



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
GEOHISTÓRICAS RESISTENCIA - CHACO

03, 06 – 10 **SEP 2021**

ACTAS DIGITALES DEL
**XL ENCUENTRO
DE GEOHISTORIA
REGIONAL**

IX SIMPOSIO

La producción científica en el NEA. Debates y
nuevos horizontes para pensar las ciencias sociales
en la Región

CONICET



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DEL NOROESTE

I I G H I



Bradford, Maia

Actas Digitales del XL Encuentro de Geohistoria Regional : IX Simposio : la producción científica en el NEA : debates y nuevos horizontes para pensar las ciencias sociales en la Región / Maia Bradford ; Karen Dellamea ; Lucía Caminada Rossetti ; compilación de María del Mar Solís Carnicer ; Mariana Leconte. - 1a ed compendiada. - Resistencia : Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2022.

Libro digital, DXReader

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4450-13-5

1. Historia. 2. Geografía. 3. Antropología. I. Dellamea, Karen. II. Caminada Rossetti, Lucía. III. Solís Carnicer, María del Mar, comp. IV. Leconte, Mariana, comp. V. Título.
CDD 907

Actas Digitales del XL Encuentro de Geohistoria Regional. IX Simposio sobre el Estado Actual del Conocimiento del Gran Chaco Meridional

Compiladoras

Dra. María del Mar Solís Carnicer

Dra. Mariana Leconte

Diseño y Diagramación

DG. Cristian Toullieux

© Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI)-CONICET/UNNE

Av. Castelli 930 (3500) Resistencia (Chaco) (Argentina)

www.iighi.conicet.gov.ar

iighi.secretaria@gmail.com

ISBN 978-987-4450-13-5

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Licencia de Creative Commons

Este obra está bajo una licencia de Creative Commons **Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada** 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Vanguardia artística, vanguardia política en Cuna. Revista de cultura (2006-2011). Posicionamientos en el espacio intelectual resistenciano

Bruno Ragazzi

Universidad Nacional del Nordeste

Cuna. Revista de cultura fue una publicación que circuló entre 2006 y 2011 en el espacio intelectual resistenciano. En ella participaron agentes recién ingresados al ámbito como Mariano Quirós, Pablo Black, Alfredo Germignani, Tony Zalazar; y otros, que poseían una trayectoria cimentada, como Francisco “Tete” Romero y Miguel Ángel Molfino. En ella estas firmas buscaron a través de un formato en el que se mixturaba literatura y periodismo construir una mirada renovadora del espacio de creación artística y de intervención cultural.

El período de publicación coincide con los años en los que los gobiernos denominados “kirchneristas” (Pucciarelli; Castellani, 2017) se sucedieron en el afianzamiento de un proyecto político nacional. La revista no estuvo ajena a los cambios políticos culturales que advinieron con estas gestiones, relacionados principalmente con el campo de los derechos humanos, y la reactivación de un clima de polémicas que fueron acompañados por una “hiperestesia emotiva” (Altamirano, 2011), que estableció un nuevo corte en la cultura intelectual argentina (Gerbaudo, 2016). Estos ecos de los campos metropolitanos fueron volviéndose paulatinamente explícitos, y en muchos sentidos se vincularon con las inquietudes que la publicación, desde sus inicios propuso como temas de reflexión, y que, en muchas ocasiones, son acompañados por guiños a las vanguardias y su espesor histórico.

En *Cuna* es visible un discurso con aires pretendidamente vanguardista o rupturista. Este carácter no está marcado solo en el nombre, *Cuna*, que remite a un nuevo comienzo, al nacimiento de algo, y su presencia en el porvenir, a un futuro abierto. En sus editoriales y textos centrales es posible rastrear un conjunto de temáticas que constelan a través de variados números, y que constituyen una serie de “mitemas vanguardistas” (Premat, 2013) o pequeñas narraciones, como las alusiones a Marcel Duchamp, el tópico de la literatura y de la revista cultural como prostituta, la jerarquización del policial y de Rodolfo Walsh.

Entendemos que la revista se encuentra atravesada por una serie fragmentos del relato de la vanguardia, que permiten organizar estas alusiones en “cuentos” (Ludmer, 1977). Es decir, narraciones fragmentarias que forman parte de historias mayores¹. Podemos encontrar así dos series de “cuentos” vinculados con diversas posiciones de la vanguardia, política y artística que, por momentos, en la revista se superponen y dialogan.

Si las narraciones sobre las vanguardias vuelven es porque el período de circulación de la revista estuvo signado por un retorno a las retóricas de los sesenta y los setenta, y de una relectura de sus prácticas culturales. Hubo, efectivamente, a partir del 2003, una vuelta a o de “los ‘70” (como período

¹ El concepto de “cuento” aparece por primera vez en el texto “Contar el cuento” que forma parte de *Onetti. Los procesos de estructuración del relato* (1977) de Josefina Ludmer. Allí la crítica define una metodología para leer la novela *Para una tumba sin nombre*, de Juan Carlos Onetti, en el que un personaje cuenta un cuento una y otra vez, de manera iterativa y diversa cada vez, en la entrada de la estación de Constitución. El relato determina su misma estructura que “está hecho de equívocos, de respuestas parciales; bloquea constantemente toda reconstrucción” ([1977] 2009:158). Un núcleo del relato o una escena es generador del mismo, al tiempo que el “cuento” es constituyente de éstos. Es decir, son matrices narrativas que pueden ser diversas y estar entrelazadas o formar nudos ([1977] 2009:161).

homogéneo) que se vinculó con la centralidad de las políticas de derechos humanos, y sucesivas lecturas críticas sobre genocidio y la violencia de Estado, pero también con pensar ese período como un escenario de grandes polémicas e ideas. Una red de textos y debates, entre otras prácticas, configuró esa vuelta, que es visible en algunos ejemplos: la centralidad que va adquiriendo César Aira en la serie literaria argentina, desde fines de los noventa, cuya literatura y obra ensayística supone una relectura de la vanguardia histórica; los experimentos de Pablo Katchadjian en torno a la literatura de José Hernández en *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007), y Jorge Luis Borges con *El Aleph engordado* (2009); la explosión de la circulación de editoriales cartoneras, que plantean otros objetos artísticos legibles. Además, en 2006, se dieron lugar sucesivas publicaciones y emisiones televisivas en torno a la figura de Rodolfo Walsh, al cumplirse los 50 años de los fusilamientos de José León Juárez, que constituye el disparador de la narración de Operación masacre. Ese mismo año, se recordaron los 30 años del golpe cívico-militar de 1976, y la editorial Planeta, en una colección denominada “A treinta años. Libros para no olvidar” reeditaban las memorias de militancia de Martín Caparrós y Eduardo Anguita, *La voluntad*, los testimonios, *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso, y *Mujeres guerrilleras* de Marta Diana.

En las siguientes páginas se explorarán las vinculaciones de la publicación con la reemergencia de una memoria de la revolución artística que son observables en notas, editoriales, portadas, jerarquización de nombres y libros. Partimos de la hipótesis de que esta operación crítica se vincula con el carácter heterónimo de los espacios diferenciados periféricos y las dinámicas de los agentes dentro de ellos.

I.

Los “cuentos” de la vanguardia artística que figuran en la revista, constituyen gestos vinculados los movimientos culturales comentados anteriormente y, al tiempo, con la memoria del campo cultural, con una serie de narrativas que recorrieron el siglo XX.

Desde su nacimiento, en la década del '20, las vanguardias en su conjunto sostuvieron una actitud antiburguesa (Anderson, 1992; Schwartz, 2006), y aglutinó expresiones disímiles que poseyeron un cuestionamiento en común, “el mero paso del tiempo” (Anderson, 1992:14) o la concepción teleológica del progreso. Dice Alain Badiou, en este sentido: “las vanguardias, en efecto – y tal es su manera de dar cabida a la novísima pasión por lo real- solo conciben el arte en presente y quieren dar reconocimiento a ese presente” ([2005] 2017:170). En su calidad rupturista, de puro presente, las vanguardias imaginan nuevos lenguajes, nuevas maneras de representar la realidad.

Walter Benjamin, a propósito de esto, concibió las consecuencias de la modernización como una manera de repensar las relaciones del hombre con el tiempo y con la realidad. El nuevo paisaje y las transformaciones sociales obliga, dice Benjamin, “a empezar de nuevo, a comenzar desde el principio, a pasárselas con poco, a construir desde lo mínimo y sin mirar ni a diestra ni siniestra” ([1933] 2019:97). Invita a saltar del tiempo lineal homogéneo burgués, buscar nuevas formas de representar lo real, que ponen en cuestión la hegemonía de una “cultura afirmativa” (Marcuse, 2011)².

¿Qué vinculación tiene este relato de la vanguardia con *Cuna*?

Desde una operación diversa, el carácter rupturista en *Cuna* se encuentra vinculado con el alejamiento de una tradición literaria que se sostenía por cierto esencialismo narrativo, por una escritura que se ligaba con el regionalismo literario. Sostiene, efectivamente, Aldo Valesini (2007:14) que la literatura

² Herbert Marcuse entiende por cultura afirmativa: “aquella cultura que pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico, en tanto reino independiente de los valores, de la civilización, colocando a aquél por encima de ésta. Su característica fundamental es la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente, y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia (...)” ([1937] 2011:14).

XL ENCUESTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

previa a la territorialización del Chaco en el año 1951 se caracterizó por la jerarquización de temáticas vinculadas con el trabajo agrícola, como la cosecha de algodón, o la explotación del tanino, con un aire estilístico cercano al costumbrismo y al pintoresquismo³.

Efectivamente, en el número 8 de la revista, en un artículo dedicado al escritor formoseño Orlando Van Bredam, titulado “Van Bredam”, Mariano Quirós sostiene:

“No sé si hay una literatura de nuestra región, pero sí sospecho que hay una narrativa con espacio y temáticas propios. Esto se da a partir de ciertos escritores faros que iluminaron ciertas tendencias. En primer lugar, Horacio Quiroga. Hasta los setenta, todos los escritores del nordeste se atan a la prosa lineal, seca y trágica de Quiroga. No hay humor ni ironía en esos textos (...). En los ochenta irrumpe Mempo Gairdinelli (...). A partir de aquí podemos hablar de una narrativa con nombres importantes como lo son Miguel Ángel Molfino, José Gabriel Ceballos, Olga Zamboni, Patricia Severín, Francisco Romero, Humberto Hauff, Luis Tulay muchos otros que se apartan del modelo quirogiano y se animan a dialogar con la literatura nacional y extranjera y exploran nuevos procedimientos y otras retóricas” (Quirós, M. 2008: 11. Las cursivas son propias).

De esta manera, en *Cuna* la ruptura se encuentra vinculada con “nuevos procedimientos y retóricas” que se sostienen en una tradición relativamente reciente, pero no nueva. En este sentido, sostiene Julio Premat (2013) que los gestos vanguardistas a veces ponen a la luz lo inactual, es decir, que el imperativo de la novedad tiene su propio ritmo que se relaciona, a veces, con lo no visto por la sociedad. Constituye, entonces, un entrecruzamiento de temporalidades, los costados oscuros del presente luminoso. La revista se inscribe en su tiempo, y a la vez reivindica una época, establece una memoria cultural para las generaciones venideras (2013:56).

Al cumplir un año de vida, el número seis de *Cuna* abre con una editorial de Alfredo Germignani titulada “Un año (con vida)”. Allí a media página compartida con una foto de “Fountain” de Marcel Duchamp, el editorialista sostiene: “Desde aquel inolvidable primer número cuya tapa dedicada a la literatura “negra”, y la última, en homenaje a Rodolfo Walsh aprendí que generar un producto cultural en el Chaco tiene dos ineluctables destinos: te morís de hambre o te morís de hambre” (Germignani, 2007a: 1). En el número siguiente, en la editorial titulada “Una gran puta” Germignani afirma: “La vida de las putas es así, como la de las revistas de cultura. Tienen mala fama, mucho que contar, pocos que sepan escuchar y una oferta irrechazable para acostarse con ellas” (Germignani, 2007b:1). En ese mismo número, en un texto dedicado al escritor chileno, Roberto Bolaño, Mariano Quirós reflexiona “Quizá haya sido la paternidad, o la mentada pobreza, tal vez la desesperación, casi seguro la inminencia de la muerte. Lo cierto es que, a partir de 1992, Bolaño emprende una carrera en términos de ruptura” (Quirós, 2007: 34).

³ En otro lugar (Ragazzi, 2020), hemos llamado “poéticas económicas del algodón” a estas narrativas contra las que *Cuna* se posiciona, pensando que quien construye el paisaje literario, generalmente no es el que lo labra, sino que son los dueños de los ingenios, y zafras, o que tienen algún tipo de interés o simpatía por las políticas económicas vinculadas con aquella actividad.



Estos textos que reactivan una serie de relatos que se vinculan con el “cuento” maestro de la vanguardia, pensándola en oposición al mercado, a las instituciones, a la concepción burguesa, a la transformación de la obra de arte en mercadería, a la imagen del artista como mártir, son de indiscutible pertinencia de la memoria histórica del campo artístico (Schwartz, 2006; Huyssen, 2002; Premat, 2013). Pero, ¿cómo operan en una provincia periférica en el 2000? ¿qué sentido tiene pensar en operaciones rupturistas cuando la novedad es en verdad un valor del mercado y forma parte de la dinámica del capital?

La remisión a la vanguardia, y la re apropiación de sus relatos, sus ecos, permitiría a los escritores establecer su propia filiación, sus cartografías de lecturas, que constituiría de alguna manera, un imperativo para todos los inicios en los umbrales de los espacios artísticos (Premat, 2013). Es claro que el relato rupturista y antiinstitucional es anacrónico y que es restrictivo para leer las vanguardias de hoy, luego de los cambios sucedidos en el periodo pos dictatorial. Quizá sea pasible pensar alguna forma inédita de experimentación con el lenguaje, pero que en *Cuna* se mantiene de manera más bien conservadora.

II.

Por otra parte, hay “cuentos” sobre el relato de la vanguardia se relacionan con otra zona de la narración, la del arte comprometido, y la vanguardia política. Tal perspectiva buscaba vincular las transformaciones del arte con la lucha revolucionaria, que implicaría una subsunción del arte a la política.

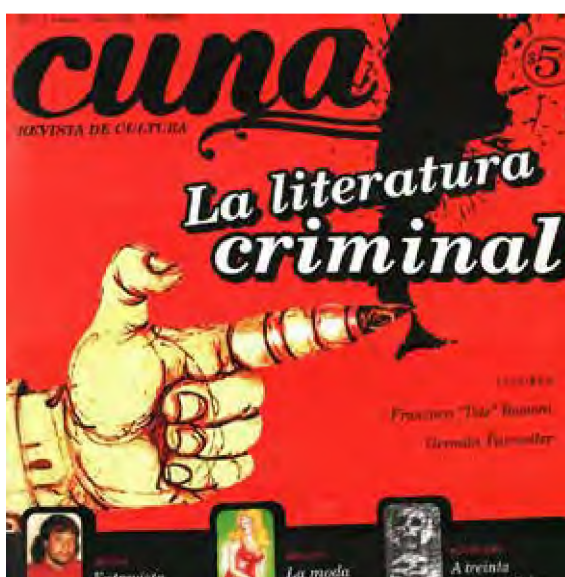
Esta concepción del arte generó algunas polémicas en los '60 y '70, entre aquellos que buscaban seguir con los programas revolucionarios, y aquellos que perseguían el internacionalismo y la modernización del campo artístico (Giunta, 2008). Estableció un verdadero quiasmo en los términos “arte” y “revolución”. Toda vanguardia artística debía estar integrado a un horizonte revolucionario, y la revolución debía hacerse de mano de los intelectuales, que acompañarían las transformaciones políticas y sociales, y que se pensarían vinculadas con los cambios culturales (De Diego, 2002).

Uno de los referentes del modelo de intelectual comprometido, que intervenía en el campo esgrimiendo los argumentos anteriores fue Julio Cortázar en su último período. En un texto de 1970, “Literatura en la revolución y revolución en la literatura”, el escritor sostuvo que su ametralladora era la literatura; al tiempo, Silvio Rodríguez canta “la guitarra del joven soldado / es su mejor fusil”. El fusil, la ametralladora obran como metáforas para pensar la intervención literaria y artística. Este espesor referencial encuentra un claro eco en la portada del primer número de *Cuna*. La ilustración muestra una

XL ENCUESTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

mano en forma de pistola, cuyo índice es una pluma, y se encuentra dedicado a la “literatura criminal”. Es decir, al género policial.

En un trabajo anterior (Ragazzi, 2020) se ha trabajado sobre la jerarquización del género policial en la revista y la asunción de un espacio novedoso: el de la ciudad. Efectivamente, Alfredo Germignani sostiene en la editorial del número 1 de la publicación que “La ciudad podría ser el habla” (2006: 3). Esto es, la ciudad es motivo de escritura y génesis de la palabra literaria. El género policial, de alguna manera, da lugar en *Cuna* a ese telón de fondo. La ciudad de Resistencia, figura como un lugar cuyo proceso de modernización es trunco o imperfecto. Asimismo, la centralidad del género remite también a la jerarquización de nombres de escritores que lo labraron como Mempo Giardinelli, y Miguel Ángel Molfino. Hemos especulado que la importancia que se le da al policial se vincula con los ritmos del mercado que, a partir del 2000, le otorga al género un impulso inusitado⁴. En este mismo sentido, otro cultor del policial, que constituye un referente del intelectual comprometido, y cuyo nombre atraviesa las páginas de *Cuna*, es Rodolfo Walsh.



En el número 5 de la revista, en el primero de una serie de texto que se constituyó como el intento de labrar una cartografía literaria de la zona llamado “Escribir desde nuestras orillas”, Francisco Romero sostiene: “Walsh es sobre todo el mejor escritor de la Argentina, porque en medio de la derrota, la tortura y la muerte es capaz de ver lo que vendrá y el poder no podrá impedir: el renacimiento de nuevas formas de batallar” (2007:11). Rocío Navarro en un artículo dedicado a la práctica del estencil en la ciudad también lo cita a Walsh, como de pasada. Dice: “Las paredes son la imprenta de los pueblos” (Navarro, 2007). El número 2 está dedicado al escritor. ¿Qué hay en estos envíos?

Romero en un texto llamado “La Argentina tiene la estructura de una novela criminal” (2006) sostiene:

“La hora del policial negro ha llegado (...) Porque Walsh experimenta la necesidad de escribir un texto de denuncia, testimonial, y por otro, la de retratar el cuadro feroz de violencia que padecen las personas comunes. Y la respuesta estética que encuentra es un cruce de géneros cuyo producto es la creación de un nuevo género: la novela de no ficción. Reescribe el Facundo comparte con él su tono de denuncia contra el estado y su tramado

⁴ Entrado el 2000 se tradujeron las novelas como las de Henning Mankell, de Petros Márkaris y de Benjamin Black. Guillermo Martínez publicó *Crímenes imperceptibles*, que se convirtió en un best seller argentino y fue llevada al cine por el español Alex de la Iglesia; Claudia Piñeyro ganó premios *Clarín* a la novela, por *Las viudas de los jueves*, *Tuya*, *Betibú*, llevadas también al cine (Lafforgue, 2014). Cristian Alarcón publicó *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, textos en los que se mezcla la investigación periodística y el policial, en la estela Walsh. Mariano Quirós ganó el premio “Laura Palmer no ha muerto” por *Río negro*, y Miguel Ángel Molfino tuvo mención en el famoso festival de la novela negra en Guijón, por *Monstruos perfectos*.

poligénico, pero desde otro lugar y sentido” (Romero, 2006:312).

Ricardo Piglia (2016), en sus clases sobre las vanguardias literarias que dictó a principios de los '90, afirma que la obra de Walsh puede ser leída más allá de la distinción entre vanguardia artística y política. Se trata, efectivamente, de un diferendo que el mismo escritor trató de superar trabajando en la ficción y en los escritos documentales sobre el fragmento, la alegoría. Sin embargo, pueden establecerse dos zonas claramente delimitadas: aquellas vinculadas plenamente con el estatuto de la invención, como “Fotos”, “Cartas” o “Esa mujer”, y aquellas relacionadas con el testimonio, la denuncia y la lucha política, de la que *Operación masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?* constituyen ejemplos. Es claro que la semblanza que elabora Romero del escritor se relaciona solamente con su costado político, en el que la escritura comprometida debía prescindir de la ficción.



Esta elección por una de las dos poéticas walshianas supone que el escritor es un historiador del presente, y trabaja bajo ciertos formatos específicos: la forma autobiográfica, el panfleto, la diatriba (Piglia, 2016: 174), que vincula al escritor, como lo hace Romero, directamente con Sarmiento o con Martínez Estrada. Al mismo tiempo, la poética documental empuja constantemente los límites de la escritura. Esto se relaciona con su incidencia política: se trata de mostrar los hechos desde una nueva perspectiva, también darles lugar a las voces de las víctimas sociales, aquellos que no tienen lugar en la construcción del relato social. Lo político de la poética walshiana se relaciona con una vanguardia social que se aleja del liberalismo, que puede ser el peronismo de la resistencia; o también el populismo, que supone un movimiento social ajeno al Estado y un campo de materia lingüística, también alejado del espacio liberal (Piglia, 2016:190).

Ahora bien, ¿cuál es el sentido que estos ecos de la vanguardia política tienen en *Cuna*?

En el número dedicado a Walsh, editado a 30 años de la publicación de la Carta abierta en 2006, se encuentran uno de los mejores textos sobre el escritor. “Letra y lepra” de Mariano Quirós aborda la visita de Walsh a la isla del Cerrito, momento en el que funcionaba todavía el leprosario Aberastury. Allí Quirós relata el arribo del escritor a Corrientes en verano del '66, su posterior estadía en el sanatorio, y realiza una reseña histórica de la institución, con guiños a la novela *Víspera negra* del escritor alvearense José Gabriel Ceballos. Se enfoca, por último, en la crónica resultante de esa visita, “La isla de los resucitados” del propio Walsh.

Sostiene Quirós que allí está la función política y social de la escritura walshiana, que se encuentra en su mejor momento:

“(…) pareciera que alguien (Walsh, quién otro) hubiese abierto una puerta desde la cual arremete, desbocada como un animal salvaje y urgente que no ha comido durante todo el invierno, pero que ha meditado concienzudamente los pasos que lo llevarán hasta su presa, toda su literatura. La de Walsh. Y con ella, con su literatura, aparecen personas / personajes, por completo ajenos a vos, a usted, a mí: Ramona, la expresión más cercana al amor dentro del mundo que se ha constituido en el leprosario, la eterna abandonada de los hombres que se salen de ese mundo; Alcaraz, la vergüenza, la ‘obvia’ discriminación dentro del mismo leprosario (2006b:13)”

La literatura, cuya función es la de “cambiarnos el mundo” (Quirós, 2006a:13), se concibe desde el encierro, en el hospicio. ¿Es esta la función social de la literatura que concibe *Cuna*? Más bien, el encierro parece ser una reacción del sujeto letrado ante las olas de modernización desperfecta y al cambio, a la aparición de otros sujetos sociales, como los borrachos y personajes populares que figuran en “La ciudad está tranquila”, también de Quirós (2006). Esta crónica abre el ciclo de *Cuna*, y mira la ciudad con asombro desde una ventana:

“Hace un par de meses, en diciembre del año pasado para ser más preciso, un grito me despertó en la madrugada. Vivo con mi novia en un minúsculo departamento sobre calle Ayacucho, casi esquina Güemes, un barrio de lo más adolescente. Escuché aquel grito, decía, y por supuesto, como buen vecino espíe a través de la ventana. Había en la calle diez, quizá quince chicos y chicas que no superaban los 20 años. El grito venía de una chica que, histérica y loca decía, a ese no, pegale a aquel. Y todos se pegaban entre todos. Había uno, corpulento y visiblemente ebrio, que lloraba en un rincón, agazapado y sin soltar su vaso de cerveza. Otro, petiso y flacucho, daba muestras de suma fiereza y repartía sopapos con una puntería asombrosa. (...)”

Quizá resistencia se la ciudad que los resistencianos nos merecemos” (2006a: 6, 7)

III.

Si se tiene en cuenta que el entramado simbólico de la producción cultural y la constitución de su valor se vinculan con la memoria del espacio de acción de los agentes, así como de sus posiciones y de la energía social gastada en ese espacio diferencial, una lectura sobre esta apropiación de los relatos de las vanguardias se puede establecer a partir de las dinámicas de los espacios intelectuales “periféricos” (Martínez, 2007). La distinción entre espacios diferenciados, y campo con algún grado de autonomía relativa, se establecen teniendo en cuenta la densidad poblacional y la división de sectores sociales en subáreas específicas. Los “espacios diferenciados” son, al tiempo, espacios con sus propias dinámicas, como delimitar circuitos de circulación, de intercambio y de “juegos para jugar”, siempre teniendo en cuenta que otras esferas inciden de menor o mayor manera en estas interacciones (Bourdieu, 1995).

El espacio diferencial se caracteriza por sostener un alto grado de influencia, es decir, de heteronomía, respecto de otros espacios, y las lógicas de éstos en las latitudes provincianas están regidos por una lucha cuyo fin es la adquisición de capital simbólico. La escasa complejidad de los espacios diferenciados en los que los debates literarios, la discusión científica, y la circulación de obras es limitada, construyen un halo de intelectualidad alrededor de los “intelectuales de provincia” que, inespecífico, refiere más a un lugar social, que a una competencia (Martínez, 2013).

En base a esta distinción conceptual, se puede hipotetizar que el ingreso de los jóvenes escritores de *Cuna* en el espacio intelectual resistenciano se relaciona con dinámicas de intercambio que se

XL ENCUESTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

traducen en la lectura de la “memoria” del espacio diferencial, que en términos del repertorio literario son identificables en conservación de géneros y tonos. Respecto de esto, se ha trabajado, como se dijo anteriormente, la jerarquización del policial y la ciudad y su vinculación con la poética de Mempo Gardinelli. Desde las dinámicas de los espacios diferenciados se puede pensar en una actitud vinculada al “servilismo carismático” (Bourdieu, [1977] 2010), que les permite a los novísimos encontrar un lugar en el espacio intelectual sin generar incomodidades, ni que sus “revoluciones” sean desplazadas, al tiempo que las figuras dominantes del espacio conservan su status quo, y se establecen como posibles proveedores de capital simbólico inespecífico.



La ideología del desinterés, o los motivos del desinterés económico -los posicionamientos contra el mercado, la escritura como esfuerzo moral-, que revisten los relatos de la vanguardia artística y política, supone una estrategia que se construye bajo la égida de revoluciones parciales, del retorno a las fuentes y a las figuras dominantes del espacio diferenciado resistenciano. Particularmente, Gardinelli, Molfino, cuyas referencias son continuas, y que constituyen una suerte de lectura obligada oblicua que le impregna a *Cuna* un tono particular.

Al tiempo, la discusión entre arte vanguardista o no vanguardista, supone una relación de homología con el espacio de poder que, de manera muy eufemizada, reproduce su manera de mirar el mundo o de concebirlo (Bourdieu, [1977] 2010). El alto nivel de influencia del espacio diferenciado permite que ecos culturales, y las posiciones de los agentes en el espacio se encuentren afectados por la zona de poder. En este sentido, es necesario recordar que una de las plumas que organizan los planteos estéticos de *Cuna*, Francisco Romero, se encontraba en tiempos de la publicación en el Ministerio de cultura de la provincia, y que la revista estaba subvencionada por el organismo. Asimismo, muchos de los que participaron en *Cuna* poseen hoy día vinculación con el Instituto de cultura de la provincia, dependiente del mismo Ministerio.

Las resonancias de los campos metropolitanos, con alguna relativa influencia de los tiempos políticos, se hacen presente, además, en la revista. Sin algún tipo de eficacia discursiva, los discursos de vanguardia política y artística circulan y se superponen en la publicación, diluyendo las discusiones pasadas y sus efectos.

Sin embargo, nos incomoda suponer que en la periferia los actores artísticos son meros reproductores de discursos. Es por eso que seguimos a Ana Teresa Martínez (2013) para pensar a los intelectuales

de provincia, teniendo en cuenta que los términos de “producción”, “reproducción”, “circulación”, “recepción” no son excluyentes. En este sentido, si los cuentos sobre la vanguardia suponen la posibilidad de pensar en un futuro, siempre es posible plantearla o repensarla (Giunta: 2009, 149).

Referencias bibliográficas

- Anderson, P. (2002) “Modernidad y revolución” en Casullo, N. *El debate modernidad-posmodernidad. El cielo por Asalto*, Buenos Aires, pp. 92-116.
- Altamirano, C. (2001) *Peronismo y cultura de izquierda*. Siglo XXI, Bs. As.
- Bourdieu, P. (1995) *Las reglas del arte*. Anagrama, España.
- _____. ([1977]2010) “La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos” en *El sentido social del gusto*. Siglo XXI, Buenos Aires, pp. 153-230
- Benjamin, W. ([1936] 2019) “La obra de arte en el tiempo de reproductibilidad técnica” *Iluminaciones*. Taurus, Madrid.
- De Diego, J. L. (2001) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. Al margen, La plata.
- Gerbaudo, A. (2016) *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984-1986*. Unl ediciones, Santa fe.
- Germignani, A. (2006) “La palabra inicial y la ciudad” en *Cuna*, Año 1 n° 1, 1.
- _____. (2007a) “Un año (con vida)” en *Cuna*, año 2, n°6, 1.
- _____. (2007b) “Una gran puta” en *Cuna*, año 2, n°7, 1.
- Giunta, A. (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Siglo XXI, Bs. As.
- _____. (2009) *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Siglo XXI, Bs. As.
- Huysen, A. (2002) “La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología-cultura de masas”. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Lafforgue, J. “La serie negra” en *Radar Libros*. Domingo, 1ero de junio de 2014.
- Ludmer, J. (1977) *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Sudamericana, Bs. As.
- Martínez, A. T. (2007) “Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre la utilización fecunda de la teoría de campo de Pierre Bourdieu”. *Trabajo y sociedad*. N°9, vol. IX, inv. 1-31.
- _____. (2013) “Intelectuales de provincia. Entre lo local y lo periférico”. *Prismas. Revista de historia intelectual*. Vol. 17, n°2, dic. 169-180.
- Navarro, R. (2007) “A detenerse a charlar con la pared” en *Cuna*, año 2, n°6, 18-20.
- Piglia, R. (2016) *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Eterna cadencia, Bs. As.
- Pucciarelli, A; Castellani, A. (ed.) (2017) *Los años del kirchnerismo. La disputa hegemónica tras la crisis del régimen neoliberal*. Siglo XXI, Bs. As.
- Premat, J. (2013) “Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo” en *Cuadernos de literatura* vol. XVII, n°34, pp. 47-64.

XL ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

Quirós, M. (2006a) “La ciudad está tranquila”. *Cuna*. Año 1, n°1. 5-7.

_____. (2006b) “Letra y lepra” en *Cuna*. año 2 , n° 5, 12-14.

_____. (2008) “Van Bredam” en *Cuna*. año 3, n°8, 10-13.

Ragazzi, B. (2020) “En un principio fue *Cuna*: circulación y jerarquización de géneros y nombres en una revista de Resistencia” en Caminada Rossetti, Lucía (dir.). *Literatura impenetrable. Un itinerario literario contemporáneo sobre el Chaco*. Resistencia: Eudene, 96-118.

Romero, F. (2006) “La Argentina tiene la estructura de una novela criminal”. *Cuna*. Año 1, n°1. 29-32.

_____. (2007) “Escribir desde nuestras orillas” en *Cuna*, año 2, n°7, 20-21.

Schwartz, R. (2006) *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del '20*. Beatriz Viterbo, Rosario.