preexistentes, en especial las de carácter clasista como el Sindicato Argentino de Músicos o el Sindicato Gráfico Argentino, se vieron superadas por el desarrollo de la producción independiente, cuyos actores tienden a desenvolverse fuera de relaciones salariales y con altas tasas de informalidad e inestabilidad, no han encontrado en ellas herramientas adecuadas para defender sus intereses.

La multiplicidad de sentidos que hace a la independencia en la cultura impide que pueda hablarse de “una” independencia tanto en las editoriales como en la música. Esto se sustenta en que el carácter independiente ha sido construido en relación con representaciones de orden político, ideológico, económico, artístico y social, por lo cual se trata antes bien de un terreno de disputa donde confluyen distintos intereses. El término independiente puede ser pensado como una categoría contextual que remite a los procesos antes descritos e involucra diversos actores, posicionados de desigual manera. Aquí aparecen, además, distintas dimensiones y representaciones de lo independiente que se movilizan, enfrentan y negocian, pues los sentidos nunca son totalmente hegemónicos (Williams 1977), implican siempre estas disputas pues operan movilizandando imágenes, concepciones y prácticas diversas.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1989): “On Jazz”. En: *Discourse*, 1, 12, pp. 45-69.
- Alabarces, Pablo (2008): “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”. En: *Revista Transcultural de Música*, 12. En: <<http://www.sibetrans.com/trans/a92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruido-para-tan-poca-furia>> (16.04.2012).
- Alianza de Editores Independientes Argentinos por la Biodiversidad (2010): “Blog”. En: <<http://www.edinar.com.ar/blog/index.php>> (03.10.2010).
- Barañano, Ascensión/Martí, Josep/Abril, Gonzalo/Cruces, Francisco/Carvalho, José Jorge (2003): “World Music, ¿El folklore de la globalización?”. En: *Revista Transcultural de Música*, 7. En: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/redonda.htm>> (13.12.2011).
- Benito, Karina (2007): “Metáforas de la cultura independiente”. En: <http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%204%20Objetos%20culturales%20Arte%20Estetica/Ponencias%20eje%204/BENITO%20KARINA.pdf> (30.03.2012).
- Biagini, Hugo (1989): “La identidad, un viejo problema visto desde el nuevo mundo”. En: *Nueva Sociedad*, 99, pp. 96-103.
- Botto, Malena (2006): “1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial”. En: Diego, José Luis de (ed.): *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 209-249.
- Budassi, Sonia (2008): “Los nuevos desafíos de la resistencia editorial”. En: *Diario Perfil*, 10 de agosto 2008. En: <<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0285/articulo.php?art=9068&ed=0285>> (02.04.2012).
- Centro de Estudios para la Producción (2005): “La industria del Libro en Argentina”. En: *Síntesis de la Economía Real*, 48, pp. 53-82.
- Cohnheim, Nicolás/Geisinger, Damián/Pienika, Ernesto (2008): *Impactos de las nuevas tecnologías en la industria musical*. Montevideo: Universidad de la República.
- Colleu, Gilles (2008): *La edición independiente como herramienta protagónica de la biodiversidad*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Correa, María Eugenia (2011): “La producción cultural del diseño. El caso de los diseñadores independientes de la ciudad de Buenos Aires”. En: *Trabajo y Sociedad*, XV, 17, pp. 329-342.
- Corti, Berenice (2007): “Las redes del disco independiente: apuntes sobre producción, circulación y consumo”. En: AA. VV. (eds.): *Las Industrias Culturales en la Ciudad de Buenos Aires. Concurso de ensayos 2007*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 55-79.

- Diego, José Luis de (2006): “1976-1989. Dictadura y democracia: la crisis de la industria editorial”. En: Diego, José Luis de (ed.): *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 163-207.
- Escalante Gonzalbo, Fernando (2007): *A la sombra de los libros: lectura, mercado y vida pública*. México: El Colegio de México.
- Fernández, Teodosio (1998): *Literatura Hispanoamericana: Sociedad y Cultura*. Madrid: Akal.
- García Canclini, Néstor (2001): *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Ghirardi, Olsen (2007): *La Generación del '37 en el Río de la Plata*. Córdoba: Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Córdoba.
- Guerra Lage, María Cecilia (2009): “Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)”. En: *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 7, 1, pp. 355-374.
- Laboratorio de Industrias Culturales (2006a): *Boletín CLICK*, 1, septiembre.
- (2006b): *Boletín CLICK*, 2, octubre.
- (2009): *Libros, música y medios*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- (2011): *Boletín CLICK*, 20, marzo.
- Marial, José (1955): *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe.
- Minelli, María (2004): “Algunas formas menores en la cultura argentina de fines del Siglo xx”. En: *Revista Astrolabio*, 2, UNC. En: <<http://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/issue/view/23>> (14.03.2012).
- Observatorio de Industrias Creativas (2010): *Anuario 2009*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad.
- (2011a): *Anuario 2010*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad.
- (2011b): *La Industria de la Música en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad.
- (2011c): *Catálogo de editoriales independientes*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad.
- Palmeiro, César (2005): *La industria del disco*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Pellettieri, Osvaldo (1990): “Teatro independiente: Utopía, continuidad y ruptura”. En: *Espacio de Crítica de Investigación Teatral*, 4, 8, pp. 67-80.
- Perelman, Pablo/Seivach, Paulina (2005): “La viabilidad económica de las industrias culturales. Un comentario sobre el funcionamiento a través de los mecanismos de mercado y la necesidad de intervención por parte del Estado”. En: *Observatorio. Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires*, 2, 3, pp. 86-92.
- Ponieman, Víctor (2008): “El rol creciente de los sellos independientes. Empresas que afianzan su importancia dentro del nuevo esquema de negocios”. Conferencia dictada en el marco de la Feria Internacional de Música de Buenos Aires, 4-7 de septiembre.
- Puente, Stella (2007): *Industrias Culturales*. Buenos Aires: Prometeo.
- Roig, Arturo (1981): *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Uhart, Claudia/Molinari, Viviana (2009): “Trabajo, política y cultura: abriendo espacios de producción material y simbólica”. En: Wortman, Ana (ed.): *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 155-174.
- UNCTAD (2010): *Creative economy report*. Genève: United Nations.
- Vanoli, Hernán (2009): “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina”. En: *Apuntes de Investigación/Taller*, 15, pp. 161-185.
- Vera Rojas, Yumber (2008): “Sello propio”. En: *Página/12*, 18/09.
- Williams, Raymond (1977): *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

- Wortman, Ana (2008): "Industrias culturales argentinas: entre lo global y lo local". En: Observatorio de Industrias Creativas (ed.): *Anuario 2006-2007*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad, pp. 10-13.
- Yúdice, George (2002): *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.