

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA. FACULTAD DE PERIODISMO Y
COMUNICACIÓN SOCIAL

TRABAJO DE TESIS REALIZADO COMO REQUISITO PARA OPTAR POR EL TÍTULO
DE DOCTOR EN COMUNICACIÓN

Volver a narrar.

***Puro Cuento*, una revista literaria en la Transición Democrática
Argentina (1986-1992)**

AUTORA : GRACIELA FALBO

DIRECTORA : Dra. ALICIA PODERTI

Resumen

Estudiamos el rol de la revista literaria *Puro Cuento* en cruce con el complejo proceso de democratización iniciado en la Argentina en el año 1983. En un contexto social en el que intelectuales y escritores buscan redefinir y fortalecer proyectos para la reconstrucción cultural del país, el periodismo cultural será uno de los escenarios donde se dirimen los debates del campo. *Puro Cuento*, publicación dedicada a este género, fundada por el escritor Mempo Giardinelli, en noviembre del año 1986, propone un proyecto particular que sostendrá a lo largo de los treinta y seis números de su emisión hasta su cierre en el año 1992. La línea teórica inaugurada por la Historia Cultural nos dio el marco apropiado para analizar, en los discursos inscriptos en la revista, el proyecto de recuperación cultural que ésta propone. El editor apuesta a rescatar la tradición cuentística local y latinoamericana como lugar sobre el que asentar su espacio literario en dirección a un público amplio. El cuento, a la vez que literatura, será un lugar simbólico para la reparación cultural. Alejada de posturas academicistas, la revista invita al lector a participar de un diálogo crítico entre escritores y lectores sobre creación literaria. En él, la literatura mantendrá un eje oscilante: como estética y también como ética. La narración es así recuperada como poder social: resguardo de la memoria, fuerza de diversidad y de una identidad creativa desmembrada durante la dictadura. En ese sentido la revista va al rescate de las zonas excluidas, elididas, subalternizadas de producción cultural, y denuncia los núcleos enquistados de autoritarismo allí donde, en democracia, perviven naturalizados. Para *Puro Cuento* la acción cultural es también creación de resistencia ciudadana. Palabras clave: democracia – dictadura – lectura – resistencia cultural – ciudadanía

Índice

Introducción.....	6
Capítulo 1 Periodismo cultural: las luces y las sombras	
1.1. Cartografía del territorio vulnerado.....	19
1.2. Dictadura y caída cultural	21
1.3. El espejo quebrado.....	24
Capítulo 2 Transición democrática: etapas de un proceso	
2.1. La transición política.....	30
2.2. La transición cultural	33
2.3. La escena del desexilio	37
2.4. Política y cultura: un escenario en crisis	40
Capítulo 3 Interpretando las señales del tiempo	
3.1. <i>Puro Cuento</i> : pensar el modelo de intervención.....	43
3.2. El redescubrimiento del lector	47
3.3. Lectura y ciudadanía: interpretación de un campo	52
Capítulo 4 La gesta de <i>Puro Cuento</i>	
4.1. Linajes y transformaciones.	57
4.2. Literatura: de la torre de marfil al kiosco del barrio.....	63
4.3. Pensar un nuevo público.	65
4.4. El receptor como actor cultural	68
Capítulo 5 La pura narración: recuperando el poder	
5.1. La transformación de la experiencia	78
5.2. La narración como memoria	83
5.3. Un modelo de lectura crítica: leer como escritor.....	84

Capítulo 6 Interpelaciones al campo literario.

6.1. Un canon entre la memoria y los olvidos.....	90
6.1. Minorías: de mayor a menor	98
6.2. Mujeres y Escritura	101
6.3. Literatura para niños y dictadura	107
6.4. Periodismo: niñez y ciudadanía.	109

Capítulo 7 El desexilio de la escritura

7.1. Las formas de la impostura	115
7.2. Jóvenes y lectura: señales de la caída cultural... ..	118
7.3. Restablecer el discurso	123
7.6. Escritura y democracia: el lugar del taller	125

Conclusiones.....	131
--------------------------	------------

Mientras tanto, Sheherezada decía a su hermana Dionizada: “Te mandaré llamar cuando esté en el palacio, y así llegues y veas que el rey ha terminado su cosa conmigo, me dirás “Hermana, cuenta alguna historia maravillosa que nos haga pasar la noche”. Entonces yo narraré cuentos, que si quiere Alá, serán la causa de la emancipación de las hijas de los musulmanes”.

Las mil y una noches

Introducción

Las revistas culturales en la Argentina son una cantera fecunda cuando se trata de rastrear los movimientos de la historia social, política y cultural en los distintos períodos del país. Ellas componen un rico reservorio de discursos que, en su articulación, registran la historia de los desplazamientos de la cultura y de sus formaciones, así como de las confrontaciones estéticas y culturales. Pero además, ellas son, en sí mismas, una dimensión productora de esa historia.

El campo del periodismo cultural en la Argentina ha sido un terreno generador de publicaciones, un vasto territorio gráfico que atravesó la historia cultural del país bajo condiciones de producción disímiles y suertes encontradas. Ha traspasado períodos de producción –editorial, artística, intelectual– favorables y, en el extremo opuesto, de oscuridad y desarticulación. De esto último, la etapa más neta es el período –entre 1975 y 1982– cuando el terrorismo de estado dislocó de diversas formas los distintos flancos de la actividad cultural.

Producido el fin de la dictadura, el inicio de la transición democrática exigía de los ciudadanos emprender un complejo proceso de recuperación cívico y cultural. Es en esta etapa cuando las revistas producen un nuevo florecimiento y tienen un papel substancial –desde posiciones críticas, modelos, discursos y públicos diferentes– librando verdaderas batallas en favor de la reconstrucción que dejan su sello en el proyecto re fundacional.

Algunos estudios sobre revistas culturales argentinas en los tiempos de la transición democrática desarrollaron importantes herramientas analíticas acerca de la época y de las tensiones que se produjeron en el campo intelectual. Rescatamos de una de estas investigaciones el señalamiento de Roxana Patiño, quien escribe:

es en el periodismo cultural argentino de ese período donde es posible verificar la emergencia temprana de la problemática de la transición dentro del campo así como su efectiva manifestación, ya que es en las revistas y suplementos culturales donde los escritores argentinos dejan su "marca" de la redefinición de su identidad ideológica- estética. (Patiño, 2001)

Iniciamos nuestra investigación en este campo entendiendo que el análisis de las revistas que cruzan esta etapa de transición "dictadura-democracia" está lejos de ser agotado. Por el contrario, los estudios realizados hasta el momento en esa dirección han abierto causas que permiten nuevas focalizaciones o problemas a investigar. Preguntas relacionadas con el rol que cumplieron las revistas culturales de cara a los procesos de transición a la democracia en la Argentina y sobre cuál fue la contribución de estos medios en los procesos constructivos de las configuraciones culturales en esa etapa, nos llevaron a rastrear dispositivos diferentes a los estudiados, otras publicaciones, líneas de acción menos exploradas.

Nuestra investigación se detuvo en una de estas publicaciones: la revista literaria *Puro Cuento*, cuyo período de emisión (1986 a 1992) coincide con esta fase de la transición democrática. Las peculiaridades de la revista, el público al que va dirigida y el discurso que propone en cruce con ese lapso de la transición dejaban a la vista un área rica, afín a nuestro propósito: recuperar zonas de la memoria social a través del análisis de una publicación fundada en la etapa de la pos-dictadura. *Puro Cuento* nos permitía, en ese sentido, diseñar un modelo de reconstrucción del pasado que se volvía útil, no solo para el experto estudioso de los procesos comunicacionales, sino también para el lector común. Las conflictivas relaciones entre dictadura y democracia podían ser leídas en este material e integradas necesariamente a una historia socio-cultural abierta (Cfr. Vlasselaers, 1982).

Enfoque teórico-metodológico

Realizamos este trabajo analítico bajo la mirada englobadora de la historia socio-cultural. Esta perspectiva nos ofreció una nueva luz para la exploración al mostrarnos la relevancia de prácticas significativas, algunas de las cuales se encuentran fragmentadas, a veces olvidadas o bajo riesgo de caer en el olvido, aún cuando forman parte de un sustrato cultural legítimo.

Uno de sus principales precursores, Roger Chartier, ha señalado que la historia cultural aborda el estudio de las representaciones y los imaginarios junto con el de las prácticas sociales que los producen; así como también se ocupa de analizar los modos de circulación de los objetos culturales. Nuevas categorías como las de “experiencia” o “representación” permiten captar la mediación simbólica, es decir, la práctica a través de la cual los individuos aprehenden y organizan significativamente la realidad social.

Durante los años 60, la historia socio-cultural en ciernes está esencialmente conectada con la propuesta originaria de la escuela de los Annales, fundada en Francia por Bloch y Febvre, que analiza, en el período de entreguerras, una historia de las mentalidades vinculada a la historia social. A finales de la década, Georges Duby manifestaba que habría que esperar mucho tiempo antes de que esta historia fuera posible.

Durante los años 70, la historia de las mentalidades ocupa el centro del escenario europeo, innovando métodos y buscando la historia total. Recién entonces la historiografía francesa es puesta en cuestión por múltiples críticas. Michel Foucault busca revelar el modo en que lo que hacen la historia y los historiadores es la imposición de una determinada visión del mundo. Estas críticas, que impugnan toda pretensión del

discurso histórico a hacer conocer la realidad, son reforzadas desde distintas posiciones disciplinares, como la lingüística y la semiótica. Hayden White atribuye a los historiadores el papel de generadores de discursos sobre el pasado.

Roger Chartier y Philips Votri, entre otros historiadores, sostienen que el texto histórico no solo está sujeto a reglas lingüísticas y literarias; sino que, además, se caracteriza por el recorte de la realidad que pretende hacer conocer, y por eso es histórico.

En la actualidad, los historiadores descreen de las grandes interpretaciones y aceptan la pluralidad de interrogantes, la diversidad metodológica y la variedad de fuentes; es decir, se reconoce un mosaico de verdades que no son necesariamente complementarias y acumulativas. El método, pensado como un compuesto de procedimientos intelectuales diversos usados como instrumentos que permiten formular las preguntas eficaces a las mismas fuentes, busca como resultado llegar a conclusiones verdaderas aunque no únicas e indiscutibles. En tal sentido, relato y cuantificación de la información son recursos complementarios para la epistemología histórica.

A diferencia de otras disciplinas que tienen más o menos delimitadas sus fuentes específicas, las fuentes de la historia socio-cultural pueden ser todas las fuentes. Incluso la ausencia de fuentes y de datos (lo no-dicho, los silencios cargados de significado) devienen en fuente para el estudio de la vida cotidiana colectiva. Precisamente la novedad epistemológica que este marco aporta al conocimiento histórico reside en que, para entender el pasado, al historiador general le es menester también bucear en las fuentes propias de la historia cultural. Nos estamos refiriendo a la historia de la literatura, del arte, de la filosofía, de la religión, de la educación y de la ciencia; subdisciplinas que han nacido del desarrollo diacrónico de áreas del conocimiento cultural que buscan de este modo el origen y la evolución en el tiempo de su objeto. Este redescubrimiento revaloriza objetos y fuentes culturales antes

considerados menores (prensa, fotografía, literatura y arte populares, entre otros), o simplemente negados como fuentes históricas, como es el caso de la cultura oral o de los documentos personales. En cualquier país y en cualquier tiempo, nunca hay una única cultura, sino diferentes estratos de cultura, superpuestos entre sí. En ese sentido, las obras artísticas y literarias son documentos privilegiados de la historia del imaginario que sugestionan al historiador socio-cultural, participando de este modo en el ensanchamiento del campo de las mentalidades al conjunto de la superestructura de la sociedad (González Cruz y Lara Rodenas, 2004).

Un estudio que analice el poder de la sociedad debe tener en cuenta –al decir del lingüista Teun Van Dijk– un recurso de control social como el discurso público, porque "la lucha por el poder es también la lucha por la palabra" (Van Dijk, 1991).

La observación del campo social y político en "transiciones democráticas" es otra línea que toma la historia. En el ámbito de la vida social, la democratización abre una instancia de cambio hacia una nueva cultura política que debe, al mismo tiempo, reconstruir una esfera política obturada por años de censura y represión, y también luchar por la erradicación de patrones autoritarios internalizados en los micro textos de la vida cotidiana (O'Donnell, 1987). Por último, seguimos a Alicia Poderti cuando señala:

Los cambios histórico-sociales y los cambios literarios se interconectan y los textos de la práctica literaria, muchas veces, son capaces de dar cuenta de esos cambios con más intensidad que los documentos en los que se ha organizado la historia fáctica de una cultura determinada. Desde esta perspectiva, las revistas culturales proveen uno de los ángulos predilectos para describir esa convocatoria de ritmos, demandas y tonalidades que plantea la literatura en su expresión más fugaz... (Poderti, 2000: 15)

En efecto, la amplitud y diversidad de los textos que conforman estas

publicaciones –las críticas bibliográficas, los manifiestos o declaraciones de propósitos, los textos olvidados, las cartas y todos aquellos documentos que se reúnen en estas revistas– están integrados a coyunturas culturales, y de su análisis han surgido importantes contribuciones a la historia de la cultura, en todo aquello que constituye la materia vital del quehacer literario (Cfr. Lafleur y Provenzano, 1980).

Por otro lado, y refiriéndonos específicamente a la comunicación, un aporte necesario para el enfoque de nuestro trabajo el desarrollado a partir de las nuevas focalizaciones desarrolladas en los años ochenta y centradas en los procesos históricos culturales sociales que, con sus características peculiares, se desarrollaban en el territorio latinoamericano. En coincidencia con estas alternativas y promediando los años 1980, se suman los debates Modernidad / Posmodernidad que recorren a las Ciencias Sociales y los cambios profundos que esta crisis traerá hacia el interior de las distintas áreas disciplinarias frente al reconocimiento de una necesidad de más complejas lecturas sobre las realidades sociales y de los nuevos signos que las atraviesan, como por ejemplo el papel que cobran en la conformación de las sociedades las industrias culturales y el desarrollo de las tecnologías de la comunicación.

Particularmente en América Latina y frente a las realidades políticas y sociales comunes de sus países, que al mismo tiempo presentan características diferentes a las de los países centrales, estos estudios buscan nuevas formas de problematización. En lo que se refiere a los estudios sobre comunicación, los modelos cognitivos sostenidos hasta la década de mil nueve setenta por los paradigmas estructuralistas o funcionalistas han sido rebalsados por hechos que generan nuevas preguntas. A partir de los años 80, y en medio de los debates modernidad posmodernidad que se suceden a nivel mundial, los postulados analíticos sobre comunicación en América Latina comienzan producir un desplazamiento teórico que modificará las perspectivas vigentes. Si hasta ese momento la mirada se concentraba en el examen de los medios de comunicación vistos como instrumentos de dominación o de persuasión de

masas, ahora las preguntas sobre comunicación se ampliarán en dirección a la cultura. Desde una mirada filosófica, uno de los grandes mentores de esta línea de trabajo, Martín Jesús Barbero, va a introducir una ruptura fundamental cuando desplaza el foco de los medios de comunicación a las mediaciones culturales. Esta percepción expresada por Barbero que se transpone de la determinante tecnológica a la cultura, está desarrollada en un libro nodal para entender el debate desde una perspectiva latinoamericana¹ En él el autor recorre los hitos que jalonan el debate cultural de la época, analiza la constitución histórica de los medios de comunicación masivos y por último busca integrar esas reflexiones a América Latina y al análisis de los procesos sociales en que se constituye lo masivo como diferencia: “ la que históricamente ha producido la dominación y la que socialmente se construye en el mestizaje de las razas, los tiempos y las culturas” (Barbero de los medios P. 204). Al articular esta doble dimensión se vuelve perceptible el sentido contradictorio de la modernidad en estas regiones y el contexto de fragmentación y de confusión en que se inserta la dominación.

Esta lectura de la realidad latinoamericana se había venido gestando en discusiones con otros intelectuales, entre ellos Nestor García Canclini, Hector Schmucler, y otros exiliados argentinos en México. Al indagar estas realidades conflictivas queda a la vista el modo en que los hechos ocurridos rebalsan las teorías estructuralistas sostenidas en los años setenta toda vez que estas no explican las condiciones en que se dan las relaciones de poder en unos países que en su mayoría sufren las consecuencias de gobiernos dictatoriales. Desde esta nueva percepción se trata de abandonar una idea de poder como dimensión monolítica, como mera dominación de un grupo por otro, para examinarlo en sus fisuras, tomando en cuenta, como señala Barbero, la complicidad del dominado con el dominador. Desde una lectura de los textos Gramscianos que interpretan a la hegemonía como un movimiento de dirección de fuerza y consenso que se da en un proceso histórico, la dominación ya no podrá

¹ Nos referimos al libro de los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía. cuya primera edición se realiza en México 1987. Ed. Gili.

ser representada como un hecho solo de fuerza y de represión sino también de sentido, o de lucha por la producción y apropiación de sentido. La lucha contra hegemónica se da en términos de resistencia, réplica y decodificación. El concepto que propone Barbero es el de negociación como metáfora no neutral. En la misma dirección Héctor Schmucler, señala el vínculo insoslayable entre cultura y comunicación. El autor señalará que aunque no toda la cultura es comunicación, es imposible pensar la comunicación desligada de la cultura. Esta última entendida como proceso histórico de fuerza y de sentido se tornaría imposible sin la comunicación. Los procesos sociales están constituidos por lazos de poder para dar sentido al mundo y la comunicación es lo que permite la constitución del lazo social ya que no hay posibilidad de lazo social sin la construcción de sentido. De este modo lo desarrolla Schmucler, “la comunicación no es todo pero debe ser hablada desde todas partes; debe dejar de ser un objeto construido para pasar a ser un objetivo a lograr. Desde la cultura, desde el mundo de los símbolos que los seres humanos elaboran con sus actos materiales y espirituales, la comunicación tendrá sentido transferible a la vida cotidiana” (HS Un proyecto de Comunicación y Cultura Revista Comunicación y Cultura, número 12 Editorial Galerna, México, 1984)

Hay una valorización nueva de lo cultural que muestra como los procesos sociales por ser históricos son también conflictivos y estos conflictos, que atraviesan a toda la sociedad, dejan a la vista zonas antes invisibilizadas o desdeñadas del colectivo. Se abre, a partir de esto, un nuevo y complejo campo de exploración: la diversidad de formas descentralizadas en que se juegan los procesos de creación de sentidos comunes que dan cuerpo al entramado cultural. En ese lugar donde también se hace visible cómo política y cultura confluyen, se cruzan, se potencian a la luz de las prácticas cotidianas.

Vista desde este enfoque, la revista *Puro Cuento*, cuyo ciclo de emisión coincide, aunque en forma parcial, con los dos primeros gobiernos de la transición democrática, nos permite asomarnos a las mediaciones

que se llevaban adelante en un momento que exigía el diseño de políticas culturales de acuerdo a las necesidades de sus distintos frentes sociales.

Período inicial del trabajo

Al emprender la investigación nos preguntamos qué clase de estrategias comunicacionales relacionadas con la construcción de una cultura “democrática” –o de oposición democracia/dictadura en los términos en que la revista define “democracia”– había puesto en práctica una revista literaria cuyo tema central era el cuento. De qué modo definía estas estrategias en un campo cultural atravesado por tensiones, conflictos y procesos inéditos de revisiones y transformaciones en los frentes político-sociales. Confluían asimismo las representaciones compendiadas en el exilio por los intelectuales que regresaban y se producía además el arribo a las universidades de los nuevos enfoques en torno a la cultura que llevaban adelante las miradas postestructuralistas en los centros de producción de conocimiento mundial.

MempoGiardinelli, el fundador de *Puro Cuento*, volvía a la Argentina después de diez años de destierro en México, confinado por la dictadura. En el año 1969, Giardinelli había llegado a Buenos Aires de Resistencia, su ciudad natal, para continuar su carrera como periodista y como escritor, profesiones que inició en el país y que terminó de consolidar durante su permanencia en el exilio. Al regresar a la Argentina, a fines del año 1984, lo precedía el éxito de sus novelas y un Premio Nacional de Literatura en México. Como autor, su nombre formaba parte del repertorio de nuevos escritores latinoamericanos que algunos críticos dieron en llamar “post-boom”, aludiendo al llamado “boom” de la literatura latinoamericana, o al surgimiento de la “nueva novela latinoamericana”.²

²Algunos críticos como Ángel Rama insistieron en discernir entre el “boom” –como fenómeno netamente comercial en el mercado librero mundial– y la “nueva novela latinoamericana” como una literatura con características distintivas propias (Rama, 1982). De todos modos, el apodo “boom” fue usado por críticos, escritores, lectores y editores y se convirtió en sinónimo de esa narrativa que tuvo su auge durante la década del 60, época considerada sin precedentes en la narrativa hispanoamericana y que llega a su momento decisivo en 1967 con el Premio Nobel de Literatura

Esta camada de nuevos escritores, hijos de los anteriores, divide nuevamente las aguas de la novelística latinoamericana formulando una narrativa que fue designada en forma indistinta como “novísima” o del “post-boom”. Si la “nueva novela latinoamericana” se caracterizó, como un producto de la década del 60, por la confianza en la identidad latinoamericana y en la expectativa por el cambio social; ésta, nacida a finales de los 70, está vinculada al tiempo del desengaño que –expresado en una diversidad de formas– aborda la experiencia que dejaron las dictaduras, la violencia y el exilio.³

Giardinelli reconoce su ascendencia como escritor en la construcción de un camino formado en su experiencia como lector. Una filiación que él asocia a su ambiente familiar en donde la práctica de la lectura formaba parte de su cotidianeidad. Esta relación con la lectura se amplía en la juventud del escritor en Buenos Aires vinculada a su tarea como periodista y escritor, y se termina de consolidar en su exilio en México, lugar donde puede sostener un rico y permanente intercambio con importantes escritores de ese y de otros países latinoamericanos.

La fundación de *Puro Cuento* como proyecto autónomo en el año 1986 tiene para el escritor un sentido de contribución al proceso democrático que se iniciaba. Este trayecto se desarrollará –como veremos más adelante en la tesis– de acuerdo a la articulación de temas y estrategias propios en dirección a un tipo particular de lector, este último surgido a partir de la interpretación realizada por el editor de las demandas de un público local.

otorgado a Miguel Ángel Asturias.

³Entre fines de los 70 y los 80, esta narrativa origina una copiosa producción novelística diversificada en estilos y tendencias ideológicas. Las nuevas obras, de manera progresiva, abandonan las formas complejas anteriores procurando un estilo de prosa más sencillo. Recurren también a la parodia de las formas gastadas, a la reproducción de modelos de literatura y cultura populares y a la trasgresión por medio de diversas formas de humor: distorsión grotesca, ironía, carnavalización.

Recorrido analítico

La investigación se realizó sobre un corpus conformado por los 36 números que *Puro Cuento* alcanzó a editar en el tiempo de su salida – entre el mes de noviembre/diciembre de 1986 y noviembre/diciembre de 1992– tiempo en que la publicación sostuvo una emisión ininterrumpida en forma bimensual. Complementamos este corpus con otros documentos relacionados con la publicación, como los libros *Mujeres y Escritura* y *Así se escribe un cuento*, editados por MempoGiardinelli y surgidos de proyectos que se iniciaron en la revista. Agregamos a esto entrevistas propias que realizamos con MempoGiardinelli y otras entrevistas realizadas al autor en distintos medios periodísticos y académicos.

Buscamos en este material aquellos proyectos constructivos culturales que, de un modo u otro, participaban en ese proceso de transición a la democracia, en un contexto donde nuevas miradas e interpretaciones sobre la cultura dejan a la vista dimensiones antes desdeñadas, como aquellas que atraviesan el mundo de las prácticas cotidianas, exponiendo la existencia de las minorías y haciendo ostensible la complejidad en los procesos de producción y de reproducción de sentidos sociales.

Al situar estos recorridos en la revista pudimos reconocer el sentido que esta publicación otorgó a la práctica cultural colectiva como posición de reconstrucción y también de lucha, lugar donde el grupo social se funda como fuerza de resistencia contra toda clase de autoritarismo. Vimos también el papel del cuento, como aquel espacio donde *Puro Cuento* sitúa su estrategia de intervención apoyada en el reconocimiento de una tradición local de circuitos lectores amplios.

El llamado a los lectores que hace la revista es una apelación a la sociedad para que tome parte como protagonista recuperando sus prácticas de producción cultural mediante actitudes concretas: mirada

crítica del pasado, agudeza lectora, estrategias de re-organización y recuperación de la memoria, rescate de modos de expresión "perdidos", "elididos" o "condenados" deliberadamente al olvido.

Asimismo la idea de democracia que se plantea en los párrafos iniciales de estas notas se relaciona con un espacio comunicativo amplio que integre actores culturales no tomados en cuenta, ignorados u olvidados; así como también, recupere zonas de la cultura recortadas o menguadas.

Por otra parte, al sostener su proyecto cultural con un pie en la lectura como comunicación, reconocimiento e intercambio con la diversidad, y otro en la escritura como experiencia y trabajo con la forma; la revista propone, al tiempo que habilita, un lugar de confluencia entre ambas prácticas.

Con el fin de interrogar y desplegar una mirada analítica sobre los sentidos que vehiculiza la revista proponemos un itinerario articulado en siete capítulos.

El primer capítulo introducirá, mediante una somera reseña, en la trama cultural local –leída a través de las revistas culturales– antes, durante y después de la dictadura. De esta forma, procuramos situarnos con el fin de interpretar la magnitud de los cambios operados en el estado de la cultura por esos años en la Argentina.

En el segundo capítulo, recorreremos las distintas etapas del contexto político, social y cultural en los primeros años de la transición democrática, un trayecto que nos orientará en la trama conflictiva de esos tiempos. Reconocer el lugar de los intelectuales y sus posicionamientos, reflejados en las revistas de esa época, nos permitirá considerar el modo de inserción en el campo cultural del discurso de *Puro Cuento*.

El capítulo tres dará cuenta de los itinerarios constructivos sobre los

que se organiza la revista y que dan forma a su proyecto cultural. Abriremos aquí a la consideración de los trayectos epistemológicos que se venían sucediendo en las posiciones centrales de producción de conocimiento relacionados con el tema de la lectura y la recepción. Éstos revelan perspectivas complejas al mostrar la íntima ligazón de los procesos de recepción y los culturales. Y además, analizaremos la construcción que *Puro Cuento* realiza de una voz propia, a partir de un dispositivo articulado sobre cuatro ejes: en primer lugar, el eje experiencial, fundado en la recuperación de las tradiciones lectoras locales; en segundo lugar, un eje de problematización de las prácticas de lectura y escritura; en tercer lugar, el eje de la investigación sobre las concepciones de la literatura y los procesos creativos; y finalmente, el eje de la narración, organizado alrededor del cuento.

El capítulo cuatro nos propone revisar en la biografía de Giardinelli algunos de aquellos momentos fundacionales que determinarán las características de su revista y el modelo de lector que sale a buscar para su proyecto de “resistencia cultural”. Esta definición del proyecto es una noción que sostiene el mismo Giardinelli a través de *Puro Cuento*, referida a favorecer y ayudar a recuperar un poder creativo legítimo del colectivo social.

Dedicamos el capítulo cinco a interrogar el cuento, en vínculo con este proyecto de “resistencia cultural”. Veremos que la revista no solo compendia un género sino que, al mismo tiempo, organiza un trayecto simbólico de múltiple reconocimiento en dirección al lector. Desde ese lugar pone en juego una diversidad de tradiciones de las que el género es portador, abarcando los campos literario, periodístico, de la “alta cultura y de la cultura popular.

El capítulo seis explora el modo en que la revista va a contrarrestar las imposiciones de formas instaladas de lectura mediante la composición de un canon literario abierto. Éste trabajará, apartándose de una mirada centralista, para recuperar zonas de la literatura subalternas, excluidas por

los modelos culturales dominantes o invisibilizadas por el campo literario, como la literatura escrita por mujeres, los autores del interior o la literatura para niños.

Por último, el capítulo siete rastrea los modos en que *Puro Cuento* interroga los nuevos discursos políticos que, en democracia, construyen marcos falaces, veladuras y ocultamientos en los enunciados de hechos conflictivos. La consigna acuñada por la revista “leer es abrir los ojos” busca develar los sentidos que la publicación da a esa práctica frente a la gravedad de la crisis cultural instalada como “crisis de lectura” en los sectores jóvenes de la población. En el final, veremos cómo en la sección “Taller Abierto” encontramos –fraguados y condensados– los alcances y significados que la revista da a las prácticas de lectura/escritura como experiencias que no se limitan a la creación literaria sino que, paralelamente, permiten reconocer la multiplicidad de tareas implicadas en un proceso de construcción de democracia.

Capítulo 1

Periodismo cultural: las luces y las sombras

... la palabra es lo que, en cierto modo, ha labrado la historia, la ha hecho existir, como una retícula de trazos, como una escritura operante.

Roland Barthes

1.1. Cartografía del territorio vulnerado

Si repasamos la historia nacional comprobaremos que la aparición de revistas y periódicos especializados en temas “literarios” surge desde los primeros años de la vida cultural del país. Más adelante, entre los programas de acción de las vanguardias, la publicación de revistas asume un papel central.

Esta abundancia de propuestas, que se amplía en los suplementos de la prensa periódica, componiendo un campo de publicaciones extenso y heterogéneo, no solo da cuenta de gestas artísticas, estéticas, críticas; analizados desde una perspectiva socio-histórica, estos órganos constituyen marca y reservorio de los temas y discusiones que impregnan en períodos diversos los avatares sociales, políticos y culturales en la Argentina (Rivera, 2003: 40).

Desde las nuevas miradas que confluyen sobre el análisis relacional de cultura y sociedad, éstas publicaciones se desplazan de una categoría de productos ancilares, donde las habían colocado los Estudios Literarios, o de su carácter de medios especializados, como se las catalogó desde los Estudios Periodísticos, para ser analizadas como zonas que resguardan un importante acopio de información que, al ser estudiadas, permiten reconocer procesos de transformación en los modelos de producción cultural.

En su libro *El Periodismo Cultural*, Jorge Rivera dedica un

capítulo, “Elogio póstumo de las revistas”, en el que resume su visión del papel de estas publicaciones, haciendo notar la diversidad de lugares de enunciación que fueron elegidos como puntos de partida; entre los que es posible hallar aquellos que buscaban ampliar o profundizar cuestiones trabajadas y también otros, cuyos propósitos aparecían difusos, ensayando un pensamiento individual o colectivo que se iniciaba. Dice Rivera:

Algunas fueron un modo de pensar la literatura; otras, una forma de extenderla. No pocas apostaron a la literatura como elección de conciencia, y tampoco faltaron las que jugaron con prudencia a la rayuela de la literatura, o a la mera veneración del papel impreso.

A través de sus páginas entrevimos multitud de modas y fenómenos culturales, y degustamos –a escala de diminuta muestra gratis– el talento de autores que era necesario conocer: el primer Borges, el primer Cortázar, el primer Arlt. En algunos casos sirvieron como vehículo de difusión para propuestas concretas de carácter estético, teórico o ideológico, como voceras de corrientes de la crítica o de particulares concepciones de la cultura. En otros, por el contrario, sólo respondieron a difusos intereses grupales, o a la imperiosa necesidad de encontrar una vía, lo más personal e independiente posible, para canalizar la pequeña vocación personal. Para algunos, en cambio, la existencia de la revista fue una entrega total, un renunciamiento a la propia obra e incluso una consciente subordinación de las convicciones estéticas e ideológicas más profundas (ibídem: 90).

A esta zona de la cultura argentina, constelado de publicaciones, sumamos también las otras, las que no llegaron a sobrevivir al primer número, o aquellas que, nacidas de una modesta artesanía, se desvanecieron en la suerte efímera que les valió una circulación restringida. Al margen de todo catálogo, lo que este campo de nuestra historia cultural pródigo en publicaciones deja a la vista es la voluntad

de una intención productiva que, atravesando los tiempos, señala un componente propio de nuestra cultura: su capacidad de regenerarse sorteando destinos inciertos, fuerzas que la rechazan, no la favorecen o simplemente la niegan. Lo cierto es que las publicaciones constituyeron un abanico de formas de las que se nutrió y que a la vez nutrió nuestro humus ideológico, actuando desde distintos niveles y espacios de intervención como formas de mediación en la construcción político-cultural del país.

1.2. Dictadura y caída cultural

La revista *Crisis* –dirigida por Eduardo Galeano, editada en Buenos Aires en junio de 1973– es uno de los espacios gráficos donde es posible leer la amplia (y también conflictiva) movilización cultural que experimentaba la Argentina en el período previo a la dictadura. Esta publicación, que convocó entre sus páginas a importantes intelectuales de América Latina, agotó, en el primer número y en pocos días, su tirada de 10 mil ejemplares y llegó a su máximo punto de expansión con una tirada de 35 mil ejemplares hacia junio de 1975. Estos datos dan cuenta de un público intelectualmente movilizado y activo y de un período fértil en relación a medios dedicados a la cultura. Por esa época existían alrededor de 400 publicaciones de ese tipo en el país (Romero F, 2004b: 41).

Crisis encuentra en su salida una industria del libro todavía en expansión y un público que había desarrollado hábitos de lectura abonados por varias propuestas editoriales. El florecimiento del libro había sido propiciado por empresas como Eudeba o el Centro Editor de América Latina en su oferta de publicaciones de bajo costo sobre arte, literatura, historia, nuevos conocimientos.

También la Editorial Sudamericana dispuso la producción masiva

de libros de ficción de autores argentinos y latinoamericanos. Esta empresa junto con Emecé, Losada o Sur fueron protagonistas del llamado “boom” de la literatura hispanoamericana y de la instalación de los nuevos referentes de la literatura argentina (de Diego, 2006: 131).

La revista *Crisis* tuvo gran impacto en su tarea de engarzar las posturas políticas con un enfoque nítidamente latinoamericano⁴. Casi todos los números de la revista incluyeron un reportaje a escritores, artistas e intelectuales latinoamericanos, no solo reconocidos por la crítica, sino también aquellos cuyos nombres estaban olvidados o marginalizados por la cultura oficial.

Así, la tarea central de la revista era poner en evidencia la línea divisoria entre cultura de elite y cultura popular, enfatizando la importancia de la cultura popular en las ciudades y en el campo (King, 1989: 89).

En sus cuatro años de vida registró el clima de violencia, las amenazas y la desaparición de algunos de sus colaboradores –como Haroldo Conti– y el exilio forzoso de varios corresponsales, como Benedetti y Gelman (ídem). Eduardo Galeano se ha referido a la experiencia del silenciamiento contenida en uno de los primeros decretos de la dictadura del 76, que regulaba los medios de comunicación y establecía que "quedaba prohibida la difusión de opiniones no especializadas y eso tenía nombre: revista *Crisis*" (Poderti, 1996: 37-38).

Crisis volvió a aparecer en 1987, en democracia, participando en la problemática de la transición, pero no logró sostener la misma

⁴Como expresa Alicia Poderti (2000: 314 -316), la redefinición del peronismo, en términos de una cultura nacional y popular, tenía como finalidad analizar los mecanismos de dependencia que aún se ciernen sobre América Latina y el Tercer Mundo. Dentro de este contexto, la revista *Crisis* representa una doble tendencia: la relectura del peronismo por parte de la izquierda peronista y el reflejo de la modernización de la crítica. *Crisis* tuvo un gran impacto en su tarea de engarzar las posturas políticas con un enfoque nítidamente latinoamericano.

repercusión en el público que sustentó su primera etapa. Quizá, como indica Roxana Patiño, para una revista que tuvo entre sus principales colaboradores a escritores muertos por la dictadura como Walsh, Conti y Urondo, la revisión de una época era particularmente difícil diez años después. Para la investigadora, esta segunda época de *Crisis* es el ejemplo más claro para demostrar la imposibilidad de reproducir un clima intelectual como el de los 70. Sin embargo, Patiño señala:

esta dificultad no es privativa de *Crisis*. Lo es también de todo ese conjunto de revistas que comparten la concepción del intelectual revolucionario, con mayor o menor grado de organicidad, en un momento en que, en el marco de una crisis mundial, la revolución ha desaparecido como modelo de sociedad. [...] estas revistas son tal vez, las últimas estribaciones de una idea de intelectual que no volvió a encontrar las brújulas del horizonte utópico (Patiño, 2001).

En efecto, estas transformaciones no solo provenían de las crisis políticas o ideológicas sino también de las que se producían en el campo del conocimiento. Tal vez un ejemplo de esto fue la suerte de la revista cultural *Megafón*. Esta revista nace en 1975, asociada al Centro de Estudios Latinoamericanos, entidad que se había fundado en 1972 congregando a intelectuales de distintas disciplinas preocupados por el destino cultural de América Latina. A diferencia de *Crisis*, *Megafón*, aunque circula en forma semiclandestina, no desaparece durante la dictadura sino con la llegada de la democracia. Su desaparición, luego de tantos años de pervivencia de su mirada latinoamericanista, nos remite al modo en que influyó la crisis epistemológica que se estaba desarrollando en los centros de producción de conocimiento. El auge de los estudios semióticos y su ingreso a las universidades entró en colisión con la mirada hermenéutica y fenomenológica que planteaba *Megafón*⁵.

⁵El programa de *Megafón* surge de la práctica universitaria de la fundadora y directora de la revista Graciela Maturo, y se materializa, en la década de los 80, en la producción de fichas

Sin embargo, señalar la convivencia de estas dos revistas en los primeros años de 1970, con una oferta comunicativa dirigida a perfiles de públicos diferenciados, muestra la amplitud y diversidad del ambiente cultural de aquella década, que puede rastrearse en un abanico de propuestas disímiles.

1.3. El espejo quebrado

Ese estado de abundancia en la oferta cultural que reflejan las publicaciones en el tiempo previo al golpe militar nos permite también medir la caída que en los años posteriores sufre la cultura en la sociedad argentina.

En su libro *Culturicidio. Historia de la Educación Argentina (1966-2004)*, Francisco Romero refleja lo sucedido durante ese período en el que el campo de la cultura fue planificadamente devastado. Dice el ensayista:

Dadas las nuevas pautas de sobrevivencia impuestas por la cultura del terror, sin posibilidad de nombrar o practicar colectivamente las experiencias sociales que venían transformando profundamente la cultura política argentina, sin posibilidad de comunicarse y participar abiertamente en los espacios públicos ahora hartos peligrosos, y sin posibilidad de leer o abreviar de la música, el teatro y el cine comprometidos con el pensamiento crítico, nuestro repertorio lingüístico se reduce a lo que está permitido nombrar. Y ya sabemos, o

de lectura que también circularon fuera del ámbito académico (Elizalde, 2010).

deberíamos saber que el pensamiento, la memoria y las identidades culturales se fundan y sostienen desde la riqueza y capacidad comunicativa de su práctica lingüística. (Romero F, 2004b: 81)

El mismo libro nos permite realizar una reseña que señala la magnitud de la caída en la producción y el consumo cultural a medida que avanza el proceso dictatorial: en el año 1974, hay una industria del libro floreciente con casi 50 millones de ejemplares impresos y un tiraje anual promedio por libro de más de 10.000 ejemplares. El número de ejemplares editados en los años siguientes va marcando el fuerte declive: 41 millones de ejemplares en 1975, 31 millones en 1976, 17 millones en 1979.

Esto dejará sus secuelas pasada la dictadura. El declive en el discurso coloquial de los argentinos es advertido y denunciado por el escritor Juan Filloy en una entrevista realizada por MempoGiardinelli en el N° 6 de la revista *Puro Cuento*. El editor de la revista tematizará el problema en diversos artículos. En su libro *Volver a Leer*, señala:

Lo cierto es que el lenguaje coloquial argentino, empobrecido hasta límites no solo de indefensión sino incluso de incomunicación, impera, no solo en las escuelas y en la mayoría de las familias, de todas las clases sociales, sino incluso en las clases dirigentes. Políticos, empresarios, sindicalistas, e incluso docentes, hablan tan mal, con un lenguaje tan limitado que termina siendo, como bien ha dicho Griselda Gambaro “una declaración de nuestra impotencia, simulamos ser señores cuando solo somos siervos”. [...] con menos palabras, se piensa menos y mal, y obviamente se dice menos y mal. (Giardinelli, 2006: 33)

De la violencia de este derrumbe habla también la investigación *Un golpe a los libros*, en la que se describen los diversos mecanismos

de la represión entronizados en la censura, como por ejemplo, el despojo a las bibliotecas públicas de aquellos libros sospechados, los dispositivos burocráticos, la intervención en los contenidos de los libros escolares, la destrucción de editoriales y la quema directa de libros. Estos atentados, cuyos objetivos eran reprimir las prácticas y obturar los canales de lectura y producción de pensamiento crítico, crean simultáneamente las condiciones para la destrucción del capital lingüístico de la sociedad. En datos obtenidos de informes de algunos organismos internacionales como la UNESCO es posible ver las secuelas que tiene para la población la ruptura de los canales de expresión, lectura, socialización y crítica. Un estudio del estado social del lenguaje en el año 1974 indica que el promedio de palabras empleadas por un hablante oscilaba entre 4.000 a 5.000 vocablos. Unos años después, en 1980, el resultado es una media de entre 1.500 a 2.000 palabras (Cfr. *Un golpe a los libros*).

La disgregación social sufrida por la sociedad argentina durante la dictadura militar dislocó de distintas formas los sistemas de representación. Entre los numerosos autores que analizan esta segmentación tomamos la mirada de Florinda Goldberg, quien examina la modalidad en que esta tragedia afecta a intelectuales y artistas produciendo una crisis epistemológica que conmueve los sistemas de representación conceptuales y estéticos. Ante la imposibilidad de contar el horror, el modelo realista mimético –es decir, el relato minucioso de lo ocurrido– se enfrentó con sus limitaciones y los escritores se encontraron ante la necesidad de hallar nuevas formas para nombrar la experiencia de destrucción. Por eso, el corpus de la narrativa argentina desde mediados de los 70 debió apelar a una mimesis de nuevo cuño, alusiva y simbólica (Goldberg, 2001).

El gobierno dictatorial no ignora el papel de las publicaciones culturales y tiende su brazo a la construcción de hegemonía mediante la oferta de revistas generadas desde un lugar propio.

De este modo, la represión y la censura avanzan sobre el campo, de manera tal que, en palabras de Carlos Brocato, “no lo clausuran sino que lo adulteran”. Se trata de hegemonizarlo a través de otros, sus intelectuales. Dice el escritor:

Estos intelectuales “orgánicos” intentaron dotarla de un revestimiento culto, le dirigieron revistas de mucho costo y escasa materia, le inflaron en 1978 un Congreso Nacional de Intelectuales y unas Jornadas de Filosofía, deliraron con una pretenciosa continuidad de la Generación del (18)80, trataron de cubrirle los flancos pertinentes... (Brocato, 1993: 4)

Frente a la desarticulación, censura o cierre que sufren los puntos de encuentro, intelectuales y artistas buscan organizar canales o estrategias de resistencia. Estos espacios se organizan en condiciones extremadamente fragmentadas o en las orillas de la clandestinidad.

1.4. Circuitos de resistencia

Aún desde el desalojo y la censura, el intelectual se organiza y, a pesar de los condicionamientos, el pensamiento crítico logra persistir alrededor de seminarios o grupos de estudio. Carlos Altamirano señala cómo de estas prácticas soterradas surgen revistas literarias, espacios gráficos que conforman una circulación extramuros de distintas formas de expresión.

Algunas de ellas son de escasa tirada, salida discontinua y circulación marginal. Sin embargo, consiguen sostener una resistencia a través de estos circuitos que a partir de 1978 produjeron en Buenos Aires una verdadera floración de revistas de espíritu crítico, literarias en su mayoría. Con excepción de algunas como *El Ornitorrinco* o

Punto de Vista, se trataba en general de publicaciones animadas por jóvenes y destinadas a jóvenes. De aparición más bien irregular – pocas de ellas perduraron más allá de 1981– durante cuatro años constituyeron uno de los pocos circuitos visibles de la disidencia intelectual contra el régimen militar. (Altamirano, 1986: 3)

A estos circuitos refiere Carlos Brocato como “resistencia molecular”. Se trata de crear dispositivos que reorganicen los átomos dispersados en pequeños espacios activos pero no visibles, ya que esto último los haría vulnerables. Este tipo de resistencia renuncia tácticamente a reconstituir el cuerpo social y cultural porque sería una batalla perdida, pero se esfuerza por impedir su atomización. Para Brocato estos procesos cumplieron el rol molecularizador porque estaban integrados por franjas (no meros grupúsculos) de intelectuales, semi intelectuales y receptores de cultura. Entre los espacios que se abrieron paso mediante esta estrategia, el autor menciona a las revistas culturales:

Revistas [...] como *El Ornitorrinco* (Abelardo Castillo/Liliana Heker), *Punto de Vista* (Beatriz Sarlo/Carlos Altamirano), *Posta de Arte y Literatura* (Manuel Amigo/Jorge Brega), abrieron ese camino que buscaba “resistir a la aniquilación o a la idiotización de la cultura nacional”, “impedir la dispersión y la fragmentación” [...]. Para octubre de 1980, el movimiento había crecido hasta tal punto que el diario *Clarín* dio cuenta de él bajo el título de “Prensa Subterránea”, y reconoció la existencia de cerca de setenta órganos de ese tipo. A mediados de 1979 se había nucleado en ARCA, Asociación de Revistas Culturales de la Argentina... (Brocato, 1993: 469)

Del mismo modo, revistas, como *Brecha-Crear en la Cultura Nacional*, *Medios y Comunicación* y *Pie de Página*, mantuvieron, dentro de los límites posibles, una postura crítica en confrontación con

la dictadura.

El Ornitorrinco, que sale en 1977 y sigue hasta 1983 –aunque hacia el final tiene una emisión discontinua– es una reedición de *El Grillo de Papel*, que anteriormente fue *El Escarabajo de oro*⁶. Estas dos últimas revistas literarias, de impronta sartreana, fueron dirigidas por el escritor Abelardo Castillo. *El Ornitorrinco* continúa esta línea de las que la precedieron y deja muy a la vista la posición que define el lugar del arte y del intelectual en la sociedad. En un momento de destrucción del tejido cultural y social, *El Ornitorrinco* consigue mantener abierto un espacio crítico y polémico consignado en sus diversas secciones: cuento breve, poesía y un área científica antropológica. La publicación de autores inéditos junto con la organización del Primer Concurso Latinoamericano de Cuentos conforma modos sostenidos para la creación de un cierto espacio intelectual.

La otra revista que emerge en ese período es *Punto de Vista*. Esta publicación, fundada en 1978 y dirigida hasta el número 11 por Jorge Sevilla, al que luego reemplaza Beatriz Sarlo, se caracteriza por desplegar una diversidad de espacios y miradas que amplifican un modo de pensar la sociedad y la cultura.

En un estudio sobre revistas culturales durante la consolidación democrática, Roxana Patiño explica el papel que *Punto de Vista* juega en el momento fundacional y cómo se transforma luego, siguiendo los avatares del nuevo gobierno democrático:

En la etapa transicional formó parte de un marginal entramado de disidencia: con la inauguración democrática la revista ocupa un lugar cada vez más reconocido. Un lugar que concentra el capital cultural de sus hacedores y la centralidad de los temas y debates que se proponen. Recolocada ante la nueva

⁶Estas revistas se publicaron respectivamente durante los años 1960-1961 y 1961-1974.

coyuntura, definidos sus miembros como “intelectuales en el marco de la democracia”, la revista comienza la empresa de revisión de la identidad intelectual de la izquierda en Argentina. Esta operación produce una tensión en otros sectores de la izquierda que puede rastrearse en un conjunto de revistas que surgieron a partir de la instauración democrática y que se ubican polémicamente frente a *Punto de Vista* (Patiño, 2001)

Capítulo 2

Transición democrática: etapas de un proceso

La memoria es redundante: repite los signos para que la ciudad empiece a existir.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*.

2.1. La transición política

El camino de la transición no era uno, la obligada transformación se presentaba por partida doble: política y económica. Sin embargo, en los primeros tiempos del gobierno de Alfonsín, los conflictos económicos se desdibujaron frente a los políticos; el ejecutivo tomó como prioridad la rápida organización del Estado de Derecho.

Esta primera época, experimentada como epopeya por la población, constituyó un período que se dio en llamar “primavera democrática”, un tiempo donde la sociedad se reencontraba consigo misma y festejaba el regreso de la condición de ciudadanía. No es posible pensar que durante ese período la ciudadanía actuó como una fuerza uniforme pero, en su heterogeneidad, el movimiento civil tuvo mayoritariamente un punto político en común: el repudio a la dictadura.

Este fue el marco que propició la coincidencia de acción entre la civilidad y las fuerzas políticas. En esta etapa del primer gobierno democrático emerge el modelo de la larga lucha sostenida por las Madres de Plaza de Mayo y el reconocimiento del poder de convocatoria interna y externa que ocasionó su ejemplo de resistencia, así como también la acción permanente de las organizaciones de los Derechos Humanos⁷. Se manifiestan valores hasta entonces proscriptos como el derecho a la diferencia, la pluralidad de ideas, el rechazo a dogmatismos, la participación ciudadana, la libertad de expresión y la validación de la práctica política apoyada en contenidos éticos. Al tiempo que se produce un desencanto de las ideologías, éstas dan lugar a ideales que apuntaban al bien común, la solidaridad y los principios democráticos.

El presidente Alfonsín, ante la Asamblea Legislativa del 10 de diciembre de 1983, hace eco del sentir épico de la población cuando

⁷ El grupo de Madres de Plaza de Mayo nace en Buenos Aires el 30 de Abril de 1977, en plena dictadura militar, a instancias de Azucena Villaflor de DeVincenti, cuando catorce mujeres hacen pública la “desaparición forzada” de sus hijos a través del accionar genocida del terrorismo de Estado.

define a la democracia que “los argentinos queremos” como “dinámica, plena de participación”. El gobierno da señales de garantía que acuña en el lema: “con la democracia se come, se cura, se educa”. Sin embargo, esta representación de la democracia, que gran parte de la sociedad asume, señala también los límites de ese primer ciclo en el que el plan de reconstrucción refleja más la visión de un ideal de vida que una perspectiva real frente a las dificultades que iba a ofrecer la compleja reorganización del sistema político y social.

Ciertamente, el frente más consolidado del gobierno de Alfonsín fue el que favoreció el esclarecimiento de las graves violaciones a los Derechos Humanos llevadas a cabo por la dictadura. El presidente crea, en diciembre del año 1983, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), una comisión de notables formada con el fin de investigar las graves denuncias sobre la planificación y violación a los derechos humanos llevadas a cabo entre los años 1976 y 1983 por la dictadura militar. La investigación queda materializada en el libro *Nunca Más*, documento que expone al mundo la verdadera dimensión de lo ocurrido y abre la puerta al Juicio a las Juntas, que terminará en diciembre del año 1985 con la condena de los tres comandantes en jefe. Con este fallo ejemplar se inicia un segundo ciclo, donde comienza a manifestarse la debilidad del gobierno frente a las presiones militares que actúan tras bambalinas. En el año 1986, el gobierno sanciona la Ley de Punto Final que termina anticipadamente con los juicios⁸. Además, los remesones militares se harían visibles en la Semana Santa del año 1987⁹. En junio del mismo año, por iniciativa del presidente Alfonsín, se proclamó la Ley de Obediencia Debida, que eximía a los militares por debajo del grado de coronel de la responsabilidad en los delitos cometidos bajo mandato castrense. Las dos leyes, junto con los

⁸ Esta ley daba un plazo de 60 días para procesar a acusados de delitos de lesa humanidad cometidos durante el gobierno militar.

⁹ En esa fecha, un grupo de oficiales jóvenes al mando de Aldo Rico produjo una rebelión militar que los jefes militares se negaron a reprimir. Millones de personas salieron a las calles en defensa del gobierno constitucional, pero el presidente tomó en sus manos la resolución del conflicto.

indultos producidos por el presidente Menem durante su gobierno, fueron estigmatizadas por la población bajo el nombre de “leyes de impunidad”. Su sanción abrió un tiempo de escepticismo político y frustración en la sociedad civil¹⁰.

Las crisis de las políticas económicas, que culminaron con el estallido hiperinflacionario de 1989, trazaron el fin de la capacidad de maniobra del gobierno y rubricaron el final de una etapa.

El llamado a elecciones generales, junto con la posterior decisión del presidente Alfonsín de adelantar el paso del mandato al nuevo gobierno como forma de salvaguardar el proceso democrático, señalan a su vez las tensiones sufridas por el primer gobierno democrático, bajo el impacto de remesones militares y de las presiones de las fuerzas que impulsan un nuevo frente de adecuación económica del país a la avanzada de la globalización.

La llegada anticipada al gobierno del presidente Carlos Menem, el 8 de julio de 1989, da señales de un cambio de dirección tanto político como económico mediante la Ley de Reforma del Estado. Ésta introdujo una serie de reformas neoliberales que autorizaban a la privatización de las principales empresas estatales, lo que cambiará en forma sensible la organización económica y estructural de la sociedad. Las primeras privatizaciones efectuadas fueron la telefónica y la compañía de aviación nacional Aerolíneas Argentinas. A éstas seguirán la red vial, los canales televisivos, gran parte de las redes ferroviarias, Yacimientos Petrolíferos Fiscales y Gas del Estado.

El nuevo gobierno comienza bajo un signo de debilidad política económica, a fines de 1989 una segunda hiperinflación sacude a la sociedad. Algunas políticas económicas tomadas en forma posterior a

¹⁰Los indultos se produjeron a través de una serie de diez decretos, sancionados el 7 de octubre de 1989 y el 30 de Diciembre de 1990, y abarcaron a más de 200 personas, entre ellos a los militares condenados en el Juicio a las Juntas de 1985, al procesado ministro de economía José Alfredo Martínez de Hoz y a los líderes de las organizaciones guerrilleras.

ese período, produjeron un tiempo de estabilidad, a cuya sombra se instala el crecimiento del desempleo. En efecto, cuando Menem asume el mandato, los valores de desocupación y subocupación habían alcanzado picos históricos: 8,1 y 8,6 por ciento de la población económicamente activa. Para el final de su gobierno, estas cifras eran de 13,8 y 14,3 por ciento. Contribuyeron al aumento del desempleo y el subempleo, los despidos masivos en las empresas públicas privatizadas, la tercerización de actividades y las sucesivas medidas de flexibilización laboral.

De todos modos, el pase del gobierno de manos del presidente Alfonsín a manos del presidente Menem, consolidado a través de elecciones libres, inicia un cambio en la continuidad democrática. Fue ésta la primera sucesión presidencial entre dos presidentes constitucionales desde 1928, y la primera desde 1916 entre presidentes de diferentes partidos políticos. Un cambio tangible luego de los 60 años previos en los que ninguno de los gobiernos elegidos en forma legítima alcanzó a terminar su mandato. Vista desde ese lugar, la transición política había sido exitosa¹¹.

2.2. La transición cultural

Sin embargo, la reposición institucional no iba a resolver por sí misma la pesada herencia de matriz autoritaria que atravesaba el cuerpo social, incrustada tanto en el orden jurídico como en la

¹¹Desde el año 1930 –cuando se produce el derrocamiento del presidente Irigoyen por las fuerzas de la oligarquía militar– la gobernabilidad en la Argentina siempre estuvo atravesada por interrupciones y conflictos. La década infame (1930-1943) mostró a los gobiernos civiles representando a fuerzas conservadoras que rigieron manteniendo el poder mediante elecciones fraudulentas y que fueron derrocadas por un gobierno militar de facto en 1943. El arribo del peronismo, en el año 1946, impulsado por un fuerte movimiento de apoyo popular, parecía haber consolidado el sistema de gobierno democrático. Pero, antes de finalizar la segunda presidencia de Perón, una vez más, un gobierno elegido libremente por una mayoría es derrocado por fuerzas militares que vuelven a tomar el control. Esto mismo se repite en diferentes períodos que instalan gobiernos de facto cruzando los años: 1955-1958, 1966-1973 y 1976-1983.

organización económica-productiva y en el mundo de la vida cotidiana. El ideal de reconstrucción democrática como empresa colectiva no podía ser pensado por fuera de una recuperación de las prácticas culturales, y esto requería de políticas apropiadas, capaces de colaborar, entre otras cosas, para reintegrar a la acción grupal una subjetividad social que había sido silenciada por la censura y sojuzgada por el miedo. Bajo el clima de entusiasmo general que da inicio a la primera etapa del gobierno de Raúl Alfonsín, no era posible ignorar la existencia de un sustrato de duelo conviviendo en tensión con una trama de conflictos sin resolver.

El campo intelectual, que durante la dictadura fue desarticulado por la persecución, el exilio y la represión, busca recuperar su lugar de actuación en un nuevo escenario político que lo enfrenta a la necesidad de redefinir su identidad ideológica. Este nuevo intelectual de la transición no solo no elude una mirada política sino que cuando piensa cómo reconstruir una cultura lo hace articuladamente con la producción de una nueva cultura política (Patiño, 2001).

El nuevo ethos político que incorpora la mirada sobre la cultura deja sus marcas en las revistas culturales de la época. Estas publicaciones componen una de las arenas donde se dirimen las estrategias de recomposición de sus actores, sus frentes de lucha, sus definiciones o relocalaciones.

El territorio cultural fue señalado por el sociólogo Oscar Landi como el lugar en el que se asentaba el ingreso de los ciudadanos al nuevo pacto institucional. El momento iba a requerir reconocer la cultura en su dimensión más amplia, vinculada a los hábitos, las relaciones, las formas de apropiación materiales y simbólicas que se producen en el interior de la comunidad y que surgen de la “trama de lenguajes que se articulan, compiten, se asocian y se yuxtaponen en el ámbito de los conflictos por el sentido del orden con que los individuos viven sus relaciones sociales” (Landi, 1983).

En ese sentido, el nuevo gobierno no alcanza a definir una política cultural integral. Promueve una serie de proyectos –como el Programa Nacional de Democratización de la Cultura, que dirige Marcos Aguinis y que es patrocinado por la UNESCO¹² y, en 1986, un Plan Nacional de Lectura dirigido por la historiadora Hebe Clementi–, pero éstos no llegan a articularse entre sí.

En el campo de la educación, se pone en marcha, en el año 1984, el Plan Nacional de Alfabetización y, en el mismo año, el Segundo Congreso Pedagógico Nacional cuyas deliberaciones se extienden hasta 1988. Se trató de un debate amplio en el que se invitó a participar a diversos sectores, con un perfil de convocatoria que se extendía a los ciudadanos mayores de 15 años, los integrantes de la comunidad educativa, cooperadoras, partidos políticos y las distintas organizaciones sociales. En la práctica, un debate que se esperaba que fuera amplio, terminó siendo disperso y concentrado en unas pocas voces. La llamada a participar al ciudadano no era garantía del éxito del debate si tenemos en cuenta la dificultad de una población cuya voz había sido suprimida por años en el ejercicio de la discusión pública. Participaron de la convocatoria aquellos miembros de la sociedad civil que pudieron reconocer que allí se jugaba un terreno de lucha por la orientación de la política educativa y, en consecuencia, una futura ley de educación. Sin embargo, la ciudadanía y la comunidad educativa, que podían participar a través de las organizaciones de las escuelas públicas y las asociaciones civiles, carecían de liderazgos organizativos con la experiencia necesaria y su voz fue débil (Carbonari, 2004). Las conclusiones a las que el Congreso arribó constituyeron el antecedente más inmediato de la Ley Federal de Educación que fue sancionada durante el gobierno de Carlos Menem (Almandoz, 2000).

¹²El Programa buscaba crear mecanismos participativos por parte de la sociedad atendiendo a una idea de cultura vista desde una perspectiva micro social (Wortman, 2002).

El gobierno menemista no emprendió una política cultural organizada en forma integral. Sin embargo, durante su mandato, produjo una fuerte transformación cultural, a través del despliegue de un estilo de gobierno y un modelo de acción política que modificó valores y representaciones, al tiempo que movilizó nuevos imaginarios en el conjunto social. Las características del cambio se hicieron tan notables que recibió el nombre de “cultura menemista”. Un nuevo escenario, amplificado por los medios de comunicación, inaugura un fenómeno de espectacularización de lo político. Las pantallas y las portadas de las revistas reflejan la celebración del despilfarro y la ostentación. Se producen serias transformaciones tanto en el nivel del discurso como en los cambios que se experimentan al pasar del predominio de la cultura letrada a la cultura audiovisual (Quevedo, 1999: 206). Los nuevos intereses tenderán a hegemonizar la ilusión del consumo, las soluciones individuales y el éxito económico como valores deseables, en tanto se festeja el oportunismo, la especulación y se corrompe de una forma inédita la cultura del trabajo. A la quiebra de acuerdos sociales básicos, sobreviene un proceso de anomia que afecta profundamente a las subjetividades de las distintas clases sociales. Como señala Ana Wortman:

La ocupación del espacio público a través de la acción cultural comenzó a desaparecer, ya que paralelamente se instaló en Buenos Aires, primero y en el resto del país después, la TV por cable, así como también se expandió masivamente la compra de la videograbadora y de los electrodomésticos en general. [...] Comenzó a instalarse masivamente la industria norteamericana a través de la distribución y exhibición de cine en las salas de shopping, lo cual generó asimismo otra cultura en relación al consumo de cine, al uso del tiempo libre y a los usos de la ciudad, en un contexto de acentuación de las desigualdades sociales y el acrecentamiento de la inseguridad urbana (Wortman, 2002).

Los debates sobre las políticas culturales que, durante la jefatura de Alfonsín, había venido produciendo el campo intelectual, se apagaron. Los fuertes virajes políticos del nuevo gobierno imponían marcos inéditos para pensar el país que obligaban a los intelectuales a reflexionar sobre su especificidad en estos nuevos contextos de acción.

2.3. La escena del desexilio

La formalización de la democracia no puede ser pensada como una concentración de fuerzas homogéneas, sino más bien como la trama abierta de una profunda herida cruzada por tensiones que se agudizan en la dificultad de poder evaluar el trauma social sufrido, debida, entre otras cosas, a la escasa perspectiva temporal.

La recuperación debe realizarse en forma simultánea a debates pospuestos y a las múltiples polémicas que, principalmente entre los años 1983-1986, recorren el campo intelectual. Entre los tópicos que se discuten, una de las figuras más sensibles es la provocada por las marcas del exilio y del regreso de quienes se fueron. Este tema se expresa como un constante presente-pasado, no solo en los debates sino también en la repetición de ciertas temáticas. En su estudio sobre este tema, el ensayista José Luis de Diego señala que, en la insistencia sobre determinados argumentos que reaparecen en los testimonios del exilio, es posible leer la propia transformación de los actores. De Diego rescata frases como “empezar de cero” y “empezar de nuevo”, que atraviesan esos testimonios, e interpreta esa recurrencia como la concientización de estar viviendo una etapa fundacional en la que debían rediscutirse los presupuestos ideológicos sustentados en la década anterior (de Diego, 2007: 201-202).

En estos debates se forja también la figura del “desexilio”, si el que regresa es otro, de acuerdo con experiencias vividas en otros ámbitos sociales y culturales, del mismo modo no regresa al país que ha dejado sino que lo hace a otro país.

Las marcas dejadas por el exilio se desprenden de las reflexiones que, pasados los años, hicieron algunos exiliados, sobre la penosa experiencia de transformación de la mirada ante la dificultad de sostener la visión de un país que se desdibujaba con la distancia. Respecto a esto, escriben MempoGiardinelli y Jorge Bernetti:

Nosotros pensamos que el exilio argentino en México miró innecesariamente durante todos aquellos años, hacia un país que iba dejando de existir. La Argentina que añorábamos no era la argentina real. Y es que lo mítico de lo imaginado tan tenazmente impedía delinear con exactitud un país aprehensible [...]. Pero lo real es que la residencia en México contribuyó para que muchos argentinos (incluidos los que escriben) cambiaran su mirada sobre el mundo, perfeccionaran sus impresiones y redimensionaran sus puntos de vista. La visión argentina del mundo que traían los exiliados a la llegada sufrió importantes transformaciones (Borgetti y Giardinelli, 2003: 36-41).

En su artículo “Of otherspaces” (1986), Michel Foucault habla de la heterotopía. A diferencia de la utopía, cuya característica es la concepción de un ideal en el que una sociedad se proyecta a sí misma en una correlación directa u opuesta, la heterotopía formula un espacio cierto, localizable, pero una zona otra, distinta del resto de los espacios: “These places [heterotopías] are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about” (Foucault, 1986: 24). Los heterótopos son zonas diferentes porque condensan en un mismo lugar aquello que es incompatible. Se pueden imaginar como un

escenario teatral capaz de contener en su interior lugares antagónicos o extraños entre sí –como el día y la noche, adentro y afuera– o un conjunto de diversidades que conviven en un mismo espacio que contiene a la vez presencia y ausencia. Algo que, en su simultaneidad, implica el quiebre de un orden temporal cronológico o muestra un tiempo que es acumulación de todos los tiempos, como el área de un museo o de una biblioteca. De acuerdo con Foucault, el rasgo último de las heterotopías es su función en relación al espacio restante. Esta función se desarrolla entre dos polos: por un lado, crear un espacio ilusorio que refleja el real como aún más ilusorio; o, en el otro extremo, crear un lugar otro, ordenado y organizado, en oposición al desorden del territorio real. La heterotopía es un espacio de compensación. La del tras terrado es una experiencia de vacilación subjetiva, un transcurrir en un entre-lugar y un entre-tiempo, donde conviven dos superficies geográficas yuxtapuestas, una presente y la otra ausente. La expatriación configura asimismo la intensidad de un orden temporal superpuesto donde un tiempo local, cronológico, sigue su curso, y otro, el de la memoria, se acompasa o se transforma. Pero, el regreso tampoco permitirá volver al mismo lugar del que se ha partido, porque el tiempo de la experiencia ha cumplido el propio proceso de transformación.

Luego de siete años de régimen dictatorial, hay ciertamente un nuevo escenario: la sociedad en su conjunto se reincorpora para recuperar los espacios del tejido social y cultural. Hay un clima del que la mayoría de los sectores participa y que gira en torno a un tema central: la reconstrucción de unas “prácticas democráticas” por parte de la ciudadanía. Pero estas prácticas se retoman en una realidad social empobrecida, con una población segmentada, que, aun cuando haya permanecido en el mismo territorio geográfico, ha debido vivir un exilio: el destierro de sí misma y de su identidad como comunidad, de su proyecto de crecimiento intelectual, cultural o político; junto con el vaciamiento de sus instituciones productoras de conocimiento, de sus circuitos de intercambio y creación. Hay una población que también

regresa a recuperar sus territorios de referencia y encuentra que tampoco son los mismos que tuvo que dejar. Las formas de su destrucción son en sí mismas una muestra del capital cultural perdido. Para estos sectores de la sociedad civil, la democracia como panacea es solo la bandera de una ilusión¹³.

2.4. Política y cultura: un escenario en crisis

El análisis de un sector del campo de revistas culturales de los primeros años de la Transición, permite ingresar en la conformación de una red plural de propuestas donde pugnan y se hibridan ideas, se producen operaciones culturales y virajes políticos. Por medio de estas publicaciones, los intelectuales “fijaban sus relaciones con el campo y establecían las problemáticas a debatir: el terreno de luchas es el de las ideas donde lo que está en debate es una redefinición de las posiciones a partir de las cuales intervenir.” (Patiño, 2001).

Mientras tanto, las novedades teóricas que llegan a las cátedras con la renovación de los claustros docentes, no solo formarán parte de las lecturas universitarias sino que también alcanzarán las páginas de revistas y suplementos culturales¹⁴.

¹³Como señala Luis Alberto Romero: “entre 1982 y 1983 se constituyó una ilusión democrática. Con ella, elecciones mediante, se creía llegar a la tierra prometida, sin esfuerzos ni conflictos. Quedaba por delante un largo trabajo institucional, de reconstrucción del Estado republicano y de las instituciones democráticas. Difícilmente se hubiera avanzado sin la constitución de ese capital de confianza inicial. A la vez, quedaba abierto un problema: qué pasaría cuando esa ilusión, y las demandas y expectativas que había generado –que trascendían ampliamente lo específicamente político– se confrontaran con las condiciones de la realidad.” (Romero L. A., 2004: 230).

¹⁴ Las teorías postestructuralistas que se desarrollaban en los centros intelectuales europeos y

En un artículo donde examina los medios culturales de la época, Jorge Warley señala cómo, durante los años 1984-1985, las revistas se van transformando al particularizar sus intereses en campos de experticia:

Es una constante de esos años el desplazamiento de los discursos generados desde la universidad a los periodísticos, este fenómeno se acentuó durante el cambio de mandato presidencial de Alfonsín a Menem y se relaciona con la característica de la estratificación de las revistas culturales y su creciente especialización (Warley, 1993: 206).

En efecto, fueron numerosas las revistas culturales que – vinculadas a espacios universitarios– participaron de estos debates y también lo fueron los artículos periodísticos que amplificaron los discursos en dirección a la sociedad. Una cartografía de las principales revistas fundadas en los primeros tiempos del gobierno democrático da una idea del escenario cultural del momento, de la centralidad de algunos de sus protagonistas como *Punto de Vista* y de las nuevas tensiones que ésta produce con su desplazamiento ideológico en otros sectores de la izquierda. Estos se manifiestan mediante una serie de publicaciones tales como *Pie de Página* (1983-1985), *Mascaró* (1984-1986), *Praxis* (1983-1986), *El Ojo Mocho* (1991), entre otras. Otra publicación importante del período fue *La Ciudad Futura* (1986-2003), fundada por José Aricó y dirigida por Juan Carlos Portantiero y Jorge Tula, revista cultural, de existencia relativamente prolongada, cuyo enfoque se centraba en el tratamiento de diversas problemáticas a través del análisis de destacados pensadores. Por su parte, la revista *Unidos* (1983-1991), continuidad de *Vísperas*, desde el campo nacional-popular tendrá una perspectiva político-cultural que, como *La*

anglosajones llegan, ya sin el límite de la censura, proponiendo nuevos enfoques desde los cuales auscultar la realidad local. Corrientes superadoras de representaciones binarias sobre cultura, como cultura erudita/cultura iletrada, mostraban la necesidad de análisis más complejos de las prácticas culturales identificando sus relaciones con el poder.

ciudad Futura, integrarán importantes intelectuales y universitarios de retorno del exilio a partir de 1983.

Asimismo, las nuevas condiciones en el campo de la cultura, en especial en el periodismo, posibilitan la aparición de las siguientes publicaciones: *Caras y Caretas*, *El Periodista*, *Debates en la Sociedad y la Cultura* (1984-1985) dedicadas a las ciencias sociales y dirigida por Jorge Balán, *Espacios de Crítica y Producción* (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), *Mutantia*, *Zona de Lucidez Implacable*, referida a temas ecológicos y dirigida por Miguel Grimberg, la segunda y tercera época de *Crisis*, *Clásica* (revista de música), *Conjetural* (1983) dirigida por Jorge Jinkis y *Zona Erógena* dirigida y editada por Fernando Urribarri, ambas sobre temas psicoanalíticos; y sobre temas propiamente literarios: *Diario de Poesía* (1986) y *Puro Cuento* (1986) dirigidas por Daniel Samoilovich y MempoGiardinelli, respectivamente (Rossetti, 2008). *Punto de Vista*, dirigida por Beatriz Sarlo, y *El Ojo Mocho*, dirigida por Horacio González, son para Carlos Altamirano los símbolos del clivaje de la izquierda intelectual argentina, según lo explica este autor:

El Ojo Mocho buscó ser desde su nombre la antítesis de la anterior: más radical políticamente pero de estrategia “movimientista”, la revista no fue la expresión de un grupo como la dirigida por Sarlo, sino el espacio de confluencia de distintas generaciones y figuras de la izquierda intelectual (Altamirano, 2008: 14).

Lo cierto es que, más allá de aquellas que protagonizaron el período asumiendo el terreno de los debates político-culturales, fueron numerosas las revistas que se sumaron al momento con sus distintas propuestas. Una de estas revistas es *Puro Cuento*.

Capítulo 3

Interpretando las señales del tiempo

Los productores culturales tienen un poder específico, el poder propiamente simbólico de hacer ver y de hacer creer, de llevar a la luz, al estado explícito, objetivado, experiencias más o menos confusas, imprecisas, no formuladas, hasta informulables, del mundo natural y del mundo social, y de ese modo hacerlas existir.

Pierre Bourdieu, *Cosas dichas*

3.1. *Puro Cuento*: pensar el modelo de intervención

Creada por el escritor Mempo Giardinelli en el año 1986, *Puro Cuento*, va a conformar una trama discursiva particular –la cual iremos precisando en el desarrollo de este trabajo– que se organiza de acuerdo a las operaciones que el editor concibe para su proyecto¹⁵.

¹⁵Giardinelli inicia con la revista un proyecto cultural que continuará en desarrollo –siguiendo el mismo espíritu que impulsó a *Puro Cuento*– en un proceso firme de ampliación y de crecimiento. Éste será llevado adelante por el escritor luego de producido el cierre de la publicación en 1992 y hasta la actualidad. El proyecto se iniciará a través de la Fundación *Puro Cuento*, que el editor hace nacer desde la revista y, desde el año 1996, por la fundación que lleva el nombre del escritor. La Fundación MempoGiardinelli, constituida y materializada en Resistencia, provincia de Chaco, extiende sus actividades culturales, que procuran el impulso de la lectura, hacia el interior de la sociedad, contemplando sus distintas

Se puede pensar que el perfil de la revista surge de una lectura del contexto cultural de transición y de la inserción en él de un proyecto que buscará interpretar demandas específicas de sectores de la población a los que las débiles políticas culturales gubernamentales no alcanzan a dar respuesta.

Sin retirar una mirada política de los procesos que están sucediendo en el país, el editor decide apartar a su publicación de los debates que venían llevando adelante los principales medios culturales de su tiempo para proponer otras formas de confrontación.

El exilio en México influirá de distintas formas a su regreso, profundizando su mirada sobre la realidad social y cultural del país. Ésta se sostiene en una idea de recepción de cara a la configuración de un público que describe como:

los lectores argentinos de literatura en general, que en democracia —suponía yo— debían estar ansiosos por conocer y re-conocer su propia producción. Pensaba que así como en México había una tradición iniciada por la revista *El cuento* en 1939, en la Argentina también la había habido, sólo que ahora estaba también “desaparecida” (Falbo, 2005).

zonas culturales y niveles etarios, hacia todo el país y también a nivel internacional a través del intercambio de sus propios proyectos culturales que se ramifican en distintas direcciones. Como espacio de investigación literaria institucionalizado en el Centro de Altos Estudios Literarios El Chaco trabaja en el dictado de cursos y seminarios en coordinación con instituciones universitarias locales y extranjeras, como los cursos de posgrado en literatura: “Crítica y creación”, realizado en convenio con la Universidad de Virginia, EEUU. Su labor social se extiende hacia los comedores escolares y apoyos a escuelas. El programa de lectura “Abuelas cuenta cuentos”, un voluntariado de lectoras y lectores, iniciado por la Fundación Giardinelli, que acerca a los adultos mayores a la lectura de libros a los niños en escuelas de todo el país, ha sido reconocido y premiado a nivel nacional e internacional. Son innumerables las tareas que la Fundación realiza en la coordinación de sus propios programas de lectura, publicaciones, talleres, encuentros, visitas de escritores y sus reconocidos Foros Internacionales de Lectura, que, desde 1996, reúnen cada año, en la ciudad de Resistencia, a escritores y lectores de la Argentina y de todo el mundo (<<http://www.fundamgiardinelli.org.ar/>>).

Esta mirada, se intensifica en el ejercicio de un doble marco profesional: Giardinelli es periodista y escritor. El escritor no olvida que debe en parte al periodismo su iniciación como lector, aquellas publicaciones en las que se reconoce y en las que también reconoce a otros lectores:

Eran las viejas revistas con las que yo me formé: revistas que recibían todas las semanas mi mamá y mi hermana, a quienes todavía hoy, en mis evocaciones, veo siempre leyendo. Dos veces por semana llegaban las revistas al quiosco de la esquina y era un ritual ir a buscarlas (ídem).

La literatura en las revistas y el poder de convocatoria de estos medios gráficos se reconocen como tradición local y como una singularidad cultural que el editor recupera para su proyecto:

La gente en este país quiere a las revistas, no sé por qué. Pero las quiere. Hay como una cultura de las revistas, una tradición revisteril, digamos. No en vano hace un par de décadas, y más acá, hasta hace unos diez años, las revistas argentinas de cualquier género podían proponerse la superación –y varias veces lo lograron– de 100.000 ejemplares. Las hubo que llegaron, en sus buenos tiempos, a un cuarto de millón, incluso a medio millón (PC, N° 12: 2).

Giardinelli analiza que el consumo de revistas no se refleja solo en su lectura sino también en las publicaciones que el lector es capaz de producir. Lo señala haciendo un recuento de las revistas culturales y literarias que recibe enviadas por sus productores –grupos de diversa procedencia y envergadura– desde distintos rincones del país. En la profusión de ese material ve el signo de una fuerza cultural postergada:

creo que es casi imposible hacer un recuento de las revistas

literarias, culturales que se editan hoy en Argentina, porque un síntoma evidente de nuestra crisis es que la abrumadora mayoría (yo diría el 99%) son marginales, cuando no subterráneas [...] casi absolutamente desconocidas en Buenos Aires... (ídem).

Estas revistas, producidas por distintos grupos de actores, sobreviviendo en los márgenes, muestran la existencia de los segmentos de un tejido cultural activo que, abandonado a su suerte, se esfuerza por sobrevivir “en un país cuyos poderes políticos, no conciben la cultura como prioridad para la Nación” (ídem).

Giardinelli evalúa, desde esta perspectiva, la relación entre economía y consumo cultural distanciándose de una interpretación generalizada que relaciona la caída en las ventas de libros y revistas con la falta de interés del público por la lectura:

Alguna vez, cuando la Argentina vuelva a ser un país, ético, culto [...] habrá que estudiar todo lo perverso de nuestro sistema económico en relación con la cultura. Conocemos esa perversidad en relación a lo político, a lo social, pero no me parece que todos adviertan [...] la enormidad de esta crisis en relación a la cultura, ni las consecuencias que pagaremos, y que ya estamos pagando en cuanto al embrutecimiento de nuestro pueblo (ídem).

En efecto, el país atraviesa por distintas crisis inflacionarias que tienen su efecto sobre los hábitos culturales de sus habitantes, entorpecidos de distintas maneras pero fundamentalmente retrayéndolos. Frente a la preocupación por otras demandas básicas no resueltas, lo relacionado con la cultura se naturaliza como gasto innecesario. Lo que, a la postre, configura una caída no solo del consumo sino también de la calidad de la producción cultural. A esto se refiere el editor cuando apunta:

creo improbable que esa tradición se haya perdido; lo que sucede es que los argentinos ya no pueden comprarlas. Y entonces se dio el proceso natural de toda decadencia: el periodismo se volvió salvaje, las propuestas se empobrecieron, la corrupción pasó de servicio a ser una norma. Hoy las revistas son casi un artículo de lujo, en todo caso un artículo prescindible... (ídem).

Giardinelli ve en esta situación un sector de la sociedad que reclama hacerse visible y una forma de represión cultural: la tradición lectora local no se apagó por sí misma, sino que fue obstaculizada¹⁶. Si en la Argentina dictatorial el lector fue expulsado de la lectura, la Argentina de la democracia deberá buscar las formas de recuperarlo.

Las condiciones económicas desfavorables de fines de 1986 se le presentan al editor como reto: “supone la gran oportunidad para el verdadero periodismo independiente, limpio, honesto, serio y dirigido a franjas recortadas y específicas de público lector” (ídem). *Puro Cuento* sostendrá un ritmo ininterrumpido de salida bimensual a lo largo de un ciclo de seis años en los que el país transitó dos períodos de hiperinflación y otras graves crisis económicas y políticas. Esa continuidad, que pudo sortear numerosas dificultades financieras, habla también del público que la acogió y se sumó al proyecto.

¹⁶Aún cuando la estadística es una herramienta que, si bien nos aproxima a la forma de consumo en cuanto a cantidad, no da cuenta de la calidad de las prácticas culturales, parece sin embargo interesante para estas conclusiones un informe de medición sobre el estado de la lectura en la Argentina realizado por la UNESCO en la década de 1990. Este informe estima que, durante el período 1973-1974, el promedio de lectura de los argentinos oscila entre 3,2 y 3,4 libros al año. Una realidad que desciende bruscamente a partir del año 1976 para terminar en el año 1981, con apenas 0,8 libro/habitante por año. Si consideramos que luego, en los primeros años de la reapertura democrática, el mismo organismo registra que el consumo de lectura de la población volvió a subir a 1,8 libros/habitante, podemos señalar, con Francisco Romero, que es posible ver en esta oscilación la relación existente entre consumo de lectura y horizonte de expectativas de la población en cada época; un horizonte que, como señala el autor, no está unido solo a una realidad educativa sino que es al mismo tiempo político, social, económico y cultural (Romero F., 2004b: 68).

Desarrollaremos, en los próximos capítulos, la propuesta de comunicación que va a configurar *Puro Cuento* como espacio literario. Para su mejor interpretación haremos en el próximo apartado un somero recorrido sobre los cambios en las concepciones de cultura/sociedad y de lectura/lector/escritura que paralelamente se venían desarrollando en los distintos frentes del pensamiento intelectual mundial.

3.2. El redescubrimiento del lector

Hacia fines de la década de 1970, nuevas perspectivas críticas se enfocan en la relación cultura/sociedad. Esta relación, cuyos términos se implican mutuamente variando según los tiempos y las culturas, requería, para hacerse visible, de una perspectiva histórica. Michel Foucault, uno de los más influyentes pensadores en el orden de las rupturas teóricas de ese período, analiza la historia de los discursos —o el lenguaje de las disciplinas que definen qué es un ser humano— para buscar en la Historia la formación del presente; es decir, el modo en que se conforma el campo actual de nuestras experiencias y las condiciones que las posibilitan. De sus análisis surgen distintas nociones, una de ellas es “la muerte del autor”, concepto que nace vinculado a la crisis del yo. Foucault discute una idea tradicional de autor —centralizado como la voz de la autoridad— separando dos nociones que habitualmente aparecen confundidas: el autor como persona real, que queda fuera del campo de discusión, y el autor visto como función, compleja y variable, del discurso social. Distanciándolo de todo psicologismo, el autor es, para el pensador francés, lo que caracteriza un modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad. La noción de autor es analizada por Foucault a través de la historia para despojarla de significados que se cristalizaron sobre el término, naturalizando un lugar de autoridad. El autor es visto como una función del discurso,

“un cierto principio funcional a través del cual, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona” (Foucault, 1984) de acuerdo a las condiciones de circulación que cada época propone.

Desde un enfoque diferente, otras miradas críticas confluyen sobre el autor como función textual. En el año 1968, el crítico francés Roland Barthes publica un ensayo breve, "La muerte del autor", que va a introducir una ruptura en dirección a los conceptos positivistas que circulaban por los centros educativos franceses en los años 50. Para Barthes el texto es un tejido de citas y referencias a innumerables centros de cultura, y todo discurso es parte de otro anterior al cual amplifica, desarrolla, trastoca en nuevas direcciones. El “escritor se limita a imitar un gesto siempre preliminar, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras” (Barthes, 1994). La institución del autor, que a lo largo de los tiempos se sostuvo sobre la idealización de una subjetividad diferenciada del resto de los mortales, se desmorona junto con su torre de marfil erigida por los centros literarios. La obra literaria se vuelve texto, tejido, espacio donde los actos de escritura y lectura se encuentran y se fecundan. La intertextualidad es el lugar donde todo texto está inserto; cada texto es el entre-texto de otro texto sin origen, porque las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables.

Barthes advierte que la intención de un autor al escribir una obra no es el único anclaje de sentido a partir del cual se puede interpretar un texto. Puesto que el significado no está dado por el autor, debe ser creado activamente por el lector a través de un proceso de análisis textual. De este modo, opone a una idea de “obra”, como objeto consumado, el “texto” como movimiento siempre inacabado y reflejo del espacio social¹⁷. El texto es una zona de producción obligada, ya que “exige que se intente abolir (o al menos disminuir) la distancia

¹⁷El texto, señala Barthes, “no deja bajo protección a ningún lenguaje, exterior a él, ni deja a ningún sujeto de la enunciación en situación de poder ser juez, maestro, analista, confesor, descifrador” (Barthes, 1994: 82).

entre la escritura y la lectura, y no por medio de la intensificación de la proyección del lector sobre la obra, sino leyendo a los dos dentro de una misma práctica significativa” (Barthes, 1994: 79)¹⁸.

Nuevas miradas disciplinares profundizan este enfoque sobre el autor y el lector en el texto haciendo aflorar otras posibilidades. Desde una perspectiva semiótica, Umberto Eco, propone la noción de “obra abierta”. Mediante este concepto, el semiólogo italiano establece una mirada relacional sobre la pareja texto-lector, que él mismo contribuirá posteriormente a desarrollar¹⁹. El texto se muestra como un territorio activo en el proceso de comunicación ya que, como este autor indica, “un texto no sólo se apoya en una competencia: también contribuye a producirla” (Eco, 1993).

Si bien el lector de Eco sigue siendo una función del texto y no un lector real, esta noción de lector viene a interpelar una idea de pasividad en la lectura ya que todo texto –como “trama de espacios blancos”– le exige a quien lee su participación en “un universo en el que él no es un súcubo, sino responsable” (Eco, 1993: 60). En el señalamiento de Eco, la lectura exhibe su dimensión política en tanto que la obra abierta “se convierte en la invitación a una libertad que, ejercida al nivel de la fruición estética, no podrá sino desarrollarse también en el plano de los comportamientos cotidianos, de las decisiones intelectuales, de las relaciones sociales” (Ibíd., 60).

La mirada sobre el lector toma un nuevo giro cuando surge la noción de recepción. Se trata de una reformulación conceptual que la crítica literaria alemana de la Escuela de Constanza (Jauss) hace de la perspectiva hermenéutica interpretativa (Gadamer). Para la

¹⁸Al enfrentar la noción de texto, como cuerpo cambiante y abierto, a una idea de obra, como espacio cerrado, Barthes quiere hacer visible el carácter colectivo de la escritura ya que ésta “consigue, si no la transparencia de las relaciones sociales, al menos de las relaciones del lenguaje: es el espacio en que ningún lenguaje tiene poder sobre otro, es el espacio en que los lenguajes circulan” (Barthes, 1994: 81).

¹⁹Según Umberto Eco, la obra de arte, contrariamente a la idea de forma cerrada, se presenta ante el espectador sólo parcialmente terminada de modo que cada lector la complete con sus aportes propios.

hermenéutica comprender un texto es situarlo históricamente y encontrar el horizonte de preguntas a las que ese texto responde, donde la lectura supone un proceso de pregunta y respuesta entre texto y lector históricamente situados. Jauss reformula esta idea en el desarrollo de una historia de la literatura abordada desde el punto de vista del lector y del análisis del proceso implicado en el acto de leer. Esto va a conformar una nueva teoría de la comunicación literaria. (Cfr. Varela, 2002: 196).

En la década del 80, el lector y el autor, que hasta poco tiempo antes fueron desterrados de la escena literaria por los movimientos críticos de los años 60 y 70, regresan de su exilio. Si en un primer momento asoman como funciones del texto, los nuevos estudios sobre recepción los afirmarían como sujetos sociales cuya actividad es esencial al proceso literario (Altamirano y Sarlo, 1993). La recepción será vista como producción y vendrá a ocupar un enfoque importante en los debates que cruzarán la teoría literaria, la semiótica, la teoría cultural y de la comunicación, desplazándose a su vez hacia otros conceptos afines como interpretación, lectura, formas de consumo, público, audiencia.

El lector, reconocido como sujeto, abre la investigación a la pluralidad de intereses y de miradas sobre la complejidad de una práctica, aportando nuevas significaciones. Desde la mirada de la historia cultural, el historiador Roger Chartier estudia las representaciones e imaginarios de la lectura y la escritura en territorios sociales y tiempos históricos diferentes. En sus estudios, resalta la forma en que la lectura propone operaciones complejas donde “lo importante es comprender cómo los significados impuestos son trasgredidos, pero también cómo la invención –la del autor o la del lector– se ve siempre refrenada por aquello que imponen las capacidades, las normas y los géneros” (Chartier, 1999: 118). Apunta con esto a desarticular una mirada simplista, aquella que cree ver una servidumbre de los lectores respecto a los mensajes inculcados, y lo

hace mostrando las marcas que el texto construye como señales que estimulan a la vez que regulan la libertad interpretativa del lector.

La perspectiva que presenta Chartier supone abandonar las descripciones reduccionistas que oscilan entre dos concepciones de lector y de lectura: la que formula una “competencia” lectora ligada a la capacidad que alguien tiene de agenciar los contenidos que un texto cualquiera le ofrece; y la que propone, y considera suficiente, el contacto del lector con diversidad de libros y lecturas, para soltar “la libertad creativa de una imaginación individual ilimitada” (ibídem: 14). Frente a esto, Chartier recuerda que si bien “la recepción es creación y el consumo producción, toda creación, toda apropiación, está encerrada en las condiciones de posibilidad históricamente variables y socialmente desiguales” (*Ibid*, p.14).

Lo que condiciona la lectura no vendrá tanto de los contenidos de los discursos como de los cánones, intra y extra textuales, cuando imponen unos modelos hegemónicos de lectura que velan el reconocimiento de otras formas posibles de operar, esas que los propios lectores realizan en cada caso (como adhesión o como resistencia) de acuerdo a unas condiciones que, entre otras cosas, se establecen en “el paradójico entrecruzamiento de restricciones trasgredidas y de libertades restringidas” (*Ibid*,p.14).

Los nuevos enfoques abarcan la variedad de experiencias originadas en la cultura popular y el modo en que éstas actúan como elemento dinámico en el proceso de construcción de hegemonía²⁰. Los estudios en comunicación producen un cambio en el análisis de las audiencias al desplazarse de los medios y los mensajes, a las formas de recepción y consumo cultural. Desde la perspectiva de los estudios de comunicación latinoamericanos, la comunicación vuelve a ser

²⁰Surgen desde aquí nuevas exploraciones en distintas áreas relacionadas con las prácticas de formación de lectores, como por ejemplo, en el campo de la cultura popular, uno de cuyos primeros estudios se refiere a los modos de apropiación y resignificación que estos grupos producen en sus prácticas de alfabetización (Hoggart).

pensada como el componente clave de la cultura (Barbero, 2003).

A la luz de las posiciones que ponen distintas dimensiones de lo social en relación, lo estético y lo literario dejan de percibirse como categorías extra sociales y se despliega un campo complejo desde donde es posible comprender el modo en que la experiencia de la lectura está atravesada por distintos agentes e instituciones que actúan en la producción de hegemonía. Y con esto se vuelve más evidente la imposibilidad de imaginar la existencia de políticas culturales imparciales en las concepciones que atraviesan la práctica de la escritura y el lugar del lector.

Este recorrido nos proporciona un marco específico para interpretar la gravitación política que cobran el lector y la lectura en el discurso de *Puro Cuento*, frente al contexto de transición democrática.

3. 3. Lectura y ciudadanía: interpretación de un campo

El concepto de lector moderno entra en escena junto con los sueños emancipadores de la Modernidad y su proyecto de alfabetización entendida como el acceso de las grandes mayorías a la práctica elemental de la lectura y la escritura. Sin embargo, esta concepción política que le da origen se desdibuja cuando se adapta a las necesidades materiales de la sociedad que la generó.

El concepto de lectura no deja de estar vinculado al de alfabetización en un nivel más complejo, es decir, al rendimiento del individuo en las diferentes demandas laborales de unas sociedades regidas por el orden económico. Estos parámetros marcan el tono cuando se definen los niveles de lectura esperados para la población

en general²¹.

En la década de 1970, la formación del lector seguía un modelo normalizado por la adquisición de unas destrezas en dirección a la comprensión de los contenidos del texto leído. Por un lado, de una manera tácita, la experiencia del lector quedaba condicionada a una capacidad individual, en forma independiente del contexto social. Por el otro, en la práctica institucional, el lector era visto como una unidad pasiva que “tomaba” información de la lectura. En nuestro país, iniciada la dictadura, esta concepción es reforzada por un orden social que busca la pasividad del ciudadano, y que, en consecuencia, sanciona y determina sus lecturas. En este orden, donde solo caben las lecturas “neutras”, la literatura es sospechada o directamente no tiene cabida. Durante ese período, grupos de lectores buscan o generan espacios alternativos, clandestinos, semiclandestinos o poco visibles. Surgidos, por lo general, alrededor de la figura de un escritor (de unos escritores) o de un lector (lectores, profesores de literatura, bibliotecarios, grupos de amigos), estos circuitos se organizaron, a veces unidos a pequeñas instituciones o en ambientes privados, dando forma a talleres de escritura y de lectura. Igual que lo hicieron otros espacios de experimentación e intercambio artístico e intelectual, conforman un aspecto más de los circuitos de resistencia cultural que sostuvieron los grupos civiles durante la dictadura. Ese público, en democracia, aún en forma sesgada y desarticulada, busca nuevos lugares donde referenciarse. En la evaluación del campo donde va a insertar su revista, Giardinelli reconoce en una entrevista al lectorado, al que percibe unido a una tradición literaria local, de este modo lo reseña:

²¹ A fines de la década de 1970, el decrecimiento de los niveles de lectura esperados en la población es reconocido como problema por los organismos internacionales que monitorean la educación mundial. Sin embargo, esta comprobación es, a su vez, índice de un cambio en el signo social expresado en los parámetros de evaluación. La capacidad lectora se mide en función de las necesidades del mundo laboral. Con la llegada de las sociedades posindustriales, asociadas a la generación, almacenamiento y procesamiento de todo tipo de información, el mundo del trabajo requerirá un lector capaz de responder a demandas más complejas. Desde el año 1978, surge el concepto de alfabetización funcional y muchos alfabetizados, al no poder adecuar sus conocimientos de lectura/escritura a la exigencia de los nuevos trabajos, adquieren la condición de analfabetos funcionales (Braslaski, 2003).

Yo sabía que la gran tradición argentina en materia de gusto popular era el cuento, mucho más que la novela y mucho más que la poesía, era una intuición pero me parece que es comprobable, la literatura argentina nace con grandes cuentos. El XIX es un gran siglo de cuentos, en el XX, los grandes narradores nuestros son grandes cuentistas, más allá que haya buenos novelistas, nadie le va a quitar la gloria, Cortázar es uno de los grandes cuentistas de nuestra lengua, hay infinidad... Arlt, Quiroga.

El cuento es parte de nuestra nacionalidad constitutiva literariamente.

A esta tradición literaria se suma la tradición del periodismo cuya impronta particular en la Argentina fue la reunión en el mismo dispositivo (diario, revista, etc.) del periodismo y la literatura. Esto también es evaluado por Giardinelli cuando dice: En la Argentina la publicación de cuentos se había refugiado de alguna manera en una multiplicidad de espacios, de nichos sueltos que eran desde las revistas del corazón como podía ser *Vosotras*, con los cuentos de *Poldi Bird* o como podía ser *Nocturno*, donde escribía Olga Orozco o que podía ser *Claudia* o *Veá y Lea*, que era la que leía mi mamá y donde yo leía a Rodolfo Walsh o a Silvina Ocampo. Estaban *El Mundo Argentino*, *Leoplán*, *El Hogar*, todas las revistas argentinas históricamente trajeron cuentos; aun no siendo revistas de cuentos. El cuento siempre tuvo un espacio en los suplementos literarios dominicales. En *La Nación* y *La Prensa*, siempre había cuentos; yo los leía, antes se publicaban cuentos todos los días. Yo sabía que había una tradición en la Argentina en las revistas del siglo XIX y comienzo del XX, donde el cuento era el género casi natural. Podía haber un soneto, podía haber poemas; pero esencialmente la Argentina era una Argentina que narraba cuentos, ésta era la sensación que yo tenía.

El tercer indicio que completa esta evaluación que hace el

editor del campo donde va a insertar su revista es el fenómeno de movilización que en distintos sectores de la población producen los talleres de escritura, espacios nacidos por fuera de las instituciones y que sólo por eso funcionan como indicadores de un reclamo cultural Giardinelli lo señala de este modo:

Por otro lado había otra cosa más y era que, yo sospechaba, debía haber un público esperando porque con la democracia explotaban los talleres literarios y ¿de qué eran los talleres literarios? En el 95 por ciento los talleres literarios eran de cuento, no eran de novela ni de ensayo, alguno si de poesía, pero el cuento era lo que predominaba. Me podía equivocar o no, a mí me parecía que todo apuntaba hacia allá, y además ese hacia allá era algo que yo sabía hacer.

Este espíritu aparece también en una reseña hecha por el escritor en la propia revista, reafirmando aquello que sustentó el momento de su creación:

podía equivocarme en mi intuición, pero creía válida mi apuesta de que en un país con una tradición cuentística como la nuestra debía haber diez mil buenos lectores amantes del cuento, que podían llegar a enamorarse de una revista abierta y no sectaria, por dura que fuera la crisis económica... (PC, N° 12: 2)²².

Puro Cuento apuntará a la restitución de la literatura en dirección a un público amplio, Esta operación que se sostiene en la percepción de existencia de un lectorado amplio, desatendido es lo que conduce al editor a la concertación de su espacio periodístico independiente, que será el literario. La elección, de este camino de intervención,

²²Esta exposición, que fue publicada en *Puro Cuento* como editorial del número de su segundo aniversario, se corresponde con la que hace el editor, en Buenos Aires, en 1987, como invitado en un simposio sobre periodismo independiente organizado por TEA –*Taller Escuela Agencia*– en el Centro Cultural General San Martín, bajo el título: “El periodismo independiente...¿existe?” (PC, N° 12).

reconoce el riesgo de sus propias postergaciones profesionales, a sabiendas lo señala el mismo Giardinelli: “aunque sacrificara mi producción literaria personal, el esfuerzo valía la pena porque yo quería –de alguna manera práctica, concreta– contribuir a levantar el nivel de nuestra cultura, pisoteada por la dictadura.” (Íbid, 2.)

De este modo, desde su discurso enunciativo la revista da cuenta de cómo su elección no será enteramente literaria sino también política ya que su apuesta se define por la creación de una zona de afirmación y revalorización de la literatura como experiencia estética y como comunicación humana en tanto articuladora de miradas del mundo, de cara a la reconstrucción cultural.

Este proyecto es el que veremos desplegado por *Puro Cuento* alrededor de cuatro ejes estratégicos que se articulan entre sí.

1. El eje experiencial. Organiza su territorio en la experiencia de la diversidad –de voces, estilos, enunciados, rescates – enunciados donde el lector pueda encontrarse y a la vez reconocer a otros, diferentes, lectores. Sobre este eje organiza también zonas de exclusión ideológica explícitas y, en dirección opuesta, de apertura, por las que la revista se distingue de otras publicaciones; éstas estarán dadas, por ejemplo, en el uso de un tono coloquial, de un discurso profesional pero que se distancia de jergas académicas, en el uso del plural (ustedes/nosotros) donde se entrelaza lo individual y lo colectivo.

2. El eje de problematización de las prácticas literarias. *Puro Cuento* interroga estas prácticas en la perspectiva del nuevo contexto democrático y las confronta en el despliegue de temas particulares a lo largo de varios números como los dedicados a mujeres y escritura, escritores del interior, etcétera. En forma simultánea, interroga críticamente las prácticas de lectura y escritura. Se trata de liberarlas de automatismos naturalizados entrando en los procesos de producción, como veremos en secciones como “Entrevista” y “Taller

Abierto”.

3. El eje de investigación se realiza mediante entrevistas a escritores consagrados. Las entrevistas, realizadas en su mayoría por Giardinelli, muestran estilos y concepciones de la literatura, además de indagar sobre distintos procesos creativos, especialmente los ligados a la escritura del cuento. Esta mirada, que busca las intersecciones donde un escritor gesta o activa sus procesos de producción, será acompañada en la revista por otras formas textuales como el ensayo o el artículo.

4. El eje central de *Puro Cuento* es el de la narración, compaginada alrededor del cuento como literatura y, a la vez, como campo simbólico de recuperación de una subjetividad creativa en memorias, experiencias, reflexión, imaginación, elaboración y apertura; toda vez que el material cuentístico permite y procura el cruce de visiones diversas –a la vez éticas y estéticas– del mundo.

La articulación de estos ejes a lo largo de todos los números opera, como veremos, como incitación a la participación de los lectores.

Capítulo 4

La gesta de *Puro Cuento*

Y entonces llega el lector adecuado, y las palabras –o mejor la poesía que ocultan las palabras, pues las palabras solas son meros símbolos, surgen a la vida, y asistimos a una resurrección del mundo.

Jorge Luis Borges, *Arte poética*

4.1. Linajes y transformaciones

Puro Cuento reconoce un origen como “hija y devota” en la revista literaria *El Cuento* que había fundado en México el escritor Edmundo Valadés. Durante su estancia en ese país, Giardinelli trabajó como colaborador en esta importante revista literaria especializada en el género y establecida en los circuitos de reconocimiento a nivel mundial.

Escritor, periodista y editor, el mexicano Edmundo Valadés fue un enamorado del cuento como género, apoyó su difusión e impulsó la creación de talleres literarios y encuentros de escritores. En 1939 fundó, junto con su amigo Horacio Quiñones, la revista literaria *El Cuento*, que en esa primera etapa editó sólo cinco ejemplares. En 1964 empieza una segunda etapa de la publicación que entonces se convirtió en una de las más difundidas y buscadas publicaciones periódicas literarias de la época. En noviembre de 1988, *El Cuento* llegó al número 100, y había pasado los 110 números a la muerte de Valadés ocurrida en 1994. En su revista, el escritor se dedicó a difundir cuentos y cuentistas poco conocidos, a través de una búsqueda de nuevos talentos y de traducciones de clásicos que, en

numerosas ocasiones, él mismo realizaba. Grandes escritores latinoamericanos como Juan Rulfo, Augusto Monterroso, Agustín Monsreal participaron de ese proyecto. La experiencia ganada en esos años del exilio junto a todos ellos fue algo que Giardinelli valora:

En los años '70 y '80 tuve el privilegio de ser amigo de los inolvidables maestros Edmundo Valadés y Juan Rulfo, amistad que me permitió asistir a apasionadas e íntimas discusiones sobre el género, a compartir lecturas y a juzgar cuentos de los miles que llegaban a la casa de don Edmundo, en cuyo estudio se hacía casi artesanalmente, la incomparable revista *El Cuento* de la cual mi argentina *Puro Cuento* fue hija, devota y deudora. Con ellos aprendí, ante todo, la vinculación estrecha e insoslayable que en nuestra América tiene la literatura con “la realidad”, esa manera simplificadora que tenemos de llamar a la pasión y tragedia de nuestros pueblos (Giardinelli, 1999: 2).

Al regresar a la Argentina y hacer contacto con una nueva realidad, la experiencia ganada cobra otro sentido, como la posibilidad de hacer un aporte concreto a la cultura en su propio país. Dice el escritor:

El cuento se convirtió en mi pasión, tanto que es el género literario que más amo todavía. Y como aquí se recuperaba la Democracia, que era como decir que recuperábamos el uso de la palabra, sentí que podía hacer una contribución creando una revista que no existía (Falbo, 2005).

El asiento literario donde el editor inscribe su revista se afirma en su propia tradición como escritor. Un itinerario que comienza en su ciudad natal de Resistencia (Chaco), continúa más tarde, en el año 1969, cuando desarrolla, ya en Buenos Aires, su trabajo como periodista en distintos medios. También en la capital del país comenzará una etapa de militancia política en el Peronismo

Revolucionario, espacio que abandona en el año 1974. Al año siguiente termina su primera novela que fue publicada por la Editorial Losada²³. Como ésta aparece inmediatamente después del golpe de marzo de 1976, la edición es secuestrada y quemada. Es entonces que el escritor marcha a su exilio en México.

La vinculación con grupos literarios de escritores mexicanos, y el contacto con la cultura de ese país le permiten desarrollar una mirada sobre los problemas que atraviesan a las sociedades latinoamericanas; se une así a una posición propia de otros escritores de su generación la que dio en llamarse generación del “post-boom”—caracterizada por una estética que buscaba un equilibrio entre el realismo mágico de la generación anterior, la del llamado “boom”, y la necesidad de abordar la realidad compleja del subcontinente desde una perspectiva de recuperación poética en medio de la represión, el dolor y el atropello que se vivía por entonces, y que estos jóvenes autores procuraban modificar ficcionalmente. De hecho, Antonio Skármeta designó a esa estética como “del realismo poético” y Giardinelli la definió como “estética del realismo poético para narrar las democracias recuperadas”.

En México continúa con su trabajo periodístico e inicia un fecundo período de producción ficcional. En el año 1980, edita su novela *La revolución en bicicleta*, a la que sigue la edición de sus otros libros: *El cielo con las manos* (1981), *Vidas ejemplares* (1982). En 1983, su novela *Luna caliente* obtiene el Premio Nacional de Novela en México. En ese país escribe su novela de inicio del desexilio, *Qué solos se quedan los muertos*, donde aparece México como espacio narrado. Comienza también en México, en el año 1982, *Santo oficio de la memoria*, novela que concluye en Argentina diez años después. Esta última obra tiene su origen en el desconcierto que produce al autor, todavía en su exilio mexicano, la noticia del inicio de la Guerra de las

²³Esta primera novela, titulada *Toño tuerto rey de ciegos*, vuelve a ser editada en México en el año 1983 bajo el título *Por qué prohibieron el circo*.

Malvinas. La novela no trata específicamente sobre la guerra sino que va tras la historia de la conformación de una identidad, a través de un paralelismo trazado entre las décadas del 80 y del 90 en el siglo XIX y en el XX. La pregunta implícita en la obra se dirige a indagar el origen de una subjetividad colectiva que se hace visible en los cruces históricos²⁴. Ciertamente la novela es una indagación histórica sobre el tema de la formación de una identidad tomando como eje la inmigración. La ficción recorre, a lo largo de varias generaciones, los distintos cruces dramáticos de nuestra historia: memoria-olvido, vida-muerte, noche-día, pacificación-violencia, intolerancia-democracia. La escritora Reina Roffé señala que *Santo oficio de la memoria* es producto de una generación que tuvo la necesidad de registrar la experiencia histórica de esos años mediante la recuperación de la memoria y alimentando una escritura que sirviera de análisis y crítica, a la vez que de integración a un mundo personal. Roffé reseña el modo en que la novela “busca revisar el pasado para entender y organizar el presente desarticulando los núcleos básicos del relato tradicional con el propósito de subordinarlos a otras leyes que hicieran menos posible la fijación de un sentido y más factible el acceso a una lectura plural. Ficcionalizar así, de otra manera, la represión, el exilio o el silencio sufridos en dictadura [...]. Novela polifónica en la que todo resuena y desborda a través de las voces interactuantes que van perfilando la topografía de una época violenta y en crisis” (Roffé, 2000).

Con esta obra, Giardinelli cierra también el tiempo de su exilio,

²⁴*Santo oficio de la memoria* es una novela de gran envergadura que busca recobrar los hilos perdidos de una memoria colectiva, buceando en lo no dicho, o en aquello subsumido en la historia del país, para encontrar en el cruce de los discursos que allí se generan las inscripciones que dan cuerpo a gran parte de la tragedia argentina; signada por la violencia y al mismo tiempo por una búsqueda de justicia que no se agota ni se deja abatir. Indagar sobre las corrientes de inmigración, que formaron parte de la Argentina en los siglos XIX y XX, pero también sobre el exilio como tema y condena, narrar, para hacer visible, la experiencia de transterración como parte insoslayable y particular de una cultura argentina. Esta base dolorosa donde se asienta gran parte de la experiencia que nos conforma como sujetos sociales, es lo que da cuerpo a esta obra que busca en las profundidades de la memoria aquel material vital que nos ayudará a pensar el presente. Por esta novela Giardinelli recibe el Premio Internacional Rómulo Gallegos en el año 1993.

tiempo en el que advirtió el sentido que conllevaba la tarea de escritura para los escritores de su generación: “ninguno/a de nosotros podía evitar que en sus obras la Argentina y sus tragedias fuesen convocadas”. Este trabajo, de cara a su novela que lo coloca frente al esfuerzo por hilar en la memoria de la historia, “de nuestros padres y abuelos, los inmigrantes”, para poder comprender el presente, está gobernado también por una idea de reparación en dirección a las nuevas generaciones de argentinos.

La importancia y el reconocimiento de sus libros preceden al escritor a su regreso a la Argentina, en 1984. A su llegada, como les sucede a muchos tras terrados, encuentra que no solo el escenario del país ha cambiado, también lo ha hecho su propia subjetividad: el hombre que regresa no es el mismo que se fue. Si quien tuvo que partir era un escritor que se iniciaba de cara al conocimiento de un público, la experiencia de esos años fuera del país, que incidió también en su formación como escritor, lo devuelve con un prestigio ganado en el reconocimiento del lector. Por eso trae, a este reencuentro con su país –luego de nueve años de ausencia–, una “expectativa” sobre cómo intervenir en la esfera pública. Ese lugar se le va revelando en los primeros encuentros con los ambientes de la cultura en Buenos Aires, cuando localiza los problemas que lo ayudarán a definir la construcción de un espacio propio donde unificará su experiencia como escritor y su lugar político como intelectual.

La elección de un lugar de actuación independiente significa también un gesto de reafirmación de la decisión tomada en 1985 cuando, junto a un grupo de intelectuales, abandona las filas del peronismo. Esto fue hecho público en un documento que llevó treinta y cuatro firmas, bajo el título: “Por qué nos vamos” (Bernetti, 2003). De este modo lo cuenta Giardinelli en una entrevista: “Elaboramos un documento de ruptura que denunciaba las permanentes prácticas antidemocráticas al interior del peronismo y recuperaba el derecho de los intelectuales a pronunciarnos con independencia.” (Romero F,

2004a: 68). La decisión genera la liberación de una energía creativa que el escritor buscará canalizar:

De repente me encontraba, a los treinta y pico de años, como si me hubiera sacado un corsé. Ahora mi pensamiento lo sentía realmente mío, y recuerdo que me dije: ahora pienso lo que se me da la gana, no soy orgánico de nada: ahora digo lo que pienso porque lo pienso y actúo como pienso y digo. [...] Me sentí intelectualmente libre y a partir de ahí, creo, mi planteo fue: ¿y ahora cómo participo, qué hago? Me quedé solo (Ibid, 68).

En ese tiempo, Giardinelli desarrollaba una tarea como periodista: escribía artículos para las revistas de la editorial *Perfil* y colaboraba en el matutino *La Razón*, de Jacobo Timerman. Además, trabajó en la publicación *Diario del Juicio* que sacó la editorial *Perfil* sobre la investigación que había realizado la CONADEP y siguiendo el juicio a los comandantes. En el año 1986 decide retirarse de la editorial *Perfil* y abrir su propio espacio, que será *Puro Cuento*. Junto con la periodista Silvia Itkin diseña la idea inicial con que la revista comienza su camino. Aquellos momentos inaugurales son recapitulados por Giardinelli como propicios a los ideales que proyectaban en la revista: “Recuerdo que todavía existían las linotipo, así que íbamos a corregir nosotros mismos al taller y nos ensuciábamos con plomos y tintas; era muy romántico, muy hermoso, y así salió *Puro Cuento*” (Romero F, 2004a: 69).

Puro Cuento nace así bajo el signo de la invención de un perímetro propio de referencia que convoca a asumir el ejercicio cultural entendido también como la responsabilidad de construir la práctica democrática.

4.2. Literatura: de la torre de marfil al kiosco del barrio

En el año 1986 dos revistas literarias coinciden en su fundación: *Puro Cuento* y *Diario de Poesía*; ambas concuerdan también en el mismo objetivo de llegar a un público extendido fuera de los circuitos restringidos que, en general, conforman el mundo de los lectores de revistas literarias.

Dirigida por Daniel Samoilovich, quien acaba de regresar de su exilio en España, *Diario de poesía* aparece en el mes de julio²⁵. En colaboración de otros poetas y artistas, Samoilovich proyecta una propuesta gráfica que, al igual que el título, juega con el oxímoron. Sin desconocer que el lector de poesía es un público minoritario, sus señales apelan a un público masivo mediante un diseño que da a la publicación forma de tabloide. Asimismo, esto es reforzado en la diagramación donde se utilizan recursos propios de un periódico: títulos, subtítulos, bajadas, epígrafes e ilustraciones consistentes en dibujos y fotos. Es, efectivamente, un diario dedicado a la poesía que, como tal, será distribuido para su venta en kioscos. A través de una campaña de carteles callejeros, la publicación se anuncia al público de Buenos Aires mediante una consigna provocadora: “¡basta de prosa!”. Pocos meses después, *Puro Cuento* lanzará una llamada en la misma dirección cuando se anuncia como “una revista literaria donde lo literario sea, fundamentalmente, leer producción literaria” (PC, N° 1: Ed.). Ambas publicaciones aluden mediante sendos mensajes a la misma aspiración: relocalizar la relación escritura artística/lector buscando el espacio amplio de mediación donde la escritura (en sus formas de poesía o ficción) retenga el lugar central, sin intermediaciones de textos paraliterarios o críticos. Se trata, desde luego, de una intención de instalar la literatura en la cotidianeidad de los lectores, lugar de donde había sido arrancada. Por eso, aunque con matices diferentes, las dos revistas concretan una estrategia

²⁵Acompañan a Samoilovich en este emprendimiento poetas como Daniel García Helder, Mirta Rosenberg y Daniel Freidemberg. La maqueta inicial la realizó Juan Pablo Renzi.

similar en dirección a la recepción, la de sugerirse a través de señales en su diagramación como producto de consumo abierto a todo público.

La propuesta visual de *Puro Cuento* mantiene un perfil sobrio pero no formal. Una señal de su intención de mostrarse como producto personalizado puede verse en el logotipo que identifica el nombre de la revista. Éste, escrito en letra cursiva y rubricada a manera de firma, es la señal implícita de cuidado artesanal; un compromiso de producción personal del editor con la obra.

Por eso, es también signo de una llamada que propone proximidad con el lector. Cada uno de los 36 ejemplares se distingue por un color pleno diferente; esto, junto con el número que identifica a cada revista, ocupando todo el ángulo superior derecho, señala una condición de objeto coleccionable. (Ver anexos). La ilustración de la revista se define por una estética especialmente atendida. Las portadas presentan en todos los números dibujos o grabados cuidadosamente seleccionados de artistas reconocidos, son obras de distintas épocas y estilos, locales y extranjeras. Lo mismo sucede en las páginas interiores, donde la ilustración de cada sección y de cada cuento pertenece a diferentes artistas. Son pocos los números que llevan fotografías reemplazando la ilustración. Estas características dan a la revista una diferenciación en su oferta visual que la completa como objeto artístico. Las ilustraciones, pinturas o grabados fueron seleccionadas entre las obras de grandes artistas clásicos como Vincent van Gogh, René Magritte, Pablo Picasso, Aubrey Beardsley, Maurits Cornelis Escher, Goya, Marx Ernest, Modigliani, Ossip Zadkine, Emil Nolde, Matisse, Derain, Egon Schiele, Jacques Villón, entre otros; que se combinan con las obras de artistas contemporáneos locales, argentinos y también latinoamericanos, muchos de ellos colaboradores de la revista: Florencia Salas, Susana Canosa, Gustavo Nielsen, Magdalena Jitrik, Graciela Pizarro, Isabel y Clara Ezcurra, Sergio Kern, Alejandro Boim, Nora Souza, Hermenegildo Sabat, que será el dibujante de la ilustración emblema

de la campaña de lectura de la Fundación *Puro Cuento*; José Cuevas y Raúl Villagomez, de México, José Palomo, de Chile, y muchos otros.

La forma de llegada al público será apoyada por la modalidad de distribución que, entre otras opciones, dispone su venta en kioscos. Este ingreso al circuito de venta, encauzado en dirección a la conquista de públicos no habituales para estas publicaciones, no es una novedad en la Argentina. Su efectividad, en relación a la captación de lectores en un sentido amplio, tiene un antecedente significativo en las estrategias que colaboraron en el crecimiento del libro y de su venta en la década de 1960. Jorge Rivera atribuye el fenómeno del ascenso del libro y de la lectura, o al menos parte de él, a que durante ese período el libro sale de manera real “en busca de clientes” y una de las operaciones que realiza para encontrarlos es la venta en kioscos²⁶.

Este circuito –en cierta forma provocativo– de mayor exhibición expresa también una oposición a concepciones culturales que, en ocasiones, achican y hasta vuelven hermético el circuito de distribución de sus medios o emiten señales que los muestran como disponibles solo a grupos “letrados”, los “lectores de revistas literarias”.

Sin embargo, y de acuerdo al contexto cultural que escenifica el año 1986, estas competencias de comunicación que exploran formas de encuentro con los públicos no parecen querer tanto “traspasar las fronteras de las librerías”, cómo señala Rivera que ocurrió en la década de 1960, sino formalizar unos espacios de referencia con “otros” lectores, hijos de estos anteriores, que fueron despojados de sus circuitos de expresión, perdidos, desarticulados y desmantelados

²⁶En palabras de Rivera “introducirse en el circuito de los kioscos, más allá de las fronteras sacramentales y atemorizantes de la librería, supone tender una línea hacia otro tipo de lectores, tentar fortuna en dirección a contornos y dimensiones auténticamente indiscernibles, y exponerse (por añadidura) a la pre juiciosa sanción del público tradicional, demasiado comprometido con una cierta idea del libro y de sus maneras más externas y sacralizadas” (Rivera, 1998: 141). Es posible agregar a esto el riesgo que supone esta exposición a las “sanciones” del mismo campo cultural, a través de las distintas instituciones literarias, cuya expresión más dura es la no consideración.

durante la dictadura.

4.3. Pensar un nuevo público

La primera nota editorial de *Puro Cuento* es simultáneamente una declaración de principios y de límites; define su territorio distanciándose del de otras publicaciones de la época. Realiza esta operación mediante el trazado de unos bordes donde reafirma la decisión de no apartar la mirada política de su proyecto cultural y, al mismo tiempo, de abrir un territorio de diferenciación para su propuesta literaria. Lo especifica de este modo:

Pensamos que en el mercado de revistas de este país hay muchos espacios ocupados –bien ocupados, por cierto– pero que éste faltaba: proponemos una revista donde lo literario sea, fundamentalmente, leer producción literaria. O sea una revista sin crítica literaria: que no hará reseñas de libros; que no impone ni acepta dogmas; y cuyo único principio ideológico es que jamás publicaremos cuentos racistas, ofensivos a minorías o que puedan tener, aún sutilmente, ideas golpistas o antidemocráticas... (*PC*, N° 1: Ed.).

Esta editorial sale a confrontar otros proyectos culturales de los que se distancia denunciando las diferentes formas de autoritarismo enquistadas y reproducidas en entornos de acción disímiles, aún en los que parecen insospechados como los de la cultura erudita. Pero también señala críticamente el desplazamiento de los espacios dedicados a los textos literarios en las revistas que ahora, en el conflicto de las transformaciones que atraviesan las miradas sobre sociedad y cultura, son ganados por los discursos teóricos o disciplinares, por lo que los textos literarios van perdiendo el contacto con los públicos. Frente a esto último *Puro Cuento* propone restablecer

el vínculo “lector/literatura”, desaprobando el reemplazo de ésta última por reseñas o textos de mediación crítica. En la misma dirección la revista se distancia del discurso académico cuando éste actúa como barrera, restringiendo el ingreso a los conocedores o creando representaciones donde se establecen poderes o arbitrios que marginan zonas de la cultura. En oposición a esto la editorial se expide:

Queremos abrir el cuento y sobre todo la posibilidad de publicar cuentos, a los que por una razón o por otra no encuentran espacios en muchos medios. Y nos preocupan muy particularmente los cuentistas del interior del país, esos que trabajan dura, constantemente, y encuentran siempre las puertas cerradas en los suplementos culturales o en las revistas de los establishment, de izquierda o de derecha, liberales o progresistas... (Ibíd., n°1.)

Este encuentro del lector con la literatura está definido por *Puro Cuento* a través de una estrategia sostenida en el eje experiencial, al que ve necesario recuperar para reconquistar al lector. Un lector que *Puro Cuento* rastrea en el universo del lector común pero que no excluye al que está situado en el campo de la experticia académica, sino que lo recoloca como aquel lector convocado por el juego de la ficción y la provocación de la literatura. Este lector al que *Puro Cuento* encuentra legitimado en una tradición de la cultura local es la caracterización de una ciudadanía reconocida por otros países del mundo por su alto nivel de alfabetización²⁷.

²⁷La ampliación de un público lector como tradición en la Argentina puede rastrearse en la consolidación del Estado Nación en la década de 1880 y más adelante, durante la primera mitad del siglo XX, cuando esta expansión es impulsada y acompañada por la industria del periodismo gráfico. En 1922 el auge de la ficción se hace visible en el éxito de las publicaciones periódicas como *La Novela Semanal*, que contribuyen a la formación de un nuevo grupo de lectores. El ingreso de un nuevo público va a transformar el ámbito reducido que ocupaba la “cultura letrada”, una minoría social con acceso al libro, en un espacio plural y segmentado donde cohabitaran dos diferentes circuitos de producción y consumo culturales: el circuito culto y el circuito popular (Sergio Pastormerlo en: de Diego, 2006: 1).

En apoyo a esto, la revista recupera artículos de otras tradiciones que hablan sobre el tema. En el N° 24, un artículo, editado en las páginas centrales, desarrolla este tópico a la vez que ensaya algunas ideas sobre la pérdida de este sujeto receptor. Se trata de fragmentos del artículo “En busca del lector común” de Irving Howe²⁸. El articulista analiza en el texto el distanciamiento de la comunidad académica y pregunta:

¿Qué ocurre con la idea de cultura democrática si la academia literaria [...] apartada, de la cultura en el plano más amplio, se contenta con vivir y producir dentro de su espacio propio? [...] La idea de una cultura democrática puede referirse también a algo más ambicioso y difícil: a las relaciones entre escritores y un público activo, autónomo, ni académico ni profesionalmente literario. [...] si no sabemos localizar al lector común, debemos procurar contribuir a que reaparezca... (PC, N° 24: 34-35).

La definición de “lector común” de *Puro Cuento* procura una plataforma para el reconocimiento y la legitimación de unos modos de leer, ya que no se refiere a un lector poco avezado sino a uno cuya experiencia, que puede ser azarosa, incluso discontinua o heterogénea, que puede ser o no profesional en el campo de las letras, se identifica en la revista con el gusto y la fruición lectora. Es a este lector al que *Puro Cuento* le propone una experiencia de confrontación con otros lectores, los escritores, para junto con ellos, interpretar las prácticas desde la producción.

4.4. El receptor como actor cultural

El lector apelado no es una categoría imaginaria o difusa, se trata

²⁸Irving Howe es crítico literario, profesor de la Universidad de Nueva York y cofundador de la revista *Dissent* de crítica intelectual.

de un público concreto, heterogéneo, pero posible de describir, no solo en sus distintos registros sino también en su posibilidad de inserción en el proyecto. Sobre este propósito el editor habla en el primer número, articulando el proyecto con la descripción de aquellos lectores a los que integra:

Puro Cuento es, como se ve, una revista de literatura. Espera de sí misma un aporte concreto a maestros y alumnos de talleres literarios, a cuentistas principiantes o escritores ya forjados, a miles de fanáticos de género, a profesores de literatura, alumnos, librereros, editores, gente inteligente y de buen gusto. Para todos ellos trabajamos. De todos esperamos ideas, sugerencias, cartas, colaboraciones, pedidos, cuentos, sobre todo cuentos [...] proponemos un intercambio constante, en definitiva, que nos permita crecer juntos. (PC, N° 1: 31)

La llegada a ese público se materializa debido a la importancia que da el editor a una distribución que abarque la totalidad del país²⁹. La llegada a las provincias es uno de los objetivos que impulsa Giardinelli quien –como escritor que proviene del interior– conoce la escasa o nula difusión de medios culturales extramuros. La difusión hacia el interior de la comunidad se formaliza por la presencia de la revista en espacios públicos emblemáticos como las bibliotecas populares, a través de un sistema propio de distribución gratuito a todo el país. Este aval a las bibliotecas populares busca ser también un señalamiento: afirmar el valor de estos circuitos desmantelados por la dictadura, volver a significarlos desde una interpretación política del papel que les toca como lugares de mediación y circulación de la cultura³⁰.

²⁹Esta distribución se extenderá, por medio de suscripciones, a otros 30 países.

³⁰Bajo la presidencia de Sarmiento, en 1870, se dictó la ley 419, que dio origen a la fundación de bibliotecas en el país. En el año 1986, la ley 23.351 de Bibliotecas Populares promueve la creación de la Comisión Nacional Protectora de Bibliotecas Populares, CONABIP. En su artículo segundo, la ley instruye que "Las bibliotecas populares se constituirán en instituciones activas con amplitud y pluralismo ideológico y tendrán como misión canalizar los esfuerzos de la comunidad, tendientes a garantizar el ejercicio del derecho de

En su primera emisión, *Puro Cuento* alcanza una venta de cinco mil ejemplares, cantidad que, en los números sucesivos, llegará a los ocho mil. Según una estimación que hace la misma revista considerando su propagación por vías indirectas –a través de grupos de lectura, dentro y fuera de áreas institucionales– la cifra de lectores se multiplica, favorecida por la dinámica de la recomendación boca a boca, unido esto a la circulación por talleres de escritura, centros culturales, talleres municipales, o espacios de lectura como escuelas, clubes de lectores, grupos de amigos y ámbitos académicos. En estos distintos circuitos se instala transformándose en un clásico.

El lector imaginado se convierte en poco tiempo en su público real: un grupo heterogéneo en edades, intereses, niveles sociales y de formación. Buena parte de este público es el que se ha venido aproximando a escritores o a talleres de escritura y de lectura, los que, como ya señalamos, por esos años vienen registrando un aumento de su oferta en distintas zonas del país y especialmente en la Capital Federal³¹.

La amplitud del público convocado no supone apartarse de los lectores experimentados sino abrir un campo de inclusión. Pero el lector deberá integrarse a un estilo enunciativo directo que celebra el encuentro del lector con “un mundo de cuentos”, dirigido a enfatizar el estilo de comunicación la participación del receptor. Este énfasis se muestra también en el modo con que la revista contabiliza a su público, valorizándolo en su participación:

las cartas que nos llegan por decenas, los cuentos que nos envían confiando en nuestra opinión sincera, y especialmente

información, fomentar la lectura y demás técnicas aptas para la investigación, la consulta y la recreación, y promover la creación y difusión de la cultura y la educación permanente.” (www.conabip.gov.ar).

³¹En una investigación sobre talleres literarios en la Argentina, Gloria Bertero contabiliza cerca de cien grupos, entre privados y estatales, hacia mitad de la década de los 80. Desde entonces esta modalidad queda instalada y no ha dejado de multiplicarse (Bertero, 1988).

las colaboraciones espontáneas que nos ayudan a ir rescatando autores olvidados, son mucho más que un apoyo moral; son la certificación de que el vínculo es posible y, a la vez, de que el esfuerzo vale la pena... (PC, N° 10: Ed.).

De este modo, *Puro Cuento* opera poniendo en valor el sentido del logro colectivo.

Capítulo 5

La pura narración: recuperando el poder

Hubo una época en la cual lo real e imaginario se confundían (...) El mercado, la plaza, el espacio público constituían el lugar ideal de su germinación festiva. Los discursos se

entremezclaban, las leyendas se vivían, lo sagrado era objeto de burla sin dejar de ser sagrado, las parodias más ácidas se compaginaban con la liturgia, el cuento bien hilvanado dejaba al auditorio en suspenso.

Juan Goytisolo, *La Plaza de Marraquech*.

Si algo nos ofrecía la revista a lo largo de sus números era una profusión y variedad en el material cuentístico editado, sin embargo no nos conformaba pensar la publicación como antóloga o como organizadora de un orden literario, sin negar eso advertíamos que esa abundancia de cuentos proponía en sí misma otra significación en relación al contexto histórico y social que atravesaba la revista.

Analizaremos en este capítulo la gesta de *Puro Cuento* la gesta de *Puro Cuento*, en relación al lugar central que la revista otorga a la narración, y al cuento en particular, como ejes organizadores del espacio simbólico que traza con su proyecto.

A modo de ampliar la posición en lo referente a la narración, recorreremos primero algunos aspectos relacionados con los estudios narrativos que se venían desarrollando por esos años de salida de la revista en los centros mundiales de producción de conocimiento, para situarnos luego en la mirada particular que propone *PC*.

Desde mediados del siglo XX y más intensamente en los últimos veinte años, se origina en efecto un auge de los estudios narrativos. Esto es producto de un desplazamiento de la cuestión narrativa de los

modelos y ámbitos de estudio tradicionales a los que esta forma estaba confinada. Impulsados en gran parte por historiadores pos marxistas, en polémica con las descripciones impersonales de la sociología, estos estudios se extienden hacia otras disciplinas produciendo lo que dio en llamar “giro narrativo”. Se trata justamente de desplazar la problematización de la narración por fuera de sus ámbitos clásicos de estudio como eran la lingüística y la literatura para interrogarla como un campo propio. Como consecuencia de esto los estudios narrativos se multiplicaron, dando forma a un campo interdisciplinario que atravesó a las Ciencias Sociales. Las nuevas perspectivas recuperaban la actividad narrativa desde una perspectiva antropológica como una práctica humana generalizada que hundía sus raíces en una lógica milenaria de la narración y mostraba a ésta funcionando como un dispositivo lógico organizativo del que surgía el conocimiento. Narrar no era solo un modo de expresión de la invención o de la memoria sino un procedimiento de ordenamiento lógico, una forma de modelizar la realidad. La dificultad que en un principio ofrecieron los estudios narrativos era poder desplazar a la narración de un emplazamiento tácito o condición de la cultura, como el lenguaje. Poner la forma en perspectiva, distanciándola de la sola ficcionalidad, permitió verla como una urdimbre, hecha de la memoria de la experiencia humana, una trama en permanente reconstrucción en su papel de otorgar y crear nuevos sentidos a la experiencia del vivir. La ficción, lugar del que la ciencia había querido apartarse fundando sus métodos y un discurso impersonal como reaseguro de “verdad”, vuelve a ser interrogada desde el nuevo paradigma narrativo. Roland Barthes apunta como paradójico el hecho de que “la estructura narrativa, que surgió originalmente en el caldero de la ficción hubiese devenido en la historiográfica tradicional tanto signo como prueba de la realidad”. Desde su mirada, el discurso histórico que atendía a su estructura era en sí mismo una elaboración imaginaria o un acto de habla de naturaleza performativa. El autor propone el relato como una forma de pensar la realidad ya que lo imaginario, sobre cualquier representación narrativa, es la ilusión de una conciencia centrada, capaz de mirar al

mundo, aprehender su estructura y procesos y representarlos para sí, dotándolos de la coherencia formal de la propia narratividad³².

Los estudios modernos atendieron en especial a la función de mediación que la narrativa ejercía en la totalidad de las prácticas culturales, así como de su potencia para modelar nuestros conceptos de realidad y legitimidad (Cfr, Bruner, 2003.p14). Los relatos como vehículos de experiencias sociales mostraban su capacidad para crear, reproducir y normalizar sentidos frente a otras formas discursivas impersonales. Pero además, de la mano de las nuevas miradas sobre la narración, el trayecto creativo/imaginativo, que antes solo aparecía ligado a los campos del arte y de la literatura, se extendía como facultad a todos los integrantes de una cultura, al tiempo que se expandían los mismos límites del campo cultural en su diversidad y complejidad.

Desde el panorama de los proyectos analíticos interesados en la oralidad del lenguaje vinculado al descubrimiento moderno de las culturas orales, la narración mostraba su primacía. Walter Ong analiza el trazado narrativo en estas culturas y advierte cómo la narración aparece en tanto fundamento de todas las formas de arte verbales, incluso de las más abstractas, proponiendo la existencia de una articulación del discurso narrativo con el saber científico. En los estudios de Ong, “detrás de las abstracciones de la ciencia, se encuentra la narración de las observaciones, con base en la cual se han formulado las abstracciones (...)” El autor describe a la narración como función de acopio de experiencia, ya que las culturas orales utilizan historias de acción humana para guardar, organizar y comunicar mucho de lo que saben, pero también como origen de todos

³²Desde la mirada de Barthes no era accidental que el realismo de la novela del siglo XIX y la “objetividad” de la historiografía del siglo XIX se hubiesen desarrollado en simultaneidad. Lo que tenían en común eran la dependencia a un modo de discurso específicamente narrativo, cuyo principal objetivo era reemplazar subrepticamente un contenido conceptual (un significado) por un referente que pretendían simplemente describir. Se trataba del enfrentamiento de dos convenciones. Por un lado, la idea de historia como objetividad y la ficción como una función puramente subjetiva, como si se tratara de solo un juego de la imaginación.

los demás discursos. (Ong W. 1996, p. 137.138).

Partiendo de la filosofía, de la fenomenología hermenéutica, Paul Ricoeur indagó profusamente el tema apartándolo de las miradas estructuralistas de su tiempo y también de las perspectivas de los estudios literarios o lingüísticos de la escuela formalista. Ricoeur realiza un trabajo prolongado en su desarrollo y en su densidad. En los tres volúmenes de *Tiempo y Narración*, despliega su tesis sobre el tema, cuyo fundamento consistirá en hacer visible un saber cultural propio de los humanos al que denomina “inteligencia narrativa”. Se trata de la capacidad de una clase especial de comprensión cultural que es posible entender como la acción de una dialéctica temporal. La inteligencia narrativa es un concepto creado para entender la forma de adquisición de conocimiento cultural que nos es propia a los humanos, y cómo esta se origina en la frecuentación que tenemos con los textos de nuestra cultura producidos en la acción misma del vivir. Este saber sedimentado, y abierto en una diversidad de tramas que circulan por el ambiente social, permite no solo el acceso a las narraciones que conforman nuestro tiempo y las precedentes, también es lo que nos habilita para ingresar en la dinámica de las futuras tramas que se produzcan. Así nos llegan géneros originarios como la saga, al que Borges describe en su intención de ser “una crónica objetiva de los hechos históricos” o los mitos de origen de cada cultura, las leyendas, los cuentos populares (Arias y Hadis, 2001). Todas composiciones que no tienen una acreditación histórica pero que absorben y mantienen en sus formas los rastros de los tiempos, de acuerdo a una determinada actividad mental. Estas transformaciones genéricas dan cuenta a su vez de que el texto narrativo - postula Ricoeur desde su mirada hermenéutica- no es algo que acaba en sí mismo sino que es algo que siempre está siendo hecho por el lector. Y a diferencia de un discurso analítico o abstracto que solo es accesible a un público enterado y entrenado, la narración como experiencia de la cultura se organiza como un discurso comprensible a todos ya que por todos está siendo realizado.

En otros apartados de su investigación Ricouer se aboca al discurso historiográfico como género narrativo y señala que éste, lejos de ser un medio neutro que se limita a representar los acontecimientos y los procesos históricos, es la materia misma de una concepción mítica de la realidad. Con esto busca desestabilizar la inmutabilidad de este discurso al mostrar cómo lo que los historiadores consideran “hechos” no es algo dado que surge del discurso de la lectura de la Historia, sino algo que inevitablemente se construye en el entramado del relato. Apoya sus fundamentos en que todo relato se compone de una trama temporal, no hay forma de recuperar hechos en el tiempo sin organizar un relato y éste no puede escapar de lo que es: la forma de un orden donde se combinan en proporciones diferentes dos dimensiones: la episódica y la configurativa. En otras palabras, la Historia sigue esta orientación del relato porque se construye a partir de la organización de un orden temporal y de un orden secuencial de acciones organizadas en adhesión al primer orden. Ni siquiera los documentos, las fuentes o los archivos consisten en meros datos ya que éstos son buscados, establecidos e institucionalizados. Es decir que la trama que sostiene la “verdad” de la historia se asienta en tradiciones metodológicas formuladas desde bases puramente narrativas. Estos postulados deslocalizan la certeza del procedimiento asentado en la objetividad de unos hechos, para mirar los modos de interpretarlos. Escribe Ricouer: “que nuestros archivos tradicionales sean considerados depósitos de información es propio de una concepción desfasada de la historia, según la cual ésta consistiría en el relato de los grandes acontecimientos. Los propios archivos que el historiador constituye como testimonios del pasado son fruto de su metodología. Las preguntas que se plantea el historiador determinan lo que será históricamente pertinente” (Cfr.97 Ricouer, 1999, p 7).

Los postulados de Ricouer ponen a la vista cómo la experiencia humana es a la vez objetiva y subjetiva en un solo proceso inseparable. De ese modo existe una complementariedad entre el

relato de ficción y el empírico que deshace la noción de la “pura” objetividad. En palabras de este autor el acoplamiento de uno y otro relato se explica en que “ambos llevan al lenguaje nuestra situación histórica, la historia es llevada al lenguaje mediante el intercambio entre la historia y la ficción.

Otro estudioso del discurso narrado en la historia, Hayden White, señala que la narrativa solo se problematiza cuando deseamos dar a los acontecimientos reales la forma de un relato. Precisamente porque los acontecimientos reales no se presentan como relatos, resulta tan difícil su narrativización. Para este autor cada narrativa es una forma de hablar sobre los acontecimientos, reales o imaginarios, más que una representación de los mismos. Desde aquí nos muestra a las formas narrativas no solo como continentes sino también como un producto particular de posibles concepciones de la realidad social. Un producto inmanente de la cultura en que surge, un símbolo de los procesos socioculturales de una época y lugar (H.White, 1992). Por eso este autor no solo examina la narrativa como un código –entre los diferentes que crea la cultura para dar sentido a la experiencia– además la resignifica en su dimensión de metacódigo, un universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad común y agrega: “por eso podemos comprender un relato procedente de otra cultura por exótica que pueda parecernos” (Ibid.p,17) La narración analizada como una técnica (tejné), nos muestra su sentido en reunión con la poiesis, la creación, y también que desde una perspectiva comunicacional, la forma narrativa rechaza las exclusiones. La idea de creación se desplaza en este discurso de un lugar central en el que se la había instituido como producto de una originalidad creadora individual y se vuelve la mirada a la creación primordial del grupo. Esa que nace, vive y se reproduce en la experiencia social colectiva.

Desde esta última idea nos acercamos al paradigma dialógico que nace del pensamiento de M. Bajtín arrojando otra luz sobre este

tema. Bajtín estudia los discursos sociales partiendo de una idea de lenguaje como práctica social. Desde allí examina la unidad de comunicación a la que llama enunciado, entendiendo por esto a la emisión contextualizada. De su análisis de los discursos sociales surge un nuevo concepto de "género discursivo", que señala el modo en que para circular en la sociedad los textos se organizan en grandes formas relativamente estables, que son las que configuran las "situaciones típicas de comunicación verbal", provenientes de prácticas determinadas. En la perspectiva de Bajtín, los géneros se erigen dialógicamente, es decir se construyen en la práctica cotidiana de quienes utilizan la lengua. La lengua es entonces un fenómeno de comunicación que está siempre en relación con el contexto y con unos valores de interlocución definidos por los protagonistas del diálogo. Estas ideas dan lugar a lo que se conoce como paradigma dialógico, el cual se extiende a los campos de la lingüística y la literatura vistos ambos como prácticas sociales. La concepción bajtiniana de la literatura es también dialógica. El escritor como "yo" social, está atravesado por los múltiples "yoes" que se alojan en los discursos sociales, las múltiples voces que son el material de su obra, ese diálogo que atraviesa toda escritura y que es visible en la polifonía de los textos. El diálogo social es la forma en que el proceso de comunicación (que nunca es unívoco ni monológico) se desarrolla. El lector al leer participa del diálogo y se transforma también en autor, ya que todos somos autores cuando participamos de la práctica discursiva, es decir cuando hablamos con otros, escuchamos, escribimos o leemos.

La perspectiva bajtiniana modificó la noción de literario como "uso alto e inspirado" de la lengua para apuntar al trabajo deliberado y estéticamente consciente que un escritor hace de los usos sociales del lenguaje como forma de una práctica de escritura. Hoy sabemos con Bajtín que el lenguaje literario surge de la pluralidad cambiante de enunciados producidos, reproducidos y transformados en el dialoguismo social, de donde salen todas las formas de existencia del

lenguaje. Esta mirada del trabajo artístico rompe el mito que erige a la literatura como el producto inspirado de una imaginación solitaria, para interpretarlo desde una conciencia alerta a la creación y al lugar donde ésta se origina: las múltiples voces que configuran las tramas móviles, cambiantes, y por eso confusas, contradictorias, algunas veces lúcidas y otras veces sordas que llamamos realidad. Urdimbre hecha de hilos de realidad, ficción, referencialidad e invención, origen de los distintos géneros y discursos, espacio de acopio, resguardo, circulación y procesamiento de información desde el umbral de la experiencia humana, el discurso narrativo, visto desde distintas perspectivas, cobra importancia en tanto espacio simbólico donde una sociedad se reconoce, pero también se transforma y se regenera. La narración en su dimensión configurativa deja a la vista la complejidad del campo a explorar ya que el mundo social está mediado por relatos. En ese tapiz de sentidos pluridimensional al que dan forma la heterogeneidad de las voces y los géneros, los relatos nacen, viven, se mixturán, reproducen, y transforman. Formas diversas que organizan una misma trama que entre todos producimos y que a su vez nos produce como sujetos sociales.

Es en ese lugar poroso, siempre abierto y en construcción que llamamos memoria colectiva donde se origina una potencia de la narrativa, su poder creativo funda lo que Ricoeur llama refiguración. De este modo alude a la transformación de la experiencia por la acción del relato, a su capacidad de reestructurar la experiencia instaurando una nueva manera de habitar el mundo (Ibíd., 17)

5.1. La transformación de la experiencia

En el tomo IV de sus *Iluminaciones*, Walter Benjamín dedica un capítulo al narrador. Se refiere al tipo de experiencia social que la narración supone, al sentido que tradicionalmente sostuvo esta forma

de comunicación humana y a las transformaciones que los avances técnicos produjeron sobre ella. Si durante siglos narración y experiencia se nutrieron dando forma a una trama simbólica capaz de congregarse como conocimiento, en el reinado de la técnica esto cambia de signo cuando la experiencia es reemplazada por la información. El ocaso de la narración se da, en la mirada de Benjamin, en coincidencia con el surgimiento de la prensa. Antes de eso, el discurso informativo, por antiguo que fuera, nunca había incidido de manera determinante sobre el carácter épico de la narración. El autor recupera la narración de la tradición oral, vinculada a la experiencia del grupo, y señala que las grandes historias escritas no se apartaron en sus textos del contar de numerosos narradores anónimos; lo ilustra de este modo “el narrador toma lo que narra de la experiencia, la propia o la transmitida, y la torna a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia”.

A diferencia del mundo informado, el mundo narrado conserva un espesor y a la vez un espacio artesanal donde cada relato, cada nueva versión, contiene en la singularidad de su forma la huella que le imprime el narrador. Esa traza resulta de la comunicación de un saber de la experiencia a la que el narrador otorga sentidos. Son rastros, estelas, que no requieren explicaciones, todos los pueden comprender porque las historias devienen de una trama amasada en común.

Ese antiguo narrador de historias, ha sido reemplazado en la sociedad burguesa por el novelista según Benjamin. La novela, es relato que nos informa sobre la profunda carencia y desconcierto del hombre en la experiencia de su soledad, allí donde él mismo está desasistido de consejo e imposibilitado de darlo. El “saber consejo” ha perdido por eso su sentido como comunicación, suena pasado de moda, a moralina. Sin embargo esta respuesta es la que confiere a la narración una época que no puede reconocerse en esa experiencia colectiva y que, debido a eso, no puede ver en ella el sentido creativo que origina esta concepción de consejo, alejada por completo de un

discurso de control que ya no es tanto la respuesta a una cuestión como propuesta referida a la continuación de la historia por otro curso. Pero esto requeriría ante todo ser capaces de narrarla.

La pérdida de la narración siguiendo la visión de Benjamin se vincula a una transformación de la experiencia del ritmo temporal. El tiempo demorado ha sido atravesado por la velocidad en proyección al futuro. Mientras el tiempo de la narración es por el contrario el tiempo de la pausa, de la escucha, de la percepción dilatada y también de la detención. Allí el tiempo incorpora una dimensión de conclusión que nos enfrenta con la muerte. Pero en el nuevo tiempo de la velocidad y el progreso la muerte ha perdido el valor de singularidad ejemplar, ha sido higiénicamente desalojada del espacio perceptible de los vivos, su experiencia se aleja del lugar privado, de la casa, y se la deposita en los sitios públicos. Con lo cual, continúa Benjamin, se pierde no solo el saber sino la sabiduría que adquiere su forma cuando es transmisible como vida vivida, y es de ese material del que nacen las historias.

Esta transformación de la experiencia de la vida en su valor primario modifica el vínculo del grupo con la narración y, del mismo modo, el vínculo del hombre con capacidad de hablarse como singularidad en el grupo. Este pierde así el lazo que le permite reconocer una autoridad que le es propia, la capacidad para dotar al mundo de sentidos. Explica Benjamin: “De la misma manera que en el transcurso de su vida, se ponen en movimiento una serie de imágenes en la interioridad del hombre, consistentes en sus nociones de la propia persona, y entre las cuales sin percatarse de ello, se encuentra a sí mismo, así aflora de una vez en sus expresiones y miradas, lo inolvidable, comunicado a todo lo que le concierne, esa autoridad que hasta un pobre diablo posee sobre los vivos que lo rodean. En el origen de lo narrado está esa autoridad” (Cfr: Benjamin, 1998.p.198).

La narración, vista desde aquí, no es solo la forma de procurar el orden de un relato, ni tampoco se puede pensar solo como la actividad

centrada en la lectura, la escritura o el intercambio de historias, sino que es la condición concerniente a aquello que nos constituye como humanos, tanto como capacidad cuanto como poder. Como concepto, la narración nos habla de la facultad que nos permite la construcción de redes de sentidos capaces de enlazar unas dimensiones subjetivas e intersubjetivas, donde éstos sentidos se constituyen. Redes que, alimentadas por la experiencia, la recuperan como conocimiento individual y colectivo, capaz por eso de crear a su vez, nuevas experiencias. En otras palabras, redes capaces de sostener modos de creación y de transformación de sentidos sociales. Cuando estas redes comunicacionales se desarticulan, desaparecen o pierden espesor, disminuye asimismo ese poder del individuo y del grupo de asimilar y crear su propio material simbólico como lazo donde puede asentarse la propia autoridad. En ese lugar vaciado de autoridad se aposenta el discurso autoritario que, debilitado el lazo de la comunicación, encuentra el campo propicio para reinar.

La concepción de la narración fundamentada a partir de este recorrido nos ilumina el trayecto analítico desde donde interpretamos el papel que ésta adquiere en la perspectiva de *Puro Cuento* y vinculada al contexto social, político y cultural donde esta publicación va a actuar. Nos encontramos con un tiempo de búsqueda tras una identidad cultural perdida y subsumida por el autoritarismo. La experiencia, tanto individual como grupal, ha sido sometida de múltiples formas al imperio de un discurso único, ha sido fracturada y también negada mediante mecanismos de violencia y de muerte.

La nueva escena de recomposición democrática va a producir la emergencia de distintos grupos alrededor del encuentro con la palabra, que comienzan a formarse en torno a los talleres de escritura, lectura que, promediando la década de 1980, van conformando un fenómeno local de recuperación cultural. Estos trayectos en dirección a la reconquista de la palabra se irán configurando en el hacer y rehacer de una trama hecha de ensayos metodológicos diversos que requerirán

de una articulación de trayectos múltiples. En esta dirección *Puro Cuento* propone en dirección a esto el rescate del cuento. El cuento va a actuar como narración y también como correlato del espacio público, como territorio simbólico vehiculizado por el relato hundiéndose sus raíces en la oralidad. Se recobra su origen productor donde el grupo despliega una capacidad de burlar jerarquías y hace actuar a la imaginación en la renovación de la cultura. Desde ese lugar primigenio del encuentro grupal atravesado por el relato oral entra el cuento en la literatura con una fuerza propia: como condensación narrativa que combina intensidad, brevedad, significación, pluralidad y, al mismo tiempo, como el territorio de un imaginario donde la comunidad promueve, da valor y otorga nuevos sentidos al orden vivido.

El cuento será un espacio reconocible y por eso capaz de desafiar al lector a que pueda reconocerse en el grupo y congregarlo a ser multiplicidad de historias, matices, singularidades. O restauración de la experiencia negada. De aquí que la revista se proponga el rescate del acervo de una tradición propia que va a recobrar siguiendo a la tradición histórica local.

Durante los años 70 en la Argentina, la narración estaba en su apogeo, sobre todo en la forma de novela como escritura mayor. Sin embargo, el cuento, visto por algunos como un paso previo y necesario para la “gran” escritura, no solo no perdió su valor literario sino que lo acrecentó. Debido sobre todo a una tradición propia de autores como Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, quienes a través del género produjeron auténticas transformaciones en la literatura. El cuento, entusiastamente leído, cobró gran consideración en una amplia franja de lectores.

Esto estuvo acompañado por su raigambre en el periodismo. En la Argentina, Horacio Quiroga, no solo lo escribió sino que se ocupó también de difundirlo a través de su revista *El Cuento Ilustrado*. Quiroga destaca, en su revista, los motivos por los que considera a

ese género el más interesante “por interesante entendemos lo que es capaz de gustar a todos, grandes y chicos”. Este señalamiento es significativo respecto de lo que venimos considerando: la capacidad de la narración de reunir las subjetividades más disímiles.

Esta modalidad inclusiva del género, capaz de unir diferentes edades y formaciones, es decir, espacios culturales y temporales diversos, nos permite vincularlo al eje experiencial que postula *Puro Cuento* como lugar de acceso múltiple para el encuentro grupal, que no es solo la reunión de individualidades lectoras sino el espacio de acción, articulación de sentidos y de movimiento creativo. En palabras de Giardinelli: “El hombre y la mujer, su historia misma, son un cuento a contar; que se viene contando hace milenios, que se cuenta cada día; que no se termina jamás de contar. Un verdadero y exacto cuento de nunca acabar, un movimiento perpetuo.” (*PC*, N° 7: 28).

Se trata de recuperar la experiencia como estrategia para facilitar el acceso al colectivo y atraerlo a participar. Esto se refleja también en el llamado al lector que *Puro Cuento* hace en su primera editorial:

Queremos ser un punto de reunión de todos aquellos que estamos unidos por el cuento [...] *Puro Cuento* quiere hacerse con todos sus lectores. El esfuerzo no es pequeño ni sencillo pero con ustedes vamos a poder [...]. En estas páginas se puede, es un sentimiento que quisiéramos ser capaces de transmitir... (*PC*, N° 1: Ed.)

La revista distancia su propuesta de fórmulas ordenadoras sobre el cuento. A cambio de esto, pone a disposición de sus lectores un abanico de miradas y de reflexiones hechas por críticos, escritores y estudiosos de la literatura. En tanto, elige para sí definir el género por su indefinición: “Es la indefinición eterna lo que constituye el sabor precioso y sostenido del cuento. Su razón de ser, el gusto y el placer que continúa brillando y su inmortalidad, pueden comentarse, pero no

explicarse ni mucho menos definirse.” (PC, N° 7: 28).

Con esta mirada elude el lugar de árbitro literario y vuelve a insinuar ese espacio como un trazo, un itinerario posible, hacia la regeneración cultural que el país transita. Es desde esa mirada que recupera la narración y la hace operar en dirección al presente. Propone narrar como gesto de acción, de intervención en la cultura. Desde ese enclave afirma y trasmite una intención: “hacer del cuento una visión ética-estética de un momento de nuestro país, nuestro mundo, nuestro tiempo” (Ibid, p28).

La narración actúa como espacio de intervención y de retorno a la experiencia cultural porque es una práctica que pide ser pensada desde múltiples recorridos. El cuento toma aquí un lugar como unidad creativa configurativa y como espacio congregante. Por eso hay un interés en acercar la experiencia de narrar a todos los lectores, a cualquier lector.

Sin embargo esta operación requiere revisar y habilitar unos modelos de acceso crítico, capaces de atravesar los discursos institucionalizados para reemplazarlos por otros modelos de abordaje o nuevos lugares de enunciación. Uno de ellos será el llamado a la creación de memoria.

5.2. La narración como memoria

Para una gran parte de la sociedad civil de esos primeros años pos dictatoriales, mirar lo ocurrido sin ocultamientos y retenerlo en la memoria se convertiría en fórmula de resistencia. Desde distintos frentes sociales: el propio gobierno, organismos de derechos humanos, espacios de la cultura, segmentos de la ciudadanía, creció una exhortación sobre la imposibilidad de alcanzar un estado de

justicia sobre la indiferencia o la negación de lo sucedido. La recuperación y organización de lo acontecido, la revisión exhaustiva de los hechos, se transformó en un objetivo a alcanzar.

El gobierno de Alfonsín compromete en esta tarea a una junta de personalidades destacadas. El informe que este grupo realiza surge de documentos y de la palabra de testigos directos de los hechos. Este trayecto de memoria recuperada quedó expresada de forma emblemática en la frase generada en torno a esta investigación y a su culminación en el Juicio a las Juntas Militares: “Nunca más”.

Ciertamente la memoria se percibió como valor. Recuperar lo sombrío del pasado inmediato permitía sostener y dar cohesión a los vínculos del presente. Pero la acción dirigida a rescatar la memoria común requería de algo más que de una voluntad política. Para algunos se imponía pensar operaciones culturales que colaboraran en la recuperación de una subjetividad civil, por siete años impugnada y negada, promoviendo espacios de encuentro, reflexión y producción. De ahí que se pensara en ámbitos culturales que dieran entidad y alojaran el sentido de la memoria social en sus diversos trayectos de intercambio y de simbolización.

Puro Cuento abre su espacio gráfico en esa dirección. En sus páginas se dirige en forma explícita a apoyar la ampliación de la memoria común. Su forma de obrar se centra en la narración como punto de encuentro y también como ejercicio recuperador.

5.3. Un modelo de lectura crítica: leer como escritor

Otro lugar desde donde la revista realiza su operación crítica será el que propone al lector formas diversas de lectura, éstas se desplazan de los patrones rígidos impresos en los trayectos escolares que aún

conservan unas matrices autoritarias, para interpretar la lectura a través de modelos particulares propios del oficio de cada escritor.

Los 36 números de *Puro Cuento* guardan un patrón común en la disposición del recorrido lector. Cada ejemplar se inicia con una entrevista en profundidad a un cuentista reconocido, con primacía de autores argentinos y latinoamericanos.

Los entrevistados son cuentistas destacados, que cubren un amplio espectro de miradas estéticas, entre los argentinos consignamos a Abelardo Castillo, Pedro Orgambide, Juan José Saer, Julio Cortázar, Daniel Moyano, Silvina Ocampo, Angélica Gorodischer, Adolfo Bioy Casares, Juan José Manauta, Bernardo Kordon, Ana María Shua, Javier Villafañe, María Angélica Bosco, María Elena Walsh, Elsa Borneman, Juan Filloy, Marco Denevi, Isidoro Blaisten, Enrique Anderson Imbert, Osvaldo Soriano. Junto a éstos, están los escritores latinoamericanos, como los chilenos Antonio Skármeta, José Donoso, Isabel Allende, la uruguaya Cristina Peri Rossi, el guatemalteco Augusto Monterroso, el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, los mexicanos Carlos Fuentes, René Avilés Fabila, Edmundo Valadés, el dominicano Juan Bosch; y también encontramos escritores norteamericanos, como Charles Bukowski y Phillip Lopate.

Realizada la mayor parte de las veces por el editor –quien actúa desde su doble papel como periodista y escritor– cada entrevista bucea en la cocina creativa del escritor entrevistado, indaga sus lecturas y su experiencia con la escritura, arrojando luz sobre su método de trabajo. Las diferentes interlocuciones conforman una trama común en relación a los distintos momentos de la creación, lo que va a permitir más adelante reunirlos en el libro *Así se escribe un cuento*, editado por Giardinelli en 1992. El material de las entrevistas ofrece al lector que se inicia en la escritura la posibilidad de conocer los mecanismos creativos del escritor profesional, adentrarse en los sentidos que éste da a su camino de lecturas, y asimismo a la

diversidad de componentes, literarios y extra literarios, que impulsan un trabajo de escritura.

Las páginas siguientes al reportaje ofrecen una variedad de cuentos seleccionados a partir de un canon amplio del que hablaremos más adelante en particular. Las páginas centrales contienen artículos de distintos autores y especialistas que despliegan diversas miradas sobre el cuento, su forma, su lectura. Entre otros, figuran grandes cuentistas tradicionales como Hemingway, Porter, Capote, Borges, etc. y estudiosos del género como Anderson Imbert, Juan Bosch, David Lagmanovich.

Las últimas páginas están dedicadas al “Taller Abierto”, espacio donde aparecen las reseñas críticas de los cuentos enviados por los lectores. En este tramo, la revista concreta un trabajo personalizado con sus lectores en relación al eje que propone la problematización de las prácticas de lectura y escritura desde una mirada crítica particular. Esta organización forma parte de la visión plural que anima el proyecto y que tiene su correlato en la articulación interna de todas sus secciones donde el diálogo con el lector es una parte principal, como señala Giardinelli:

Ese esquema fue consciente, efectivamente: la revista tenía que abrir con una entrevista, tenía que seguir con una presentación de los autores del número, tenía que seguir con cuentos del entrevistado, cuentos de todo el mundo. Siempre fui cuidadoso en que hubiera predominio latinoamericano. Que nunca faltaran mexicanos y brasileños traducidos, que hubiera un equilibrio entre clásicos y modernos. Mantener el equilibrio, lo más posible entre varones y mujeres. Que tuviera siempre en la página central una reflexión teórica o una perceptiva cuentística. Que el correo fuera muy importante. Para mí era muy importante la participación del público, de la gente. Hoy sería diferente, pero en aquel entonces era fantástico, el correo del lector era muy importante. Y del Taller Abierto buscábamos que diera

oportunidades. El concurso, creo que lo iniciamos en el segundo o tercer número. El concurso de cuento breve que era otra forma más. Yo lo que quería era que la gente que escribía mucho participara. Que la gente viera claramente y lo sostuve en muchos editoriales creo, que ésta no era una revista de los amigos de Giardinelli. Que no era una cosa mafiosa, que no era de la mafia de la UBA, ni de la mafia de no sé qué, que no era una revista porteñista. Que era una revista que estaba abierta a todos y que era una revista muy latinoamericana y muy argentina en el sentido de la extensión a la frontera. Creo que lo logramos, la revista es por eso hoy tan bien recordada en el interior del país (Falbo, G 2005).

Adentrarse en esos pormenores de la escritura supone para *Puro Cuento* proponer al receptor otro modelo posible de lectura: leer como escritor. La revista rastrea los recorridos particulares en la biografía lectora o las preferencias de los escritores entrevistados mostrando cómo experiencias actúan en ellos como un sustrato creativo, o como herramienta de búsquedas artísticas. De este modo, interpela a un imaginario que idealiza la tarea del escritor como el producto de una “inspiración espontánea” que ocurre en una “subjetividad innata”. Estas concepciones extendidas en el imaginario del lector común, por lo general responden a metodologías de enseñanza de Literatura sostenidos en proyectos letrados autoritarios, éstos cierran la posibilidad de acceso a una mirada crítica creativa por parte del lector, y organizan de hecho una zona de exclusión y autoexclusión de quien quiere iniciarse. Operando en una dirección opuesta, la revista hace visible la trama oculta de la tarea del escritor y propone, desde ese lugar, la resignificación del trabajo con la escritura como proceso que se realimenta en el trayecto del escritor por los textos de la cultura. Para *Puro Cuento* el escritor es primero y siempre lector que sostiene y aviva en la lectura la reflexión y la imaginación.

Por otro lado la revista destaca al cuento en su tradición nacional y los textos producidos en vínculo con el trayecto histórico. Señala el

vínculo de la tarea del escritor con una herencia local que concibió el ejercicio literario como complemento de la acción política. Se detiene a observar el tiempo de una política letrada cuando, en la pluma de los hombres públicos, creadores de los discursos de la modernización, la ficción era una herramienta constructiva. Dice la revista:

El cuento literario en sus comienzos en la Argentina fue escrito por hombres públicos y periodistas. Escribir fue, para ellos, el complemento necesario a tantos momentos de lucha y cambios por ellos mismos propiciados [...]. El cuento literario ha acompañado la formación misma de la Nación Argentina. (Giardinelli, 1992: 21)

El papel de aquel político intelectual se retoma en dirección al presente como legado, pero también como contraste que hace hincapié en lo perdido: “porque la Argentina, no hay que olvidar, es un país culto” (Ibid.p21) Es otra vez un llamado a la memoria, esta vez surge de la desilusión que provoca el desinterés por la cultura y sus ámbitos, por parte de los políticos de la época y, particularmente, la despreocupación por el tema del segundo gobierno democrático que está en ese momento en ejercicio del poder.

Las señales de un período que avanza en un fuerte proceso de transformación cultural y la tarea de pensarlo al tiempo que se está produciendo, crea una diversidad de matices, incluso aquellos contradictorios que se reflejan en la revista. La escritura como épica que acompaña, o incluso precede, a un proceso político, cohabitará con la que nace de la multiplicidad de sentidos que pugnan en el mundo de la experiencia vital intersubjetiva. Así lo reseña el editor:

La perspectiva de cada escritor, siempre, nos obliga a asomarnos a experiencias irrepetibles e intransferibles. De ahí la diversidad y, lo sabemos, mientras más diversidad más gozamos y aprendemos del cuento y de la vida. Y sobre todo

de la vida, porque, finalmente, ¿qué otra cosa es la literatura sino la vida misma pero escrita? (Giardinelli, 1999: 3)

Puro Cuento abre la interpretación del cuento ligándola a sus aspectos más proteicos. Visto desde una diversidad de ángulos, el género se muestra como anclaje que permite desplegar un eje de problematización que es, a la vez, literario y cultural, subjetivo y crítico. Escribir es desnaturalizar el mundo consabido, reversionar los textos que se diversifican, se asocian, se disipan en la memoria común para darles una nueva entidad, otros sentidos. Es también tarea política cuando –nos sugiere la revista –señala y muestra el vínculo ineludible entre creación, producción cultural y ejercicio de la ciudadanía.

Capítulo 6

Interpelaciones al campo literario

El uso total de la palabra para todos me parece un buen lema, de bello sonido democrático. No para que todos sean artistas sino para que nadie sea esclavo. Gianni Rodari

6.1. Un canon entre la memoria y los olvidos

Uno de los temas sensibles para el proyecto de *Puro Cuento* es la comprobación de la continuidad de zonas enquistadas de autoritarismo. Sobre todo aquellas que se ocultan en los discursos naturalizados que persisten como formas de control o de censura, incluso en espacios de formación o de mediación cultural, como revistas literarias, suplementos culturales, o las metodologías escolarizadas de enseñanza de la literatura. La revista recusa estas prácticas excluyentes abriendo una oferta que amplía el mapa de lecturas. Éste dará lugar a los autores no conocidos o marginados de los espacios centrales de difusión. Uno de los objetivos es romper los cercos de representatividad literaria a los que dan forma o sustentan unas modas académicas usadas como modalidades de exclusión, o los grupos que, actuando desde espacios de poder en los ámbitos educativos o culturales, se cierran sobre sí mismos o proceden como gerenciadorees del gusto. Estas formas solapadas de censura son denunciadas por el editor de *Puro Cuento*, quien las señala en contraste con la experiencia que le dejó su propia práctica en el quehacer literario mejicano, y el impacto que esto tuvo para él a su regreso al país. Esta experiencia que fortalece el modelo de organización inclusiva que caracteriza a su revista. De este modo lo reseña:

Yo sabía que había cuentistas marginados en el país, sobre todo en el interior. Era una cuestión de estadística. No podía no haber muy buenos cuentistas y yo quería rescatarlos. Puede ser esa veta provinciana que tengo. Tenía una idea de cinco o seis cuentistas del interior que los conocía y que estaban por fuera de todos los grupos [literarios], ignorados. Por otra parte esto viene de algo aprendido en México. Lo aprendí con Edmundo [Valadés] que fue ejemplar en esto, pero también con los demás amigos: la literatura mexicana es una literatura inclusiva. Es como si te dijera que en el canon mexicano estamos todos, tu eres un pendejo, tu eres un hijo de puta, tu eres un no sé qué, tu eres un cabrón, tú me gustas y tu no me gustas, pero estás, nos reconocemos. Si bien el ninguneo es una invención mexicana que se atribuye a Octavio Paz como la actitud de denegar al otro, esto puede suceder en la pelea cuerpo a cuerpo o en el debate intelectual cuerpo a cuerpo, en un caso puntual o puede tener que ver con una cuestión ideológica. Sin embargo en el canon general se supone que entran todos, es decir, Dios es generoso, el cielo es muy amplio y el sol calienta a todo el mundo. Si vos agarras una antología mexicana que ha salido hace muchos años, o en revistas, por estados, por provincias, por grupos, por edades, por colectivos; todos caben y siempre se preocupan de que estén todos. Esto tiene que ver quizá, tengo yo mi hipótesis, con la revolución mexicana. La recuperación cultural de la revolución mexicana los forzó a que entraran todos, de todos los estados. Que no fuera sólo Mariano Azuela o después Agustín Yañez, sino ampliando, como una fotografía de gran angular. Sí, está claro que hay un canon hacia lo internacional. Pero eso no quita cabida a todos, hay una mirada amplia incluso en las diferencias. Yo tuve siempre la sensación de que era literatura muy “vengan que estamos todos”, todos somos la literatura mexicana. Por ahí un grupo puede decir: nosotros somos los buenos y ustedes son... no importa pero estamos todos, te

reconocemos. Cuando volví a la Argentina me impresionó mucho, yo no era consciente hasta entonces, cuán excluyente era y es la literatura argentina. La literatura argentina opera subrepticamente, es decir, el ninguneo es contumaz, se perfecciona cuando matamos al otro. Además acá había menos publicaciones que en México. Allá cada estado tiene por lo menos diez revistas, había diecisiete suplementos dominicales. Acá tenés la dictadura de *Clarín*, *La Nación*, *La Prensa* en su momento.

Y esto es algo que cuando la democracia empezaba a mí me parecía alarmante y así ¿a dónde vamos? Para mí en *Puro Cuento*, esto fue una obsesión: acá caben todos; si su cuento es muy malo le vamos a dar una respuesta honesta, no lo vamos a macanear, no le vamos a decir siga participando que en la próxima pega, no es así. La otra cosa fue también la gratuidad absoluta. Esto lo quiero subrayar porque después hemos visto muchas revistas que cobran por publicar, tanto por página, tanto por cuento. En *Puro Cuento* nunca se cobró un centavo, me parecía ofensivo. No sé si todas las revistas lo han hecho, yo sé que nosotros no lo hicimos jamás. Para mí era muy importante que [*Puro Cuento*] fuera una revista democrática, democratizante, participativa, incluyente, inclusiva, que diera posibilidades a todo el mundo que fuera federalista, que tuviera una voz latinoamericana, que pudiera circular y ser leída, que llevara la cultura y el cuento argentino a toda América. Que reconociera la igualdad de género. Hoy en todo el mundo el género es igualitario, pero en esa época no había nada. Los primeros encuentros de género los hicimos nosotros, nadie lo reconocía, ni lo va a reconocer jamás. Pero los dos que hicimos fueron espectaculares. (Falbo, 2008)

La integración de los distintos sectores relegados es algo que se realiza en la revista, por medio de diferentes operaciones de recuperación o de ampliación que da cabida a aquellas zonas de la

literatura consideradas menores o que han sido marginadas del campo literario. Áreas de intervención cultural devaluadas o consideradas subalternas: tópicos como escritura y mujeres, escritores del interior o literatura para niños y jóvenes, tienen en estas páginas un puesto importante. Desarrollaremos esto en los distintos apartados que abordan cada tema.

Pero la integración también se ve expresada en la cantidad de cuentos publicados que, a lo largo de los 36 números, suman más de mil. Esta cuantificación del material editado tiene un sentido de apertura más claro si la ponemos en relación con una trama narrativa configurada por la diversidad de temas, estilos y condiciones de autoría. Entre más de ochocientos autores publicados, caben los consagrados por la literatura universal, los populares, los nuevos, los olvidados y rescatados, los narradores anónimos o escritores reconocidos. Por sus páginas circulan distintos cuentistas de todo el mundo, representando como lo expresa la misma revista en un apartado, cuarenta y ocho países, y algunos de estos escritores – desconocidos en Argentina– son recuperados para noticia del lector local. La misma operación se realiza con escritores argentinos de todo el país. Hay un empeño de la revista para que esta variedad y profusión de material ofrecido no pase desapercibido para el lector. Por eso a un año de su salida lo suscribe en su balance:

Durante las seis primeras ediciones publicamos casi doscientos cuentos de diversa extensión, sin repetir autores, abarcando clásicos y modernos, y con el acento puesto en los escritores latinoamericanos y en los del interior del país. Una docena de autores publicaron por primera vez en nuestras páginas, escogidos de entre el incontable y variado material que llega a nuestro Taller Abierto [...]. Con rigor crítico, con mucha exigencia y sin caer en amiguismos ni amafiamientos, continuaremos bregando por fortalecer estas páginas, que no tienen más pretensión que la de que se escriban –y podamos

leer– buenos cuentos (PC, N° 6: Ed.).

Como dijimos anteriormente, esta política editorial se evidencia también en una postura atenta al material literario que se produce en el interior del país que es la más de las veces ignorado e impide así su circulación. Desde una perspectiva comunicacional, que un material encuentre las puertas cerradas para su circulación, no atenta solo contra él sino que, simultáneamente frustra la posible producción de otros, futuros, autores. Por eso, aunque reconoce la modestia del alcance en el escaso tramo de sus páginas, *Puro Cuento* preserva la inclusión de aquellos escritores poco considerados por los medios literarios centrales, señalando explícitamente este criterio:

Pretendemos dar una visión representativa –aunque necesariamente incompleta, claro está– de la cuentística que se escribe en las provincias argentinas (no “provinciana” que es un adjetivo hoy peyorativo). No están todos los que quisiéramos, ni todos los que importan [...], publicamos cuentistas del norte a la pampa, de la montaña al llano, del litoral a la Patagonia, que en general no encuentran espacios editoriales en los medios porteños... (Ibid, n°6)

Desde esta perspectiva, la revista interroga la noción “escritores del interior” sustrayéndola de un sentido estrecho, limitado a una condición de escritura regionalista o folclórica –categoría que funciona a la vez como clasificación y estatus literario– para relocalizarla en el espacio cultural presente.

En referencia a este tema, en uno de los artículos³³ problematiza el sentido de los términos “escritor del interior” y “literatura regional”, interpretados como sinónimos:

³³El artículo, titulado “Reflexiones sobre la literatura regional: el escritor en y del interior”, es el texto de una conferencia dada por Giardinelli en el marco del Primer Encuentro de Escritores de la Región Guaranítica que se celebró en la ciudad de Montecarlo, Misiones, en noviembre del año 1989.

A mí me parece que una cosa es entender el regionalismo es como identificador y otra muy diferente es hacer del regionalismo una totalidad estética con pretensión universal [...]. Las regiones más importantes de la literatura universal – llámense Moscú, Paris, Yoknapatawpha, Comala, Macondo o Santa María– son las profundidades del Hombre (dicha esta palabra como genérico de humano y no como sinónimo exclusivo de varón) [...] y cuando digo profundidades digo miserias, y digo ética, y digo dolores, y digo alegrías. Es decir, todo aquello que nos diferencia de los otros animales: la indefinible alma, la paradójica inteligencia, la capacidad de reír, de mentir, de ser estúpidos, que son las capacidades que los animales no tienen. [...] En cuanto a los sitios donde viven los artistas, la cosa me parece más sencilla: [...] los escritores ya no se concentran en las capitales. Entre nosotros tampoco. Pienso en Héctor Tizón, en Carlos Roberto Morán, en Jorge Riestra y en Angélica Gorodischer; pienso en Carlos Hugo Aparicio y en Roberto Fontanarrosa, en Alfredo Veiravé y en Diego Angelino, y aquí mismo en Olga Zamboni, y José Gabriel Ceballos, Rosita Escalada Salvo y tantos más. Pienso en Manuel Puig, en Reina Roffé, en Juan José Saer y en Daniel Moyano. Pienso en todos aquellos autores que en la revista *Puro Cuento* vamos encontrando –no digo descubriendo porque sonaría pretencioso– en los más diversos puntos del país (PC, N° 20: 31-32).

La construcción de hegemonía que se cimenta en la exclusión o la negación es subrayada en forma insistente como una censura que, como tal, perjudica a zonas importantes de la producción cultural nacional. Un caso emblemático es la figura del escritor cordobés Juan Filloy, un autor cuya obra, que influyó sobre la de Julio Cortázar y Leopoldo Marechal, permanece casi ignorada en el país. En una de sus entrevistas, *Puro Cuento* rescata al autor olvidado, cuando éste se

encuentra a punto de cumplir 93 años, y lo muestra en plena producción. Filloy continúa escribiendo aún cuando muchos de sus libros permanecen inéditos y otros, fuera de catálogo, circulan a cuentagotas en librerías de viejos, donde su obra es seguida por unos pocos conocedores. En las páginas de la revista este escritor surge como la expresión más cabal de la supresión que provocan las entronizaciones canónicas, en un canon percibido como la administración de obras y de autores procesado por los supuestos de un orden objetivo. La imposición de ese orden es lo que la revista rechaza y denuncia como condición de posibilidad de la obra para mantenerse viva en el tiempo. Desde este lugar anota lo que puede ocultarse tras la escena de las miradas canónicas, unas luchas de poder envueltas en un artificio de producción de conocimiento. Escribe Giardinelli:

La exclusión de Filloy es, seguro, la injusticia más evidente de nuestra literatura. Un lujo en la frivolidad nacional, un grotesco del centralismo mafioso de los grupos culturales dominantes porteños, esas izquierdas y derechas grupusculares que suelen tener dominio en el imperio de las redacciones [...]. Juan Filloy es autor de una vasta obra de cuarenta y dos volúmenes, dieciocho de los cuales están inéditos. Poeta, cuentista, novelista, ensayista y traductor, en su bibliografía figuran joyas como sus novelas "*OpOloop*" y "*La Potra*" y de toda la saga de cuentos titulada "*Los Ochoa*". [...] La lectura de su obra provoca de todo menos indiferencia. Impactante, violenta, escatológica, es como un cachetazo en la nariz. Quizá por esto se lo condenó, desde los años 30, al peor de los olvidos para un escritor: el de que casi nadie lo ha leído, en su propio país... (PC, N° 6: 3).

De igual modo que lo hace con Filloy, reivindica a otras voces de escritores argentinos olvidados, un rasgo de la escena cultural que, al tiempo que señala, busca reparar. Para esto crea una sección que

lleva el nombre de “Rescate”. La sección no propone la búsqueda de figuras que fueron ignoradas en su tiempo, ni tampoco de escritores que alguna vez fueron publicados y luego cayeron en el olvido. Los cuentos seleccionados son aquellos olvidados que la revista considera importante recuperar por la vigencia de su visión. Se trata otra vez de recuperar una idea de literatura como trama plural siempre en proceso de renovación, de disgregación y regeneración, de transformación o ruptura. Con este gesto se aleja –al tiempo que lo trasgrede y cuestiona– de un imaginario que interpreta la literatura sólo como el producto final, unipersonal de un escritor, en un reino estrecho fijado por los límites de unas obras y de unos autores.

Un artículo de Lea Fletcher³⁴ titulado “Los cuentistas olvidados del modernismo en la Argentina”, regresa al tema desde una perspectiva histórica que trae a la vista del lector el problema del menoscabo de capital cultural, de material artístico, por la desvalorización del sentido proyectivo de una cultura. De ahí la recurrente ausencia de protección y cuidado de sus obras por inacción, desestimación, indiferencia o ignorancia de lo que se pone en juego con cada pérdida. La autora se lamenta de que la selección de cuentos que investiga es:

Solo una muestra de entre más de un centenar de cuentos argentinos inencontrables, no recopilados en libros, y perdidos en hemerotecas que el tiempo, la desidia y la crónica “falta de presupuesto” (esa enfermedad nacional de no considerar prioritaria a la cultura, que heredamos de tantos años – décadas– de autoritarismo y culto a la ignorancia) posiblemente continúen destruyendo... (PC, N° 6: 28-29).

En su artículo Fletcher muestra, como marca de un contraste, el

³⁴Lea Fletcher, asesora por esos años de *Puro Cuento*, es ensayista norteamericana, doctora en letras por la Universidad de Texas, residente en la Argentina. Poco tiempo después será la fundadora y directora de la revista *Feminaria*.

papel de resguardo que ocuparon en ese sentido las revistas y periódicos culturales de la época estudiada, como mediadores y promotores de cultura en el país:

Pocos son los estudios dedicados al cuento modernista, en general, y al cuento modernista argentino en particular. Una posible explicación radica en la paupérrima condición editorial de la época. Contrastando con estas modestas posibilidades editoriales, encontramos más de cien distintas publicaciones periódicas aparecidas entre 1890 y 1910, que fueron indispensables para los escritores modernistas de la época, ya que prácticamente se convirtieron en las únicas fuentes para hacer conocer su obra... (Ibid, p.28-29)

La sección “Rescate” se va construyendo en colaboración con el lector, genera una participación espontánea de otros escritores, de los propios colaboradores de la revista y de los receptores en general que envían el material. Autores como Leopoldo Torre Nilsson, Luis Gudiño Kramer, Juan Carlos Dávalos, Jorge W. Abalos, Héctor Ciocchini, Edgardo A. Pesante, MateoBooz, GermánDras, Alfonso Ferrari Amores, Roberto Mariani, Herminia Brumana, Clementina Rosa Quenel son algunos de los escritores que conforman esta zona de la memoria recobrada.

6. 2. Minorías: de mayor a menor

“¿Existe la literatura femenina?” La pregunta, por esos años desafiante, introduce el primer capítulo del libro donde se recogen las cincuenta y seis ponencias expuestas por otra/os tantas escritoras y escritores en las Primeras Jornadas sobre Mujer y Escritura, organizadas por *Puro Cuento*; un evento que, por fuera de las páginas

de la revista, concreta una nueva forma de intervención cultural, aquella que permite el encuentro y favorece el intercambio de ideas entre escritores y lectores³⁵.

Mediante el binomio Mujer/Escritura, se pone en la superficie un circuito de debate sobre la representación de la mujer en el campo literario, pero también se duplica la línea de problematización de la que hablamos en el apartado anterior: pensar cuáles son los motivos por los que existen tantas voces relegadas en ese campo.

En su pronunciación sobre el tema, *Puro Cuento* se aparta en forma explícita de lo que considera irrelevante: “La literatura no tiene sexo y solo hay buenos escritores o muy malos, y buenos textos o muy malos” (PC, Nº 5: Ed.). Desde aquí, interroga al campo cultural acerca de sus omisiones, las que alertan sobre esos límites borrosos donde se enquistan las formas naturalizadas de autoritarismo. La revista propone un discurso crítico refractario a esas formas encubiertas de discriminación.

Este análisis, iniciado por *Puro Cuento* en el año 1987, nos permite leer cómo se discutía la producción femenina de escritura en ese momento del país. La perspectiva de género, incipiente por esos años en los debates culturales locales, llegaba precedida por los movimientos feministas y sus derivaciones que se estaban desarrollando en Estados Unidos y en Europa. Éstas habían tenido escaso o nulo lugar en la Argentina, en una esfera pública incautada por la dictadura.³⁶

³⁵Estas primeras Jornadas, que se realizaron en el Teatro General San Martín, en Capital Federal, duraron cuatro días, entre el 3 y el 6 de agosto del año 1989. Durante el evento se presentaron cincuenta y seis ponencias realizadas por especialistas en el tema. Se contabilizó un público asistente de más de quinientas personas. Algunas de las especialistas invitadas para hablar desde sus áreas de conocimiento fueron Eva Giverti, Angélica Gorodischer, Laura Devetach, María Esther de Miguel, Marta Mercader, María Luisa Lerer, María Moreno, Cristina Mucci, Gloria Pampillo, Adriana Puiggrós, NatuPoblet, Gloria Rodríguez, Sylvina Walter, María Saens Quesada, Lea Fletcher, entre otras. En el año 1991, la revista realiza las segundas jornadas que suceden entre el 8 y el 11 de agosto de ese año.

³⁶ En efecto, desde el primer feminismo radical de los 70 en EEUU, al feminismo cultural que surge en Francia, escindiéndose del anterior, y afianzándose en la noción derridiana de

A lo largo de tres números, entre los años 1987 y 1990, la revista ampliará el tema en un debate abierto, para el cual se convoca a una cantidad de especialistas y de público. Con ellos abre un espectro temático que permite explorar "otras" zonas de producción. El índice del libro, *Mujeres y Escrituras* editado con la compilación de las 56 ponencias producidas durante las Jornadas en el año 1989, muestra un recorrido por las distintas parcelas artísticas o intelectuales, donde la autoridad profesional de las mujeres recién comienza a tenerse en cuenta. Los campos que cobra para visibilizar los modos de protagonismo o la participación activa de la mujer son el periodismo, el sistema editorial, la investigación de la historia, la literatura. Abre también un camino hacia la indagación crítica sobre algunos ámbitos convencionalmente tenidos por femeninos como el de la literatura para niños. Asimismo despliega otros temas y miradas como: el cuerpo y la erótica, la mujer como sujeto del texto, la representación de lo femenino en la historia literaria argentina, entre otros.

Mediante la puesta en discusión de estos tópicos, *Puro Cuento* formula de cara a sus lectores un contrato de escucha diferente: prestar atención a los discursos registrados como minoritarios en el campo literario y que la revista prueba que no lo son. Esto indica una anomalía que, puesta en una perspectiva de lucha contra los modelos culturales centrales, merece ser descifrada. Surge así la pregunta: ¿por qué no hay escritoras o muy pocas de ellas integran los cánones literarios?

En la editorial del número cinco, *Puro Cuento* anuncia la

diferencia, el campo se ha abierto en nuevas miradas que traducen enfoques filosóficos de mayor complejidad. Tanto en Europa como en EEUU, en la década de los 80, la teoría feminista ha conseguido dar a su interpretación de la realidad un estatus académico. En Latinoamérica, bajo los regímenes autoritarios, si bien algunos grupos mantuvieron reuniones de reflexión y estudio, lo cierto es que el movimiento feminista recupera protagonismo recién a principios de los 80, con la caída de las dictaduras y la instauración de los nuevos órdenes democráticos en la región. La dictadura logró cortar, en gran medida, los hilos de continuidad con la etapa anterior. Muchos de los planteos iniciales del feminismo de los 70 volvieron a rediscutirse. En cierto sentido, los años del terror obligaron a que, una vez instalados los regímenes democráticos, las feministas tuvieran que "volver a empezar" (D'Atri, 2003).

aparición, en ese ejemplar, de una sección destinada íntegramente al cuento argentino escrito por mujeres. Lo hace alejando la cuestión del lugar del reclamo o de la “novedad”. Solo se trata de verificar cómo la literatura – que aparece como campo mayoritariamente masculino– está atravesada por una escritura producida por mujeres. El tema es abordado “No con ánimo reivindicativo, sino por estricta justicia en tanto muchas mujeres han dado y dan brillo a nuestras machistas letras argentinas” (PC, N° 5: Ed.).

En el prólogo del libro *Mujeres y Escritura*, Giardinelli retoma esta posición insistiendo en la necesidad de dar un lugar al debate sobre “la incautación masculina del campo” que niega o subestima la presencia de la mujer en la literatura, y subraya que “la apropiación machista está tan consagrada que cuando se dice “encuentro de escritores” se margina automáticamente a las mujeres, que siempre son, en los encuentros literarios, minoría absoluta” (Giardinelli e Itkin, 1989: 6).

Estas argumentaciones encuentran su autenticación en el propio trabajo de búsqueda editorial; fue la investigación de material a publicar la que demostró que “la producción de escritura hecha por mujeres es mayoritaria” (Ibid, p.6). Este dato concita la necesidad de un segundo número dedicado al tema que traerá como prueba y como recordatorio un índice de las escritoras ya publicadas por la revista en las ediciones anteriores. Allí figuran los nombres de ciento veintisiete autoras que representan a quince países de Latinoamérica, América del Norte y Europa (PC, N° 17: 56). El índice es también una invitación a confrontar que “lo más novedoso de la literatura argentina de este fin de siglo y milenio pasa por lo que escriben las mujeres. Hay cambios temáticos, de puntos de vista, hay nuevas inflexiones narrativas, hay una mirada que hasta ahora fue rigurosa y despiadadamente desatendida” (Giardinelli e Itkin, 1989: 6).

Para el editor esta aseveración no es un asunto contingente, años después –en un artículo que publica en el diario *La Nación* en

1997, a propósito de la cercanía con el fin del milenio, titulado “Un manifiesto por la lectura. Qué se escribe y qué se lee en la Argentina”—vuelve sobre este tema y lo relaciona una vez más con el proceso transformador que se juega en la práctica democrática:

En el fin del milenio hay tres características fundamentales que definen la literatura argentina en democracia. Una es la irrupción de la mujer en nuestra escritura, sin duda. Quiero decir las mujeres que escriben y lo que escriben las mujeres, cuya producción representa, hoy, más de la mitad de lo que se escribe y publica en la Argentina y tiene que ver, sin duda, con el hecho de que en la democracia hemos recuperado el uso de la palabra (Giardinelli, 1997).

6.3. Mujeres y Escritura

El tratamiento de “Mujeres y Escritura” se desarrolla en tres números no consecutivos dedicados al tema casi con exclusividad. La primera aparición es en el número cinco y reúne cinco autoras contemporáneas: Silvina Ocampo, María Elena Walsh, Alicia Steimberg, Ana Basualdo y María Esther de Miguel. Otros textos, que también llevan la firma de mujeres, proponen una perspectiva histórica del tema, en forma de artículo o ensayo breve, que recupera una información aislada o dispersa relacionada con escritoras argentinas o latinoamericanas. Al examinar el rol de la mujer en la escritura como sujeto histórico, estos textos son soportes analíticos que muestran las tensiones entre la escritura producida por mujeres y el modo de intervención en los procesos sociales y culturales del tiempo en que actuaron. Así por ejemplo, e iniciando la serie, un artículo de Silvia Itkin da marco a relatos de dos escritoras argentinas muy activas en la sociedad del siglo XIX, Juana Manuela Gorriti y Juana Manso, proponiendo un puente histórico que recupera el rol de las mujeres en

la cultura y la política de su época³⁷.

El texto de Itkin formula un interrogante –que la revista sostendrá en forma implícita en los artículos que continúan la línea del análisis histórico– respecto del contraste que se produce entre el lugar destacado que ocuparon ciertas escritoras en los círculos culturales e intelectuales de su época y el olvido que hizo de ellas la historia cultural posterior. Refiriéndose a Juana Manuela Gorriti, dice Itkin:

Es difícil imaginar a esta mujer compartiendo su amistad con los intelectuales de la época y siendo merecedora de prólogos, críticas y estudios, en un tiempo no precisamente favorable para la presencia de la mujer en las letras. Basta echar una mirada a los comentarios en los diarios y revistas más prestigiosos de ese entonces... (PC, N° 5: 8).

La acción de restituir a las escritoras y a sus obras a un lugar visible, tiene también el sentido de volver sobre uno de los ejes de trabajo de la revista: revisar las formas autoritarias en las prácticas comunes naturalizadas. Por eso, para Itkin:

Rescatar parte de la obra de Juana Manuela Gorriti y de Juana Manso significa reubicarlas en el lugar que ocuparon en la historia de la literatura. Porque fueron muy reconocidas en su época, tenidas en cuenta y protagonistas de su tiempo [...]. No obstante y curiosamente, rara vez ocupan lugar en las actuales antologías. (Ibid, p.8)

La autora, siguiendo la línea con que presenta el tema la revista,

³⁷La obra de estas dos autoras estuvo fuertemente influida por los avatares políticos de la época: las dos sufren el exilio durante el período rosista y sus escritos están presentes, luego de la caída del régimen, en los tiempos en los que la élite ilustrada comienza a trabajar activamente en la formación de la idea de Nación, y el proceso literario y el periodístico acompañan esa transformación política. Además del exilio estas escritoras tienen otras cosas en común: ambas escribieron novelas, fundaron revistas y fueron muy reconocidas por los varones intelectuales del momento.

preserva a su artículo del riesgo de que, con la nominalización del problema, éste sea minimizado o reducido a un subtipo literario, por eso agrega que

Rescatarlas hoy, de ninguna manera implica cristalizarlas bajo el rótulo de “literatura femenina”, denominación que para quien escribe esto entraña una actitud discriminatoria. Equivaldría a reconocer que la literatura solo la hacen los hombres y que, por lo tanto, la obra de las mujeres solo puede acreditarse mediante el agregado del adjetivo “femenina” (Ibid, p.8).

La revista mantiene su posición equiparando los dos términos “Mujeres” y “Escritura”, de este modo, al situarlos en paralelo, no permite el cierre ideológico de la adjetivación y pone en evidencia un terreno heterogéneo que requiere ser explorado, entendiéndolo como zona de tensión y no de condición.

En esta misma línea, se desarrolla el artículo de la escritora mexicana Sara Sefchovich, *Escritura y Mujeres en América Latina*. El análisis histórico de Sefchovich muestra que la condición enunciativa de la mujer no se define tanto por el sexo como por la clase social de pertenencia. Porque “Escriben las mujeres que tienen su vida material resuelta, una educación formal y tiempo libre” (ibídem: 24-25). El texto analiza esta escritura como escape de una subjetividad oprimida “en lucha contra el silencio que le impone la sociedad” y también como terreno de trasgresión: “una ocupación secreta que se emprende cumplidas las otras tareas” (Ibíd.). Leída como una escritura menos compleja, con menor problematización formal, es también una “sensación de mundo” debida al lugar social apartado del acceso a la cultura y a la vida política que el sistema patriarcal reservó para las mujeres. El artículo rastrea la escritura de mujeres en América Latina, escenario difícil y contradictorio donde los géneros se cruzan y los discursos se hibridan. Así organiza un mapa que enlaza escritoras, temáticas, y nuevas sensibilidades –fraguadas en el proceso de las

luchas independentistas– hasta la contemporaneidad. La síntesis da cuenta de las transformaciones de la palabra escrita por mujeres en relación con los espacios sociales ocupados por las escritoras. Pero, también, de la abundancia de escrituras y de formas que imposibilitan pensar en esencialismos.

El tema “Mujeres y Escritura” es retomado por *Puro Cuento* dos años más tarde, en el número diecisiete que sale en agosto de 1989. En esta edición se ve una intencionalidad de profundizar la cuestión. La mayor parte de los textos de ese número –tanto los narrativos como los artículos– lleva la firma de mujeres. El reportaje a un escritor, sección habitual de las primeras páginas, es reemplazado por una encuesta de cuatro preguntas dirigida a nueve autoras argentinas: Perla Chiron, María Esther De Miguel, Griselda Gambaro, Angélica Gorodischer, Marta Nos, Ana María Shua, Alicia Steimberg, Noemí Ulla, María Esther Vázquez. La revista transforma en encuesta la misma pregunta que encabeza las jornadas: “¿Existe una literatura femenina?”, y la edita bajo el título: “Ellas tienen la palabra”. Un copete advierte del reconocimiento que *Puro Cuento* hace de otras autoras que no aparecen en el número, una lista que lleva los nombres de María Elena Walsh, Silvina Ocampo, Reina Roffé, etc. y en la que se incluye también nombres de autoras que aún no tienen obra publicada. Esta última operación busca colaborar con reconocimiento de una práctica como el lugar de construcción del acervo literario, separando la producción de una obra de su publicación, lugar de ascensión al estatus de obra acabada. Retoma así la perspectiva que atraviesa toda la revista referida a la dinámica de la cultura cuando dice: “a nuestro criterio, no solo los autores consagrados y con obra publicada constituyen la literatura de un país” (PC, N° 17: 2).

Una nueva dimensión del problema es el análisis de la escritura como erótica que puede verse en un artículo de la escritora Tununa Mercado. Mercado señala como erótica la inscripción del decir, de la palabra vital que atraviesa el silencio impuesto. El texto muestra desde

su propia producción el significado de recuperación de la palabra como gesto de afirmación y de goce. Para esta escritora –que vivió en el exilio durante el tiempo de la dictadura– la palabra no es solo portadora de formas y de contenidos, es conciencia del cuerpo como continente recuperado donde Eros llega como respuesta a Tánatos y “erótica” es retomar la vida contra la represión y la muerte. Por eso, erotismo está aquí relacionado con la concepción de lo masculino y lo femenino pero también con la crítica a un orden social impuesto. En el segundo de sus artículos, la autora investiga “lo erótico” hacia el interior de su propio proceso de escritura y recupera un sutil hilo de impresiones íntimas que le permiten hacer una analogía entre escritura y sexo como estilos.

El otro artículo central de ese número, escrito por Lea Fletcher, va en busca de la tradición narrativa femenina en la Argentina³⁸. La autora resalta la dificultad que implicó la búsqueda y el encuentro de los datos necesarios para la realización de este trabajo, como prueba de las formaciones culturales hegemónicas posicionadas como “neutralidad crítica” que, en realidad, muestran formas de tradición selectiva³⁹. Dice Fletcher:

La Argentina no es diferente de otros países en el hecho de que la historia, tanto social como la literaria, la escriben los varones desde sus códigos y, aunque dejan afuera a algunos miembros de su propio sexo por no cumplir con los cánones, excluyen mayoritariamente a las mujeres que no comparten ni su óptica ni sus valores (ibídem: 35).

Hay un tercer número especial de *Puro Cuento* dedicado a

³⁸Lea Fletcher es en ese tiempo asesora de la revista *Puro Cuento*. En el año 1988 funda la revista *Feminaria* de Teoría Feminista.

³⁹Siguiendo a Raymond Williams, vemos la tradición como una fuerza activamente configurativa, ya que, como asevera este autor, la tradición siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es, en realidad, el medio de incorporación práctico más poderoso. Lo que debemos comprender no es precisamente “una tradición”, sino una tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente (Williams, 2000: 137-142).

“Mujeres y Escritura”, que sale en el mes de noviembre de 1990. En este número la editorial recapitula sobre el modo en que la revista ha abordado la cuestión para reconocerla como un compromiso creciente: “a esta literatura tantas veces marginada, generalmente postergada y siempre tan desconocida, hemos dedicado ya dos ediciones de la revista: tímidamente primero, en nuestro número 5 y con mayor fuerza en el número 17” (PC, N° 25: Ed.).

Aunque tienen gran repercusión en el público, las segundas Jornadas que realiza la revista sobre el tema no reciben la atención de la prensa cultural de la época, lo que parece señalar que por esos años el tema no había alcanzado todavía en el país una suficiente masa crítica. En ese sentido la problematización del tema se muestra como anticipación en la acción de *Puro Cuento* y de su público. La revista lo remarca:

Fueron cuatro días magníficos de encuentro solidario, de debate brillante, de polémicas, con un público gozosamente participativo. Llamativamente los medios periodísticos estuvieron ausentes en su mayoría tanto en la difusión previa como en la cobertura del encuentro. Pero ello no impidió que más de 500 personas asistieran tarde tras tarde a las salas del Centro General San Martín (PC, N° 18: 22).

En el último número que toma este tema, aparece publicado un texto que lleva por título “La cultura argentina en los 90”, donde el editor reivindica el papel preponderante de la cultura en países que inician sus procesos democráticos bajo fuertes y permanentes presiones regresivas tanto en lo social como en lo económico y en lo político⁴⁰. Dice el editor:

⁴⁰Se trata del resumen de la conferencia que MempoGiardinelli dio en el evento “La cultura en el cono sur” que se realizó en Brasil y que –según indica el epígrafe– reunió a treinta intelectuales de distintos países de Sudamérica.

Si una opción es bajar los brazos, la otra es todavía resistir. En un país como la Argentina, hoy, hacer cultura es resistir. En un país tan niño como este de la democracia amenazada, en esta sociedad a la que se confunde y se engaña con supuestos perdones sin justicia, con olvidos por decreto, y en la que los dictadores presos y los guerrilleros mesiánicos son puestos en libertad con indultos que son insultos, el único destino de los intelectuales es la resistencia cultural (PC, N° 18: Ed. p. 2).

El binomio Mujeres/Escritura es, en ese sentido, una zona de resistencia y deconstrucción cultural, un movimiento de voces inaugurando géneros, contradiciendo los discursos establecidos, creciendo desde los márgenes de las dominancias culturales, un discurso heterogéneo que, en palabras de Francine Masiello, “celebra un gesto otro frente a la mirada universal” (Masiello, 1999).

Haber captado la resonancia de este tema como un debate que debía ser profundizado es un mérito que *Puro Cuento* se puede adjudicar.

6.4. Literatura para niños y dictadura

Durante el período que analizamos, era infrecuente que una revista literaria incorporara en sus páginas literatura para niños y jóvenes. Esta literatura, sin cabida en los parámetros de las instituciones literarias, era percibida como una zona híbrida entre las versiones adaptadas del cuento tradicional y la narración como vehículo de valores morales.

Aunque la Argentina tuvo tradicionalmente destacados autores de literatura para niños –como Horacio Quiroga, Enrique Banchs, Conrado Nalé Roxlo– no fue hasta los años 60 que esta literatura se

popularizó a través de los textos y las canciones de María Elena Walsh.

En el año 1967, el Centro Editor inicia una colección de salida semanal bajo el título *Cuentos de Polidoro*, dirigida por Beatriz Ferro. Eran libros bien escritos y cuidados en su ilustración.

A mediados de 1970 la literatura para niños había encontrado otras voces. Estas nuevas intervenciones rompían con las miradas convencionales sobre el niño, y al hacerlo problematizaban las nociones vigentes sobre la infancia mediante el reconocimiento del niño como sujeto social⁴¹.

Con la llegada de la dictadura, la infancia fue uno de los objetivos de concentración de la enseñanza autoritaria. La literatura para niños – zona indócil de alusión y de desvío, de juego y de rebeldía, como toda literatura– fue blanco particular de numerosos ataques y de actos de violencia. En 1978, mediante un decreto, el gobierno prohibió la circulación del libro *La torre de cubos* de Laura Devetach. Y otros fueron censurados, entre ellos *Un elefante ocupa mucho espacio* de Elsa Bornemann, *El pueblo que no quería ser gris* de Beatriz Doumerc y *Cinco dedos* de Editorial de La Flor. Este último, acusado de alentar “al accionar subversivo”, llevó a la cárcel a sus editores. Libros como *El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, y autoras como María Elena Walsh fueron también sospechados.

Durante ese período, el control social de la lectura en su totalidad era fuertemente ejercido a través de las instituciones educativas, como lo demuestran las instrucciones de la llamada “Operación Claridad”, un dispositivo impuesto por el gobierno militar para detectar y secuestrar bibliografía marxista e identificar a los docentes que aconsejaban libros

⁴¹Como señalan algunos críticos: “La literatura infantil, en la medida en que se constituye en un intermediario de diálogo entre los adultos y los niños, remite necesariamente al contexto del mundo adulto, expresa sus contradicciones, exigencias y conflictos, acuerda con una imagen de niño que se corresponde con una teoría y una praxis social” (Amman, 2000: 10).

considerados subversivos.

En 1978 son quemados los libros del Centro Editor de América Latina, conocido en el ambiente editorial como “La escolita”, pionero en casi todo, también en la literatura infantil. La quema de miles de libros en unos terrenos baldíos de Avellaneda, dura varios días debido a la cantidad de ejemplares que fueron incendiados. Entre esos libros se encontraban los tomos de *La Nueva Enciclopedia del Mundo Joven*, dedicados a los niños y jóvenes, a cargo de escritores, científicos y especialistas del más alto nivel.

La decisión de *Puro Cuento* de dar en sus páginas un lugar especial a la literatura para niños no fue solo un gesto que reafirmaba su territorio sin exclusiones, sino que también puede verse como una operación de reconocimiento, revalidación y reposicionamiento de un material cultural que había sido particularmente vulnerado.

6.5. Periodismo: niñez y ciudadanía

Si bien el periodismo dirigido a los niños en la Argentina ha estado mayormente relacionado con la divulgación de información escolar, la tradición de la literatura infantil en el periodismo tuvo un fuerte referente en el periódico *La Edad de Oro*, fundado por José Martí y dedicado a todos los niños de América.

Si lo traemos a mención es porque formula un antecedente en cuanto a la consideración que el autor cubano hace del niño como

sujeto social en cruce con la literatura, y del periodismo como espacio democratizador de la cultura. Para Martí, el niño no debía ser excluido del reconocimiento de las transformaciones que los procesos de modernización estaban produciendo⁴². Con esta intencionalidad, todavía en su exilio neoyorkino, funda un periódico dirigido al público más joven que, girando en torno a relatos, trabaja desde una perspectiva histórica los cambios culturales y las transformaciones sociales. Martí imaginó a su periódico llegando a manos de los niños de los distintos países de América Latina del mismo modo en que lo hacían sus crónicas.

La Edad de Oro como revista tuvo una vida efímera de cuatro números, sin embargo aún hoy puede ser leída y mantiene su vigencia literaria, e ideológica. Martí es el único autor de la totalidad del periódico y escribe cada uno de los textos de los cuatro números con calidad de pieza literaria. En una carta dirigida a su amigo Manuel Mercado, el 3 de agosto de 1889, el escritor da cuenta de los propósitos que lo guían al pensar su publicación: “A nuestros niños los hemos de criar para hombres de su tiempo, y hombres de América. Si no hubiese tenido a mis ojos esta dignidad, yo no habría entrado en esta empresa.” (Martí, 2005: 2).

Si tomamos este antecedente es para interpretar un sentido de infancia que se refleja en el periódico y que se relaciona con la incorporación de la subjetividad joven al proceso político de su tiempo. Como veremos, éste es el lugar que, con otras características, toma *Puro Cuento* cuando construye su discurso sobre el público más joven.

Desde los años 80 se origina en la Argentina un crecimiento en la producción de literatura dirigida a los niños que aumenta con la llegada

⁴²Para Susana Rotker: “Martí parecía consciente de que el periodismo permitía a los escritores lo que no le deparaba el mercado de los libros: la democratización de la escritura. Es decir: acceso a más público a través de un instrumento en el que podían trabajar no sólo las élites, sino las capas medias. En el prólogo al poema de Pérez Bonalde, manifestaba estar asistiendo a una “descentralización de la inteligencia” y que lo bello era “dominio de todos” (Rotker, 1992: 99).

de la democracia. Surgen nuevos géneros, autores y autoras, y aparecen nuevas editoriales dedicadas especialmente a esta literatura. Por esos años también los escritores comienzan a agruparse en instituciones –como Alija, Sección Nacional del IBBY, de Buenos Aires– para discutir y promover el tema. Desde otros tramos u organizaciones se comienza a difundir la buena lectura entre niños y jóvenes; se realizan actividades de capacitación docente, fundación de bibliotecas, encuentros nacionales e internacionales y de investigación. Surgen instituciones como Cedilij, de Córdoba, que edita la revista de investigación *Piedra Libre*; o el Ce.Pro.Pa. Lij, de Comahue, por nombrar algunas. Entre estos espacios precursores está la revista *Puro Cuento*, productora de la primera revista literaria dirigida al público infantil, que llevará el nombre de *Puro Chico*.

A partir del número 4, *Puro Cuento*, en un gesto pionero, abre su espacio dedicado a la literatura y los niños. Como ya lo hizo con “literatura femenina”, o “escritores del interior”, la revista trabaja en la desarticulación del nombre que refiere al repertorio literario subordinándolo al adjetivo. En este caso, va a hacer hincapié en la expresión “cuento infantil”, remarcando su posición, cuando presenta el suplemento dirigido a los niños:

Desde que apareció *Puro Cuento*, teníamos una idea de abrir este espacio dedicado al cuento para niños, ese mal llamado “cuento infantil”. Muchos lectores nos lo pidieron, también en cartas y conversaciones. Nos comprometimos a hacerlo [...]. He aquí su primera presentación de autores y textos... (PC, N° 4: 18) (Ver anexo)

El lugar que la revista da a la literatura para niños no se limita a la inclusión de algunos cuentos dirigidos a este sector del público como opción de lectura, sino que busca dar forma a un marco propio que funcione como referencia para estos textos, bajo la asesoría de la investigadora y crítica literaria Susana Itzcovich. En la presentación de

la sección, la investigadora toma la mirada del educador italiano Gianni Rodari,⁴³ quien señala la necesidad de dar un lugar prioritario a la imaginación en la educación, de modo tal que favorezca la liberación de la palabra. El pensamiento de Rodari afirma el principio constructivo con que se identifica en *Puro Cuento* a la zona dedicada a los niños pero que también vemos extenderse a la revista completa. Según dice el propio Rodari: “el uso total de la palabra para todos, me parece un buen lema. No para que todos sean artistas, sino para que nadie sea esclavo”.

Desde esta perspectiva, que se corresponde con una concepción de la infancia como una parte de la subjetividad social, definirá Itzcovich el espacio dedicado al público joven cuando señala a los lectores que

Un buen cuento para chicos es también un buen cuento para adultos. Señala la escritora: “La literatura infantil es una literatura de movimiento, formadora de conciencias, que estimula la interpretación y crítica de los lectores frente a la realidad y frente a sí mismos. [...] La literatura infantil no es una “pedagogía”. La literatura infantil no sirve para enseñar nada en particular. La literatura es. [...] al incorporar literatura infantil en *Puro Cuento* estamos valorizando, o mejor dicho igualando, la creación literaria. Lo que se publica es solo una muestra de la literatura argentina contemporánea... (PC, N° 4)

Tres cuentos de autores argentinos representativos de la época: Laura Devetach, Gustavo Roldán y Javier Villafañe, inauguran la sección.

⁴³ Gianni Rodari fue escritor, maestro y pedagogo italiano, y recibió el premio Andersen en 1970. En su obra literaria puede leerse su interés por dar impulso a una reforma social atenta a los más pobres, y, a través de la sátira y el humor, una crítica inflexible contra la alta burguesía italiana. Su principal obra, *Gramática de la fantasía*, es una recopilación de charlas en las que expone un concepto fundamental en la literatura infantil y juvenil del siglo XX: el binomio fantástico. El binomio consiste en una combinación fantástica o inesperada de dos imágenes, a partir de las cuales desata la imaginación que construye una historia, o bien inicia una trama que propone completar al lector.

Unos números más adelante *Puro Cuento* decide ampliar su oferta con la creación de un suplemento desglosable que tendrá extensión propia. De este modo lo anuncia en sus páginas: “Se trata de un suplemento especial para chicos, de 16 páginas, que se llamará *Puro Chico* y que de hecho constituirá una revista dentro de la revista y al mismo precio de la mayor” (PC, N° 30: Ed.).

Aunque la literatura dirigida a los niños estuvo presente en la revista desde los primeros números, con autores clásicos de la literatura universal y también contemporáneos, argentinos y extranjeros; entre ellos Aldo Tulían, Ema Wolf, María Elena Walsh, Elsa Bornemann, Graciela Montes, Perla Suez, María Teresa Andrueto, Ricardo Mariño, Rosita Escalada Salvo, Fausto Zuliani, Gloria Pampillo y otros; la materialización del suplemento *Puro Chico* recién se produce en el número 30, cuando la revista consigue superar algunas dificultades financieras provocadas por las sucesivas crisis económicas del país.

Puro Chico se presenta como una separata de menor tamaño que el de la revista principal que alcanza a las 16 páginas y está adherida a ella en las páginas centrales. El primer número, abre con una nota editorial firmada por Mempo Giardinelli, donde el editor, en un tono coloquial, explica a los jóvenes lectores su intención de apuntalar el proyecto hasta volverlo totalmente independiente, al tiempo que consigna su importancia para la revista. Por otra parte, afirma su apoyo a la lectura pero la desplaza de toda idea escolar, y, sobre todo, de una verticalidad en torno al rol del adulto como único actor participante en su producción. La editorial termina diciendo:

Ojalá les guste esta revista. Es para ustedes, así que si tienen ganas de darnos ideas para mejorarla, escriban. Las cartas las vamos a publicar, y los cuentos que nos manden los vamos a leer y comentar en una sección que se llamará “El Tallercito”. Y

capaz que los publicamos. Así que pidan, propongan, hagan lo que quieran. Aquí los grandes estamos para responderles...
(*Puro Chico*, N° 1: Ed.)

Siguiendo la línea de la revista, la sección del taller para chicos escritores impulsa a sus lectores más jóvenes a la producción de escritura a través de concursos de cuentos y obtiene de ellos una respuesta significativa. Los suplementos sucesivos recibirán una importante cantidad de material producido y enviado por sus lectores, del que se publican los cuentos seleccionados por los asesores de la sección.

El material literario dirigido a los niños se separará en dos franjas rotuladas de acuerdo a la edad y al nivel de alfabetización de los receptores: “Cuentos para leerles a los chicos” y “Cuentos para que los chicos lean”.

Sin embargo, no son solo cuentos lo que publica el suplemento, el número uno inicia con una página dedicada a la “Declaración universal de los derechos del niño a escuchar cuentos” recogida del Correo Editorial de Bogotá. El enunciado remeda –al tiempo que familiariza con– el discurso de los derechos civiles. Esta parodización del discurso desplaza una idea de lectura anclada en el plano de carga u obligación –imaginario construido a la sombra de una escolaridad de corte autoritario– para re significar la lectura como ejercicio lúdico/estético, de comunicación y de conocimiento.

En su ejemplar número cinco, *Puro Chico* inicia la publicación de la “Declaración de los derechos del niño” –los tres primeros artículos– junto con el anuncio de su continuidad en los números siguientes hasta completar la totalidad de los artículos del documento (*Puro Chico*, N° 5: 16).

Vemos completar así el sentido de estos circuitos de producción

cultural que favorecen el intercambio creativo. La línea editorial del suplemento –igual que la de la revista– va en esa dirección cuando promueve la práctica de la lectura como apertura y desarrollo de la imaginación, y del pensamiento como territorio de producción individual y a la vez colectiva.

Capítulo 7

El desexilio de la escritura

Una lectura pura que no esté llamando a otra escritura tiene para mí algo de incomprensible.

Roger Laporte, citado por R. Barthes en *El susurro del lenguaje*

7.1. Las formas de la impostura

Al pensar estrategias de reconstrucción de una cultura democrática, no es posible minimizar las dificultades que esto representa si se tienen en cuenta las alteraciones sufridas por la voz cotidiana mediatizada por el discurso oficial que, instalado en las instituciones educativas y en los medios de comunicación, penetró en los circuitos de comunicación familiares y personales. Se suma a esto la cantidad de jóvenes que crecieron y se educaron en la pasividad y en la negación de su expresión hegemonizada por el discurso autoritario. Borrada de un contexto político, anuladas formas de nombrar, de reconocer y reconocerse en la diferencia, una parte de la ciudadanía quedó presa de la impostura del discurso transparente. Recobrar la palabra del exilio al que fue sometida imponía una operación compleja: poder valorarla en su ambivalencia, reconocerla en su opacidad. Ampliando su mirada crítica hacia otras zonas de la emisión más allá de lo estrictamente literario, *Puro Cuento* invita a sus lectores a revisar las formas de enunciación en las prácticas comunes, y atender en los discursos públicos a los modos de decir que deforman o disimulan los hechos y su gravedad.

Esta consideración vuelve sobre el vínculo democracia/cultura por el que la revista se desplaza del tramo literario al político. Así lo hace cuando denuncia enunciados que se solapan en el discurso común y sugiere leer en las palabras aquello que ocultan o disfrazan; es decir: lo cifrado detrás de lo que parece banal o los automatismos del discurso. De este modo lo especifica su editor:

Después de más de cinco años de restablecida la democracia, todavía muchos argentinos se resisten a la palabra “dictadura”. El último gobierno militar se llamó a sí mismo “Proceso de Reorganización Nacional”, lo cual suena tan estúpido como fue pretencioso. Más de cinco años han pasado, y todavía mucha gente habla de aquel período como “El Proceso”. Claro que lo dicen peyorativamente, pero lo importante es que no dicen “dictadura”, con lo que niegan la realidad (*PC*, N° 19: 33).

Esta naturalización de las formas enunciativas percibida como rémora, se convierte en una forma cultural: el eufemismo. La figura retórica es mostrada a través de algunos artículos como una tradición nacional: el ocultamiento de la verdad o su disimulo.

En el número 19, la editorial titula: “Antielogio del eufemismo”. Allí advierte y condena la aparición de formas de enmascaramiento en los discursos que atraviesan el campo político. Dice:

Eufemismo: utilización de palabras que no se corresponden con los hechos para hacer que lo que es no sea, y que lo que sí es parezca que no es. [...] Los golpes de estado se llaman revoluciones; el autoritarismo y el robo son defensa de los valores morales; las víctimas de una dictadura se llaman desaparecidos. Y claro: un indulto que libera asesinos de dos bandos que enloquecieron esta nación y que desaira groseramente a la Justicia, se llama pacificación nacional, quietamiento de los espíritus y así (*PC*, N° 19: Ed.).

Resistir al autoengaño y al engaño de los discursos requiere de una decisión propia de fiscalización como valor positivo; una atención y un ejercicio crítico lector. “Saber leer, aprender a dudar” es algo que ese tiempo de transformación requiere del ciudadano (Ibid, N19).

El período que atraviesa la salida de la publicación que estudiamos, combina los años finales de la presidencia de Raúl Alfonsín y los iniciales del primer gobierno de Carlos Menem. Un tiempo traspasado por distintos tipos de dificultades –en los campos económicos, políticos, sociales– que, en ocasiones, ambos gobiernos resuelven a contracorriente del desenlace esperado por gran parte de la población. Esto se refleja en los discursos gubernamentales como un modo enunciativo que, al comunicar sus resoluciones a la sociedad, las manipula mediante el ocultamiento o la deformación de algunos hechos y, por ende, de su lectura por parte de un ciudadano desprevenido. Estas formas de autoritarismo disimuladas en los discursos son denunciadas por *Puro Cuento* que las confronta con su modelo enunciativo:

En *Puro Cuento* pensamos que dadas las circunstancias actuales, ahora más que nunca lo mejor es decirlo todo, único estilo en el que nos reconocemos, que nos deja dormir en paz y que, estamos seguros, nuestros lectores comprenden y avalan. El único que combina con nuestras convicciones: no disimular, no caretear, no caer en el eufemismo nacional. Decirlo todo (*PC*, N° 18: Ed.).

7.2. Jóvenes y lectura: señales de la caída cultural

En los primeros años del gobierno democrático se empieza a vislumbrar la emergencia de una subjetividad que ha debido formarse

en instituciones escolares a la sombra de un disciplinamiento formado en la cultura de la violencia y el miedo. Ciertamente estos componentes instalados engendraron las condiciones donde se sostendrían, las distintas formas de autocensura. De este modo se construyó hegemonía imponiendo aquellas lecturas “permitidas” y tecnificando los métodos de enseñanza en pos de la anulación de toda mirada analítica crítica. Estos dispositivos operaron favoreciendo la autocensura, uno de los mecanismos más efectivos de la represión cultural.

Rescatar la narración desde todos estos espacios que la revista propone tiene también un carácter de resarcimiento en dirección al lector: reponer una forma de vínculo que le fue apropiada y hacerla tangible. Ayudar a reconocer las marcas que dejó la pérdida de la lectura, los modos de creación de las distintas formas de autocensura, mecanismos ambos disgregantes que, actuando sobre la subjetividad social ya de por sí disgregada y aislada, reforzando las barreras de su confinamiento.

La violencia contra el lector había tomado caminos inéditos: bibliotecas públicas enteras fueron desmanteladas o confiscadas y producciones editoriales completas quemadas⁴⁴. Estas represalias generalizadas dirigidas a la totalidad de los libros, al ocultamiento de información en colaboración con sus medios de prensa afines, y a través de los trayectos educativos al vaciamiento del pensamiento crítico en dirección sobre todo a la población más joven, cautiva de esas instituciones, dejó secuelas en la discursividad. Esto se vio reflejado en un empobrecimiento en la capacidad de metaforizar el presente.

⁴⁴En la ciudad de Rosario (provincia de Santa Fe), los militares usurparon la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil. Ésta era una institución que a principios de los años 70 tenía una biblioteca de 55.000 volúmenes en circulación y 15.000 en depósitos. El 25 de febrero de 1977 fue intervenida mediante el decreto N° 942. Ocho miembros de su Comisión Directiva fueron detenidos ilegalmente, y el control de préstamos de libros fue utilizado para investigar a los socios. Miles de libros de la entidad fueron quemados, por ejemplo seiscientos colecciones de la obra completa del poeta Juan L. Ortiz.

Por otra parte, el temor a la narración, implícito en la prohibición de textos narrativos, mostraba al mismo tiempo su poder: ésta no requería adoptar el cuño realista para reflejar los vínculos y las disyuntivas del sujeto con su sociedad y con su tiempo⁴⁵. Quienes se ensañaron contra la narración no hicieron más que hacer visible su poder: el relato más sencillo era capaz de poner el tiempo vivido en conflicto, de interpelarlo, hacerle decir lo no dicho o lo que hubo que callar, contradecirlo, bifurcarlo, urdir otras tramas, o reproducir las maneras de actuar/pensar de un tiempo a la espera de los lectores futuros. La narración no admite desligar al individuo del grupo, por el contrario lo que hace es volver a ligarlo de distintas maneras⁴⁶.

Debido a esto el verdadero riesgo era la existencia del lector. Hablamos del lector como una capacidad por parte del grupo de efectuar una apropiación de lecturas, de reescrituras. El lector como referente de un proceso constructivo junto con otros lectores con los que comparte, de múltiples maneras, la experiencia de la lectura y, al hacerlo, produce la circulación de la cultura. Todo esto está implicado, como potencialidad, en el acto de narrar. Narrar es acceder a una capacidad del pensamiento de articular variedades y dimensiones de la experiencia: tradiciones identitarias, miradas estéticas, innovaciones, rupturas, presentes en la forma narrativa. Ciertamente, la tensión poética del mundo de lo cotidiano, actualizada por la narración, consigue que emerjan, muchas veces desde los lugares menos pensados, nuevos matices que pueden transfigurar la

⁴⁵Un ejemplo indiscutible de la impresión que suscitaba esta amenaza subversiva difícil de acorralar fue el decreto que determinó como motivo pertinente para la prohibición del libro *La Torre de Cubos* de Laura Devetach su “ilimitada fantasía”.

⁴⁶La sospecha sobre la narración y su poder metafórico puede leerse, por ejemplo, en argumentación llana que alerta sobre esto por parte de uno de los representantes de las fuerzas dictatoriales, el brigadier Pedro Benjamín Menéndez. Dice este militar: “A partir de una simple composición sobre las estaciones del año, un maestro subversivo o un idiota útil comentará a sus alumnos la posibilidad de combatir el frío según los ingresos de cada familia [...]. Para los educadores: inculcar el respeto por las normas establecidas; inculcar una fe profunda en la grandeza del destino del país; consagrarse por entero a la causa de la Patria, actuando espontáneamente en coordinación con las Fuerzas Armadas, aceptando sus sugerencias y cooperando con ellas para desenmascarar y señalar a las personas culpables de subversión, o que desarrollan su propaganda bajo el disfraz de profesor o de alumno
<<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/almiron/cposto/cposto17.htm>>

experiencia histórica, política y existencial del colectivo. Pero, además en la narración, y particularmente en el cuento, se inscribe otro poder no menos agorero para la razón excluyente, y es que, de un modo o de otro, invoca siempre al grupo, a la heterogeneidad del colectivo que, a través de ella, se expresa y se receptiona.

Suprimir en el lector la potencialidad de estas capacidades fue, por todo esto, ir más allá de la estricta censura de ideologías políticas o valores contrarios a los que las fuerzas querían imponer; fue llevar a la población a la forma más eficaz de censura, la autocensura como forma hegemónica. Es decir la perturbación de la experiencia de una práctica de lectura no se ejerció solo desde la proscripción de unos autores o de unos libros y la imposición de otros, sino desde la proscripción de modos de leer. Proponiendo dispositivos de lectura homogéneos que no convocaran al lector a una actividad de coautoría que impulsa todo acto de lectura cuando el lector se siente interpelado. La autocensura en ese caso no funciona como acto de sobrevivencia, es decir como protección de alguien que calla, sabiendo que calla, como opción de resguardo, sino que enmudece, sin registrar que enmudece, como habitualidad.

Señalamos en otro capítulo las mediciones realizadas por las fuentes que exploran los consumos de lectura en la población mundial. Como dijimos éstas habían crecido y afirmado en la Argentina entre las décadas de 1960 y la primera mitad de 1970, pero al finalizar la dictadura habían sufrido una caída letal. Aunque las cifras en sí mismas no son indicadoras de una caída en la calidad de lectura en la población, sí lo son si las interpretamos desde los hábitos culturales que quedaron truncados.

Como ya vimos en otro capítulo, la operación de hostigamiento a la lectura adquiere un punto crítico con la quema –a través de una orden judicial– de un millón y medio de libros editados por el Centro Editor de América Latina, el 26 de febrero de 1980. Muchos jóvenes

cursan sus estudios primarios y secundarios, crecen en este escenario cruzado por el autoritarismo que no permite una elección de lecturas propias y que, en numerosos casos, directamente empuja al auto represión. En su libro *Culturicidio*, Francisco Romero recuerda su propia y dolorosa experiencia que vimos reproducida en tantos otros jóvenes: “Y en los patios de las casas la cultura del terror nos hacía sepultar o quemar “libros amenazantes”” (Romero F, 2004b). Libros amenazantes que no solo fueron destruidos sino que además fueron reemplazados por otros funcionales al aparato represor. Esto no puede sino pensarse en las consecuencias futuras porque, dice el autor:

si es cierto que las personas somos también lo que hemos leído, podemos conjeturar a partir de estos datos qué clase de imaginarios sociales y valores culturales y morales se construyeron desde esas lecturas en las mentes nacionales. O mejor, qué clases de hombres y mujeres hicieron de nosotros esas lecturas paridas desde los antros ideológicos del terrorismo de estado (ibíd.: 80).

Y no hay duda de que este ataque feroz a la lectura y a los lectores fue también un ataque directo a la conciencia de los jóvenes, a su posibilidad de nutrirse intelectualmente e intercambiar con otros prácticas necesarias para motorizar y sostener el pensamiento crítico y reflexivo.

El vaciamiento intelectual a manos de la dictadura, y los resultados de esta devastación comienzan a verse ya iniciado el gobierno democrático. Kovadloff señala este fenómeno en su artículo “Una cultura de catacumbas”:

La muchachada carece, casi completamente, de experiencia cívica. El grado de desinformación política es alarmante. La comprensión de nuestra historia nacional, nula en casi todos. Tantas estrecheces y aún otras más, hacen que la visión

intelectual tienda –en principio– a remontarse como necesidad de un individualismo extremo, de un temperamento inconsciente, de su enajenación social. En el grueso del alumnado puede palpase la desorientación de una sensibilidad ciudadana que no encuentra el cauce para el desarrollo maduro (Kovadloff, 1993: 576).

La medida de la destrucción cultural es contabilizada por *Puro Cuento* a través de la lectura del material cuentístico enviado por los lectores jóvenes para su evaluación a la sección “Taller Abierto”. El análisis de algunas temáticas y el tratamiento que dan a sus textos un número significativo de estos incipientes escritores, permite tener una pauta de la emergencia cultural. Ésta se observa en las carencias temáticas y discursivas que muestran un fuerte déficit de lectura. El editor de *Puro Cuento* reflexiona con los lectores sobre esta experiencia con preocupación:

Recibo centenares de cuentos de gente menor de veinte años. Son hijos de la dictadura: los educados –maleducados– durante nuestro período más sombrío. [...] tienen un conflicto enorme con la palabra escrita. Desconocen cómo aplicarla, cómo manejarla, cómo convivir con ella. [...] La soledad, el abandono de los padres, el descreimiento en las posibilidades potenciales de una sociedad democrática, la violencia, gobiernan la ideología de los textos. [...] La corrupción casi siempre aparece en éstos cuentos, lo cual es sencillamente asombroso dada la edad de sus autores. [...] Antes víctimas que protagonistas, estos chicos que empiezan a escribir, son también los hijos de una sociedad que, al empobrecerse, sufrió un tremendo rebaje ético (PC, N° 8: 31).

La mirada sobre los sectores jóvenes es una recurrencia en la revista y se relaciona con la preocupación por la disminución de la lectura. En el segundo año de *Puro Cuento*, el editor reflexiona sobre

la tragedia que sufrió el país y su reflejo en la destrucción de un capital cultural que había sido tradicional y cuya escasez actual se profundiza debido a la falta de interés del gobierno por apoyar proyectos culturales:

Este problema es para nosotros fundamental, lo poco que se lee en un país que tradicionalmente fue un país muy lector [...]. En la Argentina necesitamos leer para crecer, y en ese sentido en *Puro Cuento* nos proponemos (desde que existimos) ser fundamentalmente un vehículo de lectura. [...] Pensamos que en este sentido, cultura no es solo dar antes que recibir; también puede ser recibir (o sea leer) antes que dar (o sea escribir) (*PC*, N° 8: Ed.).

Desde esta perspectiva *Puro Cuento* sostiene una lucha cuya trascendencia busca hacer visible a todos: la necesidad de reconstruir un discurso que fue y seguirá siendo robado si el ciudadano no lo reconoce como un poder propio a desarrollar. El arte, como espacio de exploración y de descubrimiento en la acción artística, conlleva una exigencia de búsqueda, atención, distanciamiento, crítica. Es éste un modo de acción que la revista propone a sus lectores invitándolos a adentrarse en la práctica de su expresión artística. No se trata solo de que el lector desarrolle una mirada estética sino que, este desarrollo le permita eludir, como ciudadano, la subordinación a las formas generalizadoras del discurso hegemónico donde se cuecen engaños como por ejemplo los que se sostienen en unas “ilusiones niveladoras abstractas de la democracia occidental” (García Canclini, 1995: 187).

En el ejemplar número 20, *Puro Cuento* reafirma este proyecto, central en la revista, mediante el anuncio de la creación de la Fundación *Puro Cuento*, ésta será una “entidad de bien público, sin fines de lucro, nacida al impulso de una revista literaria” (*PC*, N° 20: 20). Entre sus propósitos inaugurales figura el de impulsar más eficientemente su campaña de lectura, dirigiéndola especialmente a

menores de 20 años. Por otro lado, compromete la continuidad del apoyo que viene realizando a 14 bibliotecas escolares del interior del país, e inicia la organización y coordinación de nuevas Campañas de Ayuda a las Bibliotecas Populares. Otra tarea que cabrá a la institución será la edición de cuadernillos de divulgación y de libros afines a los objetivos de su plan de lectura. Éste es a su vez avalado y sostenido mediante la organización y el patrocinio de concursos de cuentos y de talleres de lectura/escritura dirigidos a la población, especialmente a niños y adolescentes.

Uno de los logros de la Fundación es la adhesión de grupos de lectores de la revista, un voluntariado interesado en colaborar en el nuevo proyecto que se inicia. Gracias a este apoyo puede llevar a cabo, con la colaboración de un grupo de sociólogos, una encuesta nacional de lectura. Ésta se operativiza a través del voluntariado de lectores quienes organizan una red actuando como encuestadores en las distintas provincias del país.

Asimismo la colaboración de los lectores permite que se haga efectiva la fundación de la primera biblioteca popular *Puro Cuento* en Puerto Iguazú. Esto se hace posible por el entusiasmo y el esfuerzo de lectores de la zona, quienes concitaron, mediante cartas al correo del lector, la colaboración de otros lectores de la revista, quienes enviaron libros desde distintas regiones del país. A esta experiencia fundacional siguen, mediante el mismo procedimiento, la creación de otras bibliotecas populares *Puro Cuento* en las provincias de Santa Fe y Corrientes.

7.3. Restablecer el discurso

Todo, en nuestra sociedad, sociedad de consumo, y no de producción, sociedad de leer, de ver, de oír, y no sociedad del escribir, del mirar, y

del escuchar, todo está preparado para bloquear la respuesta: los aficionados a la escritura son seres dispersos, clandestinos, aplastados por mil presiones.

Roland Barthes

En el primer número de la revista, un artículo titulado “El cuento da trabajo”, firmado por Silvia Itkin, una de las integrantes del grupo fundador, historiza brevemente el recorrido de los talleres de escritura en la Argentina. Este encuadre histórico da mayor definición a los principios constructivos sobre los que sustenta la revista su espacio de taller. El texto pone en relación el fenómeno del crecimiento de los talleres de escritura y su concentración en Buenos Aires, con las transformaciones culturales ocurridas en el país. Itkin señala cómo esta actividad en tiempos de democracia “se vuelve masiva” y consulta las opiniones de autores –Santiago Kovadloff, Liliana Heker, Isidoro Blaisten y MempoGiardinelli– que ya vienen pensando en el tema.

Santiago Kovadloff, en un artículo titulado “Una cultura de catacumbas”, señaló que si bien estos circuitos en dictadura habían sido lugares de resistencia cultural, en democracia su crecimiento desmedido debería tomarse como un síntoma inquietante y no como un indicio auspicioso. En tiempos de normalización de las instituciones, se convertían en el “sucedáneo de una vida universitaria saludable, creadora, venturosa de la que la cultura de catacumbas sería un módico complemento, nunca su reemplazante” (Kovadloff, 1993: 577).

Puro Cuento analiza la realidad desde su contexto de producción, y advierte que, frente a una demanda evidente por parte de la población no existe respuesta académica. Si el taller de escritura en su modalidad informal subsiste y crece con la llegada de la democracia, esto es señal de una emergencia cultural que los ámbitos universitarios (por esa época maltrechos) no quieren o no pueden reconocer y para los que, en consecuencia, no fundan ni desarrollan

dominios programáticos. Para Itkin cualquier persona que curse la carrera de letras con la esperanza de desarrollar su vocación de escritor, se verá defraudada: “fracasará su desarrollo expresivo a favor de una formación erudita” (PC, N° 1: 32).

Aunque se muestra de acuerdo con la existencia de los talleres, *Puro Cuento* no hace un gesto de defensa a ultranza en su favor, reconoce, por el contrario, que la importancia cuantitativa de la producción que sale de los talleres no es en sí misma equivalencia de buen oficio. Asimismo ve una gran cuota de improvisación en algunos talleristas, que señala como una visión “distorsionada de la cultura y del hecho creador” (ídem) sostenida en una idea, cada vez más extendida como valor positivo, de culto a la espontaneidad, que ve conveniente revisar.

En el mismo número, otro artículo, titulado “Hacia una teoría de la práctica del cuento”, firmado por el editor, vuelve sobre el tema resinificando el trabajo del escritor desde una perspectiva social:

Es impresionante observar que los que llegan a talleres producen –son capaces de producir– un texto por día o por noche, y a veces más. El espontaneísmo, el creer que solo lo que surge de la fugaz y esquiva –y por qué no decirlo a veces tramposa– inspiración, tiene valor. Así es como nuestra cultura se ha basado más en el exitismo, en el golpe de efecto, en lo irrazonado, en la falta de meditación suficiente que es sinónimo de carencia de profundidad, que en la solidez formal, que es el continente necesario de lo sustancial, de las mejores ideas y de las buenas intenciones. [...] Aquí nos proponemos dar a conocer textos de [...] muchos eximios cuentistas que también pensaron el género que hacían y para quienes escribir no fue un acto mecánico de simple catarsis, una exorcización, sino que fue una reflexión sobre el tiempo que vivieron (ibídem: 28).

En ambos artículos se insiste sobre el esfuerzo que supone el trabajo de escritura en oposición a los mitos que rodean la creación literaria. La revista resalta la importancia de “dejar de ser un lector ingenuo, desarrollar la crítica con responsabilidad”, “romper con aquella imagen del escritor como sujeto que se “desahoga” en la escritura y comprender que un texto literario es producto de innumerables versiones” (ídem).

7.4. Escritura y democracia: el lugar del taller

*Al futuro, de hecho, siempre lo estamos construyendo en el presente,
aunque no nos demos cuenta, que es lo que casi siempre nos pasa.*

MempoGiardinelli

Taller de escritura es el nombre genérico de un lugar complejo sobre el que recaen una variedad de representaciones de escritura, inclusive contradictorias. Por eso, fuera de sus coordenadas históricas y sociales, decir taller de escritura, solo daría cuenta de un campo virtual difuso, en muchos casos ilusorio, sobre su alcance y sentido.

El taller situado, en cambio, no admite ser analizado como espacio neutral; es por el contrario un lugar de elección que bifurca la práctica de la escritura en dos grandes direcciones: por un lado, como reproducción y, por otro, como problematización, producción y ampliación artística, intelectual, etc. En definitiva, es un medio cruzado por múltiples tensiones que provienen de distintas concepciones de la literatura y de la escritura, métodos de enseñanza diversos y también divergentes, marcas personales de coordinación y horizontes de expectativas heterogéneas. Por eso, un taller formula también un ambiente micro social, que permite la confrontación y es un lugar de referencia. Aún cuando pueda verse como un fenómeno inestable, o

efímero respecto a las instituciones formales cuyas pautas atraviesa, la existencia y permanencia de los talleres de escritura como áreas extra institucionales son síntomas de un movimiento que se gesta en una topología social y al que, solo por eso, es conveniente prestar atención. Visto como dominio productivo –crítico y reflexivo de una práctica– puede pensarse también como la oportunidad de un modelo de acción cultural en relación a las demandas y necesidades del conjunto social.

Esta última perspectiva es la que nos permite analizar la propuesta que da forma a la revista *Puro Cuento*, vista como un taller de lectura/escritura integral.

El “Taller Abierto” de *Puro Cuento* propone establecer un diálogo entre escritores y lectores, para estudiar, desde diversidad de ángulos, los problemas de creación con la escritura. Este diálogo, que se materializa en la sección “Taller”, se extiende en forma implícita a la totalidad de la revista.

Aún cuando pudiera estar dirigido a escritores que recién se inician, este taller no está concebido como un espacio menor o elemental, por el contrario, busca provocar una mirada crítica de escritor desde su práctica con la propia escritura. Cada texto enviado al taller será evaluando desde las características que propone su producción. Este trabajo personalizado se aleja de la idea de corrección como una fórmula general y también de concepciones academicistas en la evaluación de las escrituras. Escribe Giardinelli:

El proyecto que yo imagine que realizaríamos era un taller abierto muy profesional, donde los maestros del taller fueran maestros de taller, no tenía que ser mi opinión o las de los dos o tres que hacíamos la revista, obviamente que nosotros teníamos nuestra opinión y muchas veces dábamos la forma redaccional final a las evaluaciones. La finalidad era que

quienes opinaran sobre los cuentos supieran descubrir valores y dieran una sentencia más o menos piadosa a los voluntariosos sin talento, que eran muchísimos.

A mí me parecía que los evaluadores tenían que ser escritores, gente que tuviera experiencia en taller. Al principio eran voluntarios y después creo que les pagábamos, era casi simbólico, tratábamos de darles unos manguitos para que estuvieran. La verdad, me acompañó gente... había gente a la que le encantaba hacerlo, gente que lo quería, hasta Osvaldo Soriano leyó cuentos para *Puro Cuento*, Marco Denevi, Ana María Shua, Angélica Gorodischer, Silvia Plager. Eran un montón, porque llegaba tanto que yo armaba paquetitos de 30-40 cuentos y se los iba pasando a distinta gente, lo mandaba incluso a escritores del interior como Olga Zamboni, incluso gente de Europa leyó muchos cuentos, Reina Roffé me ayudó muchísimo con la lectura. Todo lo que yo quería era que cada cuento me lo devolvieran con un comentario abrochadito que no tuviera menos de 2 o 3 renglones y no más de 10. De ahí después salía el estilo de la devolución del cuento (Falbo, 2006).

Este apartado se inspira en la sección "Taller" de la revista mexicana *El Cuento* de la que Giardinelli, como señalamos, fue estrecho colaborador durante el tiempo de su exilio en México. Edmundo Valadés, creador y director de esta revista, dispuso una sección de taller de cuentos de la que se ocupaba personalmente haciendo el análisis y la devolución crítica a los textos enviados por sus lectores. *Puro Cuento* reformula esta idea amplificando la dimensión crítica con un criterio de mayor diversidad y agilidad en su ejecución: la evaluación del material no recaerá exclusivamente sobre la persona del editor sino que, como él mismo lo señala: "Un grupo de lectores calificados, abiertos de mente, de vasto conocimiento literario, nos ayudará en la consideración y selección de los textos que lleguen. Irán siendo publicados, o bien recibirán una respuesta, aunque sea

breve.” (*PC*, N° 1: Ed.).

Efectivamente, el grupo de asesores que evalúa los cuentos enviados por los lectores está conformado por un plantel de escritores destacados. Entre sus integrantes encontramos los siguientes colaboradores, que se van renovando sucesivamente: Marco Denevi, Silvia Plager, Reina Roffé, Ignacio Xurxo, Pedro Orgambide, Olga Zamboni, Oscar Hermes Villordo, Gabriel Bañez, Horacio Salas, Marta Nos, Azucena Semeria, Orfilia Polemann, Carlos Roberto Moran, Norma Baez Carlen, Isidoro Blaisten, entre muchos otros.

El cruce de las distintas miradas de los profesionales que componen el área de evaluación compone asimismo una amplitud de criterios. La lectura crítica de los textos no es pensada por el editor como un servicio subsidiario o menor que el resto de las secciones. Por el contrario, este capítulo ocupa varias páginas de cada número. Por cierto la consolidación del “Taller Abierto” no dependerá tanto de una decisión que competa únicamente a la revista sino también del interés que concite en los lectores, quienes aportan el material a evaluar. De esta participación –medible en la persistencia de los envíos de cuentos al Taller– se desprende que son los propios lectores/escritores quienes acogen y hacen suya la propuesta.

De este modo, la sección se convierte en un marco de referencia para numerosos escritores y aspirantes a serlo y un lugar de estímulo para proyectar o continuar con una formación.

Las respuestas publicadas en “Taller Abierto” –que, computadas a lo largo de los treinta y seis números, sobrepasan las mil devoluciones– configuran una trama textual que puede leerse en forma independiente de la revista. Estos textos ilustran aspectos de la trastienda de la escritura al público interesado. La sección no prescribe sobre cómo escribir, solo acompaña al autor novel dando respuestas individuales que surgen de la evaluación del material que él envía.

Pero, al mismo tiempo, la diversidad de respuestas se articula en un entramado crítico del que puede abreviar cualquier lector, incluso aquel que no haya pasado por la experiencia de escritura. En esta sección se ven cumplidos los ejes experiencial y de problematización de las prácticas de lectura y escritura que propone la revista, junto con el de análisis de concepciones de la literatura.

Por otro lado, la sección en sí misma opera como incentivo para la producción toda vez que las sugerencias críticas que se formulan ponen el acento en el carácter procesual de la tarea de escritura, incorporando las reescrituras como distintos momentos de la factura del texto. Valoriza la tarea de búsqueda que implica poder formalizar aquello que cada vez se quiere decir, reconociendo las sucesivas tareas de relectura y de reescritura. En otras palabras, el “Taller Abierto” confronta de un modo activo la idea de escritura como ideal a alcanzar mostrando la creación formal como una búsqueda atravesada por múltiples variables. Pero, al mismo tiempo, alienta al novel autor a rescatar a la palabra de la subordinación a la que fue sometida.

En cada número, el “Taller Abierto” escoge de entre el material enviado –bajo la supervisión de los evaluadores– los cuentos mejor logrados. Estos se editan en otra sección de la revista: “Cuentos del Taller Abierto”, en la que *Puro Cuento* da lugar a nuevos escritores. Esta llamada a la producción se complementa con la oferta de una diversidad de concursos organizados para estimular la escritura en dirección a sectores diferenciados de lectores, entre ellos los jóvenes o los adolescentes.

Lejos de miradas ilusorias, la revista propone que la fortaleza democrática obedezca a un trabajo de construcción en común que –al igual que el entrenamiento lector y escritor– requiere de un ejercicio sostenido en el tiempo. Tomar lo comparable entre ambas prácticas supone complejizar la noción de “democracia”, descentrándola de un ideal de perfección política a alcanzar para relocalizarla en el proceso

continuo de la acción del diálogo transformador de la cultura. Asimilar, desde un plano simbólico, al diálogo que un escritor sostiene con su escritura cuando da forma a sus textos. El editor se implica en esta idea cuando repasa su propia experiencia y analiza su transformación como escritor desde el pronunciamiento estético de su generación:

Hace años cuando toda la literatura latinoamericana discutía el tema del compromiso del escritor siguiendo las ideas de Jean-Paul Sartre, muchos lo interpretaron como excusa para discutir el protagonismo social y las perspectivas de una revolución que entonces, en los 60 y 70, parecía posible e inmediata. Recordemos aquellas obras del llamado realismo social. [...] ¿Cómo no empeñarse en cultivar la convergencia del discurso político ideológico con el literario, si todos lo hacían? [...] Es natural que ahora desechemos los productos bastardos de aquella corriente. Porque al amparo de la llamada “literatura comprometida”, en los 60 y los 70 surgió un producto deleznable: la escritura panfletaria. [...] Todo eso ya no sirve, en la actual etapa de recuperación democrática (PC, N° 30: 32).

Este reflexionar sobre el hacer, como una constante a medida que avanzan los números, ciñe el armado de la trama discursiva cuando propone integrar la noción de actividad intelectual dirigiéndola a la regeneración del territorio de creación común. Porque, escribe Giardinelli, “para nosotros la literatura no es solo un pasatiempo, ni una producción cultural más, sino una compleja responsabilidad intelectual” (PC, N° 33: 1).

Recuperar la palabra del exilio a donde la arrojaron los años de censura es una tarea compleja y que demanda, como condición necesaria, de una voluntad. Pero ésta por sí misma no basta, necesita componer su propio cuerpo discursivo para no ser solo fuerza, sin dirección. Toda comunicación requiere de un trabajo de realización

formal. Lo que puede ser dicho siempre es resultado de una puesta en forma, hablar es poner en formas. Escribir es también crear formas nuevas que amplíen las condiciones sociales de producción ya que “éstas definen las condiciones de recepción en las cuales se oirá lo que ha de decirse” (Bourdieu, 1990: 159).

Puro Cuento propone un vínculo entre cultura y democracia como algo a construir con la fuerza productiva del grupo. La imaginación, la acción y el despliegue del pensamiento en su pluralidad son cosas que no vienen dadas, son llamados a la construcción que necesitan del ciudadano, lo requieren para que la democracia no sea la cifra de una fuerza vacía.

En uno de sus últimos números, próximo ya al cierre de la revista ante la dificultad de financiación y la falta de apoyo oficial, *Puro Cuento* continúa enfatizando sobre el estrecho vínculo entre las prácticas de producción cultural y la creación de ciudadanía. Dice el editor:

Hoy, creo, hemos aprendido que aún con todas las fallas que tiene, la llamada “democracia formal” sigue siendo el mejor ámbito para la creación artística. Hoy sabemos que son precisamente las formas las que hacen a la esencia de la democracia; es el cuidado de las formas lo que abre y ensancha espacios en la vida republicana que necesitamos en estos tiempos para que ya no se mate gente, no haya censura y el disenso sea estímulo y no represión (*PC*, Nº 30: 33).

La nueva mirada produce un desplazamiento de lo político como compromiso a lo ético como responsabilidad. La responsabilidad del escritor es con su escritura como exigencia de trabajo sobre la forma, como preocupación por profundizar una estética. Así, para Giardinelli, el cuento, como metáfora social, concentra dos dimensiones –la ética y la estética– que en el trabajo de escritura se fusionan y conviven, por eso la escritura es un camino posible para poder entrar en el tiempo

vivido e intentar conocerlo.

Conclusiones

Cultura y comunicación se alimentan de relatos, no sólo para conservar piadosamente los grandes momentos de un pasado, ni con la vana esperanza de armar el catálogo completo de un patrimonio sagrado, sino para engendrar el porvenir a partir del presente al reinscribir en él la marca del pasado.

Michel de Certeau (*La toma de la palabra y otros escritos políticos*).

En este apartado nos detendremos a desarrollar el modo en que el cuento como eje central de los distintos tópicos que la revista recorre, organiza un trazado simbólico en busca de la renovación cultural que el país requiere. El cuento se abre al arte de narrar como espacio productor de conocimiento y de memoria. Es también creador de espacio inclusivo y trazo prolífico en dirección a la recuperación de un diálogo sin fronteras, a través del cual es posible asistir a la redención de una poética de la experiencia.

Desde los primeros capítulos vimos cómo el período de transición democrática propone además de la ansiada restauración política una gesta necesaria hacia la recomposición cultural, y el modo en que ésta no admitirá ser pensada como un proceso lineal sino que deberá atender a múltiples frentes. Vimos también un campo intelectual que se planteaba la necesidad de reorganización de los espacios de producción de conocimiento disueltos o congelados durante la dictadura, con un gran número de actores desaparecidos, exiliados o emigrados de sus zonas de producción. Encontrar un nuevo piso donde asentar el pensamiento implicaba asimismo aceptar la derrota política de los movimientos sociales de liberación, revisar las diferentes experiencias sufridas por la población durante la dictadura, asimilar la crisis de los movimientos políticos de la izquierda. Todo esto se hará visible en los debates que surcan el campo intelectual en los primeros años de la transición, frente a la imposibilidad por parte de los actores involucrados de retomar las posiciones teóricas con las que se había

trabajado hasta el momento de inicio del gobierno militar.

En coincidencia con estas alternativas y promediando los años 1980, se suman los debates Modernidad / Posmodernidad que recorren a las Ciencias Sociales y los cambios profundos que esta crisis traerá hacia el interior de las distintas áreas disciplinarias en forma paralela al reconocimiento de la necesidad de más complejas lecturas sobre las realidades sociales y de los nuevos signos que las atraviesan, como por ejemplo el papel que cobran en la conformación de las sociedades las industrias culturales y el desarrollo de las tecnologías de la comunicación. Particularmente en América Latina y en concordancia con las realidades políticas y sociales comunes de sus países, que al mismo tiempo presentan características diferentes a las de los países centrales, estos estudios encuentran nuevas formas de problematización.

Desde estos recorridos volvemos al análisis de nuestro objeto de estudio en la textura conflictiva de la transición democrática, para analizar cómo el proyecto de *Puro Cuento* configura un modo de interpelación en dirección a las coordenadas culturales de su tiempo. En este itinerario analítico seguimos la línea que ve la comunicación no como un campo extendido que debe ser franqueado hasta llegar a los límites de su objeto sino como un entramado relacional, una trama móvil en constante proceso de construcción y de transformación de sentidos sociales e individuales. Mediante esta focalización interrogamos a la revista en relación con el horizonte de expectativas del contexto histórico de su salida para poder interpretar el carácter de su intervención.

Si como señala Aníbal Ford, el periodismo cultural puede definirse como un modo de ver que transforma el objeto que mira en una clave para mirar cualquier práctica social (Rivera 1998, P 179). *Puro Cuento* y su propuesta de trabajo - con el eje puesto en la narración como lugar de apropiación y de recuperación del espacio

creativo colectivo - se convierte en una de las claves que nos permite recuperar los tránsitos de la cultura en ese tiempo de transición.

Desde su primer nota editorial, *Puro Cuento* conceptualiza una idea de democracia que pone en acción mediante un ideal de encuentro colectivo organizado a través del cuento como prefiguración de un espacio amplio y abierto a la diversidad de voces y de escuchas. Sin embargo, vimos que para la publicación, democracia no es un concepto acabado sino un horizonte político. Para que este se haga efectivo deberá ser ganado por el ciudadano mediante una disposición al ejercicio. Esta práctica, que la revista buscará promover y apoyar, apunta a la creación de ciudadanía como algo que implica más que una acción política formal que empieza y termina con la emisión del voto, sino que es una fuerza plural a provocar y uno de los lugares genuinos de provocación es la actividad cultural. Es en el restablecimiento de la acción cultural donde se genera un potencial creativo colectivo que da sentido a la acción. En la concepción de *Puro Cuento*, cultura y política no son fuerzas paralelas sino que se interconectan y se nutren.

Por otro lado la revista elige motorizar este ejercicio a partir de la narración. El cuento, como zona simbólica y también como práctica literaria, no debe ser entendido como atributo de minorías. La narración literaria como lugar de confrontación de sentidos, de intercambio, memoria, recopilación, miradas estéticas, percepciones del mundo, es el espacio de la cultura del que – como lector o escritor - ninguno queda excluido. Es a la vez espacio de movilidad creativa siempre en tránsito de ampliación y lugar potencial para hacer comprensibles las encrucijadas, transformaciones y posibilidades colectivas en el continuo temporal de la humanidad, y en el presente de la vida cotidiana. Lo que la revista ofrece a su público es reconocerse junto con el grupo en la producción cultural. Lo hace abriendo la participación a todos aquellos que en esas páginas se sientan convocados, e interpelando asimismo a los espacios de la

cultura erigidos como zonas de poder de unos pocos congregados. El cuento será ejercicio de amplificación creativa y zona de recuperación de la memoria colectiva. Frente a una sociedad cuya memoria ha sido fuertemente vulnerada, esto último propone un proceso de gran complejidad. El posible desbloqueo de la memoria social como paradigma necesario para la época se parecía menos a la lectura minuciosa en el despliegue de la tela de los hechos pasados que al rescate de hilos e hilachas de memoria de entre los jirones de esa tela. Porque la memoria anidaba también en nichos de silencio o por decirlo de otro modo, en dolores más difusos a los que no alcanzaban las palabras. Recuperar la memoria con un sentido plural de apropiación social requería de un trayecto mayor. Desanudar la madeja donde se trincaban las diferentes trazas de lo usurpado hasta encontrar, para interpretar e integrar, la pluralidad de significantes incrustados y dispersos en el cuerpo social herido. Por eso la restitución e incorporación de la memoria como ideal social no era algo que pudiera hacerse de una vez, requería de múltiples recorridos, y éstos incluían la disposición del grupo a reconocer los distintos emplazamientos de las voces y de poder abrirse a la sugestión de la escucha. Requería también de una capacidad de dar forma a discursos inéditos, poner palabra a lo inenarrable, metaforizar. Se hacía necesario desagregar el material compacto de lo vivido en los distintos géneros que la entredecían: recopilación de los hechos del pasado, inventario, repertorio, testimonio, versión, confrontación, balbuceo. Permitir además actuar a la memoria como zona de acompañamiento y de reconocimiento de la experiencia del otro, de los otros, ser por lo tanto sitio de encuentro, elaboración y de desvío, ambigüedad, síntesis, reflexión del presente, interrogación, contradicción. En otras palabras, rescatar la memoria de entre los repliegues de lo padecido para integrarla como fuerza común, implicaba poder apropiarla en las variadas dimensiones que hacían a su complejidad, escucharla en sus distintas formas de escribirse. Lo que equivale a decir: ejercitar unas tareas propias de un orden epistemológico que, en su mayoría, se originaron en los ritmos narrativos.

Narración y memoria

Reconocemos estas operaciones de *Puro Cuento* dirigidas a la construcción de memoria, iluminando sus trayectos principales. Será por ejemplo la que ordena recuperar las piezas sueltas de la memoria literaria de su tiempo. Como vimos la revista abre en esa dirección a zonas sesgadas de la literatura acarreado a sus arenas los segmentos desaparecidos o dejados de lado, y que el lector recupera como novedad. Ejemplos de esto es la investigación organizada alrededor de su sección “rescate”. A través de ella repone a autores cuyas obras o cuyos nombres se han perdido para la historia literaria oficial, aún cuando su pensamiento perdura y mantiene vigencia. Hará lo mismo con las o zonas escindidas o subalternizadas del espacio literario, en las secciones como “Mujer y Escritura”, “Literatura para niños”, “Escritores del interior”. Espacios que al ser repuestos, confronta a la literatura con las mutilaciones que ella misma se produce cuando estrecha - y al mismo tiempo hegemoniza - su campo de pertenencia a unos pocos reinos conocidos, de acuerdo a unas normas de proscripción. De esta forma restablece esas zonas de la memoria literaria y además provee al lector de un material inédito o, en su mayor parte, desconocido no solo por el lector común sino también por el iniciado.

Construir la memoria del presente

Sin embargo las operaciones en dirección a la memoria no se encaminan solo hacia el pasado sino que también proponen un ejercicio de desvelamiento sobre la variedad de modos del olvido de cara al presente, una amenaza que se cierne sobre el mundo social

cuando éste ha venido de sufrir el largo trance de su aletargamiento bajo el dominio de la negación y el miedo. Esta reactivación de la memoria de cara al presente opera integrada a las actividades de lectura y la escritura y de ambas prácticas fundidas en el espacio simbólico que organiza el cruce intersubjetivo para la elaboración y la reflexión. Vemos en sus secciones dirigidas a alentar la producción de material cuentístico de su público, cómo la revista acompaña a sus lectores a percibir las formas del narrar, de organizar y configurar las tramas de los relatos y de ese modo implícitamente opera en dirección a la exploración de las formas de construcción de la memoria.

Se trata de interpretar la experiencia creativa como parte de un proceso constructivo, y de reflexionar sobre los procedimientos mediante los cuales se realizan los mundos narrados. De los ejercicios (asociación, metaforización, síntesis, articulación, vinculación, descubrimiento de las poéticas del mundo, reconocimiento del momento presente o epifanía), surgen géneros y subgéneros como formas de conceptualización del tiempo vivido. Lo que equivale a decir que cuando la revista acompaña al lector a narrar y abre a la reflexión sobre el material que éste produce, lo que hace no se dirige a reproducir las claves de un orden estético propio sino que acompaña al lector en la experiencia de la forma de organizar su relato y, con ello, a ver los modos en que éste es capaz de recuperar o de extraviar aquello que el tiempo desintegra: la poética inadvertida en el vivir diario. Lo inmedible o inabarcable en la volatilidad del pensamiento es recobrado a través de las formas narrativas mediante los ritmos, las elusiones, los silencios, la duración, las repeticiones, el olvido. La memoria, en su dimensión más compleja, es revalorizada de este modo en la actividad del narrador. Los procedimientos de configuración de una trama le muestran al lector, por contraste, la ineficacia de cualquier orden lineal como equivalencia de veracidad ya que lo que sucede al narrar es siempre la transformación de la experiencia.

Lectura y escritura serán por eso en *Puro Cuento* ejercicios necesarios para profundizar en los mecanismos de construcción de la memoria vista como poder cohesivo y de la narración como modo capaz de dar otra consistencia a la experiencia cuando ésta se reinterpreta en los interjuegos de la metaforización, como elaboración y acopio de la memoria colectiva.

Memoria y censura

La memoria como problematización vuelve a aparecer en un tercer discurso tematizando a la censura, rémora que emplazada por el autoritarismo se instala en los mundos cotidianos del comienzo de la democracia como autocensura.

En su análisis del campo en que insertará su revista, el editor de *Puro Cuento* vislumbra la existencia de un público disperso que, ante el vaciamiento de las universidades y lugares de estudio, buscaba o intentaba dar forma a ámbitos donde poder articular prácticas y conocimientos referidos al quehacer literario, de ahí el fenómeno de los talleres literarios, frente a los espacios cerrados de la educación. Sumado a esto percibe también a aquellos escritores que venían produciendo material cuentístico en soledad sin encontrar espacios de publicación en los medios culturales del período.

La revista ve en estos hechos las máscaras de una censura, enquistada y naturalizada, avalando formas de represión y de autocensura. Esta última, instalada en los trayectos educativos, fue corroyendo a los segmentos más jóvenes de la subjetividad ciudadana crecidos en esos circuitos de silencio. Desde esta percepción la revista opera confrontando estos mecanismos en la actividad cultural. Desenmascarando la homogeneidad que proponen ciertos espacios literarios cerrados o poniendo otro don de la presencia de voces que

se multiplican, inauguran una percepción del lector emplazado a ser actor cultural. El lector de *Puro Cuento* en efecto no es un sujeto representado o mediado por el discurso de la publicación – ésta carece de una intencionalidad de esclarecer a una audiencia o de tomar su voz - el lector al que la revista invita a participar y a reflexionar en conjunto- puede reconocerse en el tono de su propia voz como una más entre las distintas voces que actúan en esas páginas.

Analizamos ya este ingreso del lector en las dos secciones donde interviene en forma directa: el correo y el taller abierto. Sin embargo esta presencia se vuelve perceptible a lo largo de las diferentes secciones, reflejado en un tono enunciativo - en artículos y editoriales - que muestran las formas en que la revista lo apela.

Vemos esta percepción del lector por parte de la publicación, como una interpelación al discurso de la cultura oficial en ese contexto temporal y desde la actividad propia de una revista literaria. En tanto publicaciones especializadas, estos medios son visibilizados por los lectores en general como organizadores de circuitos de comunicación o de información restringidos a sectores expertos o entendidos, o donde el lector es invitado para ser informado, es decir es visto menos como actor que como adherente a la propuesta del medio.

Es necesario aclarar que no es el llamado al lector a participar lo que interpretamos como novedoso sino la forma en que, a través de su modelo de apelación, la revista hace perceptible la existencia de un lectorado ya existente pero segmentado y desdibujado como formación cultural debido a su dispersión y a la limitada oferta de lugares que los requieran.

Justamente desde este reconocimiento, la invitación de *Puro Cuento* se dirige a promover a través de sus lectores una actividad en red que, extendida por fuera de la revista, apuntará a su ampliación. Esta apelación al lector actuando en la trama comunicacional del

medio, afecta positivamente su circulación por espacios donde otros lectores se identifican. Según hemos señalado, la revista tiene un tránsito importante de mano en mano por talleres de escritura y también por las aulas de universidades y colegios secundarios a donde es llevada por los docentes o los alumnos.

En otras palabras la participación del lector en este circuito comunicativo no queda restringida a un plano ideal sino que es un ejercicio visible y concreto que se emplaza sobre un panorama de trabajo en dirección al ejercicio democratizador. Para la revista la fuerza cultural procede del grupo y solo en el intercambio de la potencia creativa del colectivo, se fortalece. Esta perspectiva se concentra en un lema que la revista acuña y sostiene a lo largo de su salida: “hacer cultura es resistir”.

Mecanismos de visibilización

El contexto social de salida de *PC* nos señala asimismo un tiempo que está recomponiendo sus canales de comunicación ciudadana surcado por las tensiones en el campo político y asechado por grupos de fuerzas autoritarias que se habían replegado pero no disgregado y que se movían desde las sombras, una economía debilitada y acuciada por las nuevas exigencias de los mercados mundiales que preparaban su ingreso al país, y una realidad académica y educativa todavía convaleciente luego de haber sido alterada mediante el vaciamiento y el atropello a sus instituciones.

En este contexto, para llegar al público que espera congregarse y que éste pueda reconocerse en la oferta, *Puro Cuento* deberá ser capaz de hacerla visible. La revista apelará por eso al lector de dos modos simultáneos que se refuerzan entre sí: explícito e implícito. Este último se refleja en la elección de un tono que se distancia del discurso

impersonal y se individualiza como estilo. El tono, como uno de los componentes del discurso, es la zona desde la que un emisor propone un carácter a la comunicación y, al tiempo, envía al receptor señales que dan cuenta del lugar de intencionalidad que origina el discurso. El tono referencia a quien lo emite, dice cómo se quiere presentar o cómo se piensa a sí mismo y también cómo piensa a los otros a quienes se dirige. En el proyecto de *Puro Cuento*, el tono como fuerza elocutiva emerge de una convicción o lugar de verdad donde la revista se legitima como “punto de reunión de todos aquellos unidos por el cuento” (*PC*, N° 1: Ed.).

El diálogo como principio movilizador

Esta condición de espacio de reunión no responde a una retórica sino que se instala en la estrategia del diálogo que atraviesa la revista y es confirmada mediante la articulación de sus secciones. Estas, configuradas, en su mayor parte, sobre una trama conversacional que gira alrededor del cuento y de la exploración de los procesos creativos implicados en su creación, integran al lector. Reseñamos, de acuerdo a nuestro análisis, tres tipos de interlocuciones fijas: las generadas en las entrevistas entre Giardinelli y sus colegas escritores. En esta sección asistimos más que a entrevistas a conversaciones de escritor a escritor donde los participantes – escritores reconocidos - profundizan sobre diferentes aspectos literarios focalizando la problematización a partir de su propio ejercicio como cuentistas. Esto permite al receptor interiorizarse de los aspectos experienciales de una práctica desde una comunicación horizontal que elude el uso de un lenguaje críptico para los no iniciados. El segundo diálogo, que implica directamente al lector, es el que mantienen los escritores asesores del taller con los receptores mediante los comentarios y la evaluación crítica de los cuentos que éstos últimos envían a la revista. Y ubicamos un tercer grupo de interlocución en el espacio del correo, donde es

posible encontrar las respuestas, comentarios, consideraciones o interpelaciones de los lectores a la revista, y en el caso de que lo requieran, la respuesta del editor. La lectura de las cartas revela el interés por continuar con los temas tratados por la revista así como la intervención de los lectores en relación a problemas que hacen al quehacer cultural en las zonas de actividad de éstos. Mediante el correo se conforman redes espontáneas de acción solidaria entre lectores. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en el apoyo que éstos dan a la demanda de libros o de pedido de creación de bibliotecas en zonas apartadas o necesitadas de esos espacios de lectura en distintos puntos del país. La voz del editor sobrevuela estos tres tramos discursivos y los vincula, a través de las editoriales y también desde algunos artículos propios. Por otra parte consideramos que el uso de un registro cercano al coloquial y distanciado de modelos formales o especializados, muestra asimismo una postura crítica hacia prácticas cercanas a automatismos discursivos o a lenguajes herméticos. Nos referimos a las formas enunciativas que, en ocasiones, responden más a reproducciones de modas literarias que a procesos de búsqueda de conocimiento. Pero conviene aclarar que si bien el tono de *Puro Cuento* comunica horizontalidad con el receptor, ésta debe ser leída menos como expresión de familiaridad que como provocación para animarlo a que se exprese. No se trata de que la revista busque fomentar una “libre” expresión ni que apueste a la trivialización de la escritura sino que, por el contrario, propone trabajar junto con el lector y a través de la lectura de sus propios textos, un modelo de exploración crítica. Lo hace sin traicionar su lugar de partida, aquel señalado en su primer editorial como estilo “sencillo y sin pretensiones”.

Desmontar cubiertas autoritarias

El discurso buscará de este modo eludir divisiones entre público

lego y especializado habilitando otros puentes de ingreso a la lectura que permitan al lector autoevaluarse tanto como aprendiz que como escritor.

Por eso el lector de *PC* no es para la revista un lector monocorde o difuso. La publicación distingue a sus lectores y –porque puede reconocerlos en sus distintas necesidades y preferencias– los puede nombrar. Son, por ejemplo: “los cuentistas del interior del país”, los autores relegados que “trabajan dura, constantemente y encuentran siempre las puertas cerradas”, “los escritores jóvenes del resto de América Latina”, valiosos pero desconocidos en la Argentina, “los lectores amantes del género”, los grupos minoritarios, los lectores con los que la revista puede no compartir la ideología o la estética pero que “serán igualmente aceptados”.

La enumeración de un público no es una información aleatoria, es una interpelación: denuncia formas enquistadas de autoritarismo u operaciones de negación o de segmentación que subsisten en “un medio tan poco generoso como es el de la literatura y de las revistas y suplementos literarios”⁴⁷.

El taller trabaja analizando los materiales escritos que envía el lector menos con una finalidad de evaluación en la calidad del texto que como forma de hacer visible el trabajo sobre la forma como etapa de un proceso de escritura. La estrategia de Giardinelli es abrir puertas hacia el oficio de escritor y a sus herramientas de trabajo de modo que la escritura pueda ser interpretada desde una reflexión en un sentido abarcador: no como horizonte a alcanzar sino como campo a explorar de creación de sentidos. El mismo editor pone para esto en juego la indagación desde su propio quehacer como intelectual, periodista y escritor, y desde todas estas experiencias discursivas interroga a los otros autores a los que entrevista.

⁴⁷ Todas las citas pertenecen a la editorial de presentación de la revista (*PC*, N° 1).

No se puede encorsetar al cuento

Miramos estas prácticas que la revista propone como un señalamiento de las maneras en que opera la acción de dar forma al relato en la transformación de la experiencia. De la capacidad que éste tiene de reorganizar la experiencia y de esa suerte, simultáneamente, instaurar una nueva manera de habitar el mundo. Esta mirada nos permite ver el modo en que estas prácticas de lectura y de escritura van a cobrar en esta publicación una dimensión ética. Leer es, en la mirada de *PC*, desarrollar una capacidad de interrogar en el discurso social las múltiples versiones y formas de contar, formas de interpretar, la realidad. En la creación artística, es más la alteración de un orden en el discurso común y no su supresión lo que abre la posibilidad de producir nuevas visiones de la realidad. El cuento no es la invención de “otra” realidad, sino el conocimiento de que otras formas de una realidad común pueden hacerse visibles a través del cuento. Escribe Giardinelli: “El cuento es un acercamiento a algo, pero no a lo extraordinario sino a lo ordinario sometido a una mirada imaginativa, nueva, distinta” (Giardinelli, 1992). Por eso el género “no se puede encorsetar” (ídem), es forma formante y, por lo tanto, siempre en proceso de transformación.

El cuento se vuelve en ese punto metáfora del tránsito de experiencias y cambios, y como tal, es irreductible a emplazamientos definitivos. “Es la indefinición misma lo que define al cuento” precisa Giardinelli. Forma maleable que en la práctica de su lectura revela al lector que siempre hay algo más esperando decirse: lo no dicho, o lo indecible. Por eso leer es también el ejercicio de un instrumento necesario para la acción creativa. “Leer es abrir los ojos” es uno de los lemas de la revista.

El proyecto de la narración como rescate

Vimos hasta aquí el modo en que *Puro Cuento* formula la narración y específicamente el cuento como espacio de circulación y propagación de voces, recuperación y producción de memoria. Y cómo en la revista este campo poético actúa siempre en propagación: las historias se encuentran, dialogan entre sí, se impugnan, establecen otros cruces. De hecho este ejercicio del narrar es propuesto como obstáculo a la posibilidad de sostener una perspectiva única. Es precisamente esta profusión –de cuentos, de autores, de espacios de producción– lo que impone al lector la percepción de la multiplicidad de emplazamientos del cuento y de su factura; es decir lo que pone a la vista la poética de la diversidad. Es posible cotejar esto con la apertura explícita que hace el editor cuando persigue y encuentra el cuento en tantas diferentes localizaciones. El género en efecto se recupera en sus distintas orientaciones, vinculado a la creación literaria, pero también al periodismo, a la vida cotidiana. El lector lo encontrará asociado a nuevas voces, grupos emergentes, nuevos sectores identitarios, minorías, grupos relegados, actores menos visibles, y también en sus distintas formas de acompañar o predecir, transformaciones sociales, políticas y culturales y como forma versátil que compila pluralidad de poéticas del mundo. Por eso es posible interpretar el género siguiendo a la revista, como lugar condensación de la experiencia del presente.

Multiplicar el mundo narrado

En este contexto la concentración cuentística funciona como denuncia a lo señalado pero también como compensación y como provocación a re apropiarse de lo perdido. Se trata de confrontar a un tiempo donde se intentó detener la historia imponiendo un discurso

ajeno con un caudal de historias cuya sola presencia muestra lo que no pudo ser abatido. La narración reproduce en las páginas de la revista los poderes que a través de ella se convocan: es experiencia estética, espacio de resguardo de la memoria común, elaboración del presente, condensación de historias colectivas, y/o contravención de las miradas canónicas. Escribe Giardinelli:

Si la Historia de la Humanidad es la historia de las aventuras del hombre, de sus desafíos, de sus desatinos, de sus glorias y fracasos, de los retos que venció, la historia del cuento también lo es. [...] porque todo reto vencido necesitó ser contado: por eso la Historia de la Humanidad es una narración, un cuento (PC, N° 7: 29).

El cuento, en su capacidad de congregar creaciones individuales y grupales, de trascender períodos históricos y patrones culturales o sociales diferentes, contiene en sí mismo la potencialidad de ser una forma paradigmática de discurso democratizador que la revista quiere representar. Al analizar estos aspectos vinculados a la heterogeneidad del material que ofrece, leemos en estas páginas una intención de recuperar e instalar el sentido de multiplicidad metafórica de que venimos hablando. Hacerlo requiere habilitar un espacio para su realización: abierto, congregante y expansivo. Y es esto, a nuestro modo de ver, lo que da entidad a *Puro Cuento* como revista literaria especializada en un género: en ella el género es en sí mismo mensaje y sentido, el cuento es el significante que la revista erige en cruce con el tiempo de su emisión. La experiencia de la narración puesta en una forma que, en su ductilidad, no solo resguarda sino que también expresa la indocilidad del poder creativo humano que –cuando encuentra espacio de acción- se niega a clausuras. Si uno de los ejes planificados por la dictadura fue producir la subordinación de la imaginación y del pensamiento del ciudadano, se trata ahora de buscar reponer, incluso de provocar, la multiplicidad discursiva alimentando la narración como su núcleo primigenio.

Final de un ciclo

Trabajar mancomunadamente desde diferentes frentes en la recuperación cultural y sus instituciones exigía de decisiones políticas. El primer gobierno de la democracia, respondió a esto con exigüidad, tal vez porque no alcanzó a interpretar la complejidad del territorio a abordar. *Puro Cuento*, como otros proyectos de la época, realiza su aporte sin apoyos oficiales. A medida que la revista comienza a recibir el material enviado por sus lectores más jóvenes, el editor tiene más a la vista la caída en los niveles de lectura, en consecuencia comienza con el desarrollo de proyectos de apoyo a la lectura, cuya envergadura estará condicionada a las posibilidades económicas de un medio pequeño e independiente. Con el fin de ampliar este proyecto, el editor crea la Fundación *Puro Cuento*.

Sin embargo, las dificultades económicas que acechan al país y el nuevo rumbo político que se inicia con el segundo gobierno democrático no conciertan con estos proyectos culturales. La preocupación del poder político se vuelca ahora plenamente hacia la reformulación del Estado y de su economía. Siguiendo este objetivo, el segundo gobierno de la transición abre las puertas al mercado global, éste ingresa y expande sus valías en dirección a la cultura. Una nueva hegemonía se asienta sobre las promesas de estabilidad económica y ésta viene anexada al juego de una economía neoliberal. Gradualmente cobran forma modelos culturales que apuntan el logro individual por sobre el colectivo. El discurso cotidiano se impregna de palabras provenientes del discurso empresarial como “éxito”, “excelencia”, “competencia”, etc. Por otro lado el avance del mundo tecnológico cautiva con las formas de conocimiento ligadas al saber técnico, la experticia. La imagen a través de los medios de comunicación toma un lugar preponderante, se impone la fascinación del show. En este nuevo tiempo de un mercado mundial en expansión

la cultura se estandariza en la producción de “bienes culturales”. Los libros toman también su espacio, pronto llegarán las grandes librerías bajo el patrocinio de las poderosas cadenas internacionales. Será el imperio del shopping proponiendo nuevas formas de consumo cultural. En este contexto de creciente transformación cultural, vemos cómo la revista redobla su apuesta en defensa de un ideal ciudadano preocupado por el futuro de su país. Se trata de sostener y ayudar a crear una mirada que problematice el avance de unas fuerzas cada vez más hostiles. En la editorial del número 27, que corresponde al mes marzo/abril del año 1991, el editor hace un llamado a la responsabilidad del lector:

queremos que la gente piense, que a nuestros lectores nadie les diga lo que está bien o lo que está mal. Que cada uno juzgue por sí mismo, tenga ideas propias, discuta con su propia conciencia [...]. Por eso es que en esta revista estamos convencidos que la literatura es un camino hacia la madurez. Leer es abrir los ojos (PC, N° 27: Ed.).

Esta editorial refleja el vínculo estrecho que la revista sostiene entre el cuento, relato literario, como acción cultural y la ética como derecho –pero también deber– ciudadano. Leemos, en otro segmento de la misma nota, la reafirmación de ese compromiso que es a la vez una aspiración:

En un país que se ha convertido en el reino de la impunidad; [...] y en el que crece la sensación de desprotección para los que simplemente trabajamos, nosotros queremos hacer pequeños aportes que sirvan para cuidar mejor nuestras reservas. Porque los argentinos sí tenemos reservas, y entre las mejores están las culturales. Por eso en estas páginas, con la selección de textos de este número queremos decir que el cuento literario en la Argentina no está corrompido ni es

decadente. Y que cuando asistimos a la destrucción cultural, no lo hacemos con los brazos cruzados, ni abstraídos en la mera contemplación. La fe y la esperanza no son para nosotros frases retóricas como suenan en boca del presidente, sus ministros y un puñado de políticos oportunistas y mentirosos. La fe y la esperanza son para nosotros una actitud de vida, la actitud debida. Son una ética artística. [...] De ahí que, en la pluralidad de nuestros textos, estemos reivindicando nuestro derecho –y el de nuestros pocos miles de lectores– a seguir pensando (ídem).

Esta voz que se replica en los últimos números nos permite ver el modo en que aquellas empresas que en el horizonte de la segunda mitad de los años 80' fueron tras la recomposición del país con ideales democráticos, son licuadas en la década de 1990 por el imperativo de las nuevas políticas económicas. Éstas, acompañadas por fuertes regulaciones laborales, dividirán los dominios de la ciudadanía con el trazo torcido del amo partiendo a la sociedad en dos grupos en todo desiguales: nuevos ricos, muy ricos, y nuevos pobres, muy pobres.

La escritora Ana María Shua dibuja en un círculo preciso la síntesis de lo ocurrido en unos pocos años en la cultura argentina respecto al lector, el escritor y la lectura, y de cómo la década de 1990 termina la obra comenzada por la dictadura. De este modo lo reseña:

Hasta el 76 la literatura argentina era bestseller. Luego, se vuelve sospechosa. Además, los escritores dejan de escribir sobre la realidad. Y cuando vuelve la democracia, nunca fue posible restablecer esa relación entre literatura argentina y público. Y hoy el marketing quema más que el fuego. Los 90 completaron el proyecto que se quería imponer en los 70⁴⁸.

⁴⁸Mesa redonda titulada "La quema de libros en la dictadura", realizada en marzo del 2006, en el Centro Cultural Recoleta, donde intervinieron Hernán Invernizzi, Judith Gociol, Daniel Divinsky, Ana María Shua y Jorge Gómez.

La revista *Puro Cuento* emite su último número en noviembre del año 1992, llegando a cumplir así un ciclo ininterrumpido de seis años⁴⁹.

La conquista de *Puro Cuento*

En su estudio de la historia de la vida cotidiana, Michel de Certeau describe a la cultura como una fuerza creativa, múltiple, colectiva, la “innumerable variedad que pulula, como el moho, en los intersticios de los órdenes micro y macro psíquicos” (de Certeau, 2004). Una heterogeneidad que, circulando en la comunicación, se alimenta y se preña de nuevas invenciones. Por eso, señala el historiador, la acción creativa “muy lejos de identificarse con lo raro, con lo sólido, con lo definitivo [...] está destinada a desvanecerse dentro del acto que la hace posible” (ibídem: 198).

El autor señala críticamente una mirada sobre la cultura y el arte que limita estas actividades al nivel individual del artista y su obra se focaliza sobre el producto terminado. Ese carácter sólido de las “obras cerradas” es lo que produce para De Certeau la homologación de la cultura con sus productos; y el “pulular” creador –“que no tiene por definición tener que sobrevivir”– se vuelve objeto de culto en la imagen de “los creadores”. Para el autor esta veneración por la obra entendida como única finalidad del arte, “como si el trabajo de una colectividad para sí misma tuviese por objetivo llenar los museos”, suprime el registro de la recepción, el espacio creativo donde se produce el movimiento heterogéneo de una fuerza plural trabajando en dirección a

⁴⁹El proyecto de *Puro Cuento*, sin embargo, no termina con la revista sino que continúa a través de la Fundación MempoGiardinelli. Entre las muchas actividades culturales dirigidas a la comunidad de la Fundación, se destacan sus Foros Internacionales de Lectura. Estos dan comienzo en el año 1996, en la ciudad de Resistencia, Chaco, y continúan replicándose hasta la actualidad.

la formación o renovación de un grupo. Cuando el proceso de recepción está abierto, la obra, en diálogo con el receptor, es “la metáfora de un acto de comunicación destinado a retumbar en mil rumores y a permitir así otras expresiones del mismo tipo” (ídem).

La obra cerrada iría en el sentido opuesto. Pero el concepto “obra cerrada” no habla de una obra en sí, sino de un modelo de circulación obra/público. O, por decirlo de otro modo, del sentido que una sociedad dota al arte que produce. Tal vez por eso se dice que no hay obras buenas y obras malas, sino solo lectores y formas de leer.

En épocas distintas los autores han atendido a este tema de la lectura desarrollando distintas miradas críticas y también posturas personales y esta relación sociedad/lectura ha sido indagada en forma abundante, en primer lugar desde la propia literatura, lo hace Cervantes en su novela *Don Quijote de la Mancha*, por dar un ejemplo emblemático, en el capítulo en que los protectores del personaje deciden quemar los libros que afectan su conducta y donde el escritor pone en la boca de los personajes - el clérigo, el bachiller y de la mujer de pueblo- sus pareceres sobre los libros que queman. La concepción de lectura como reproducción se opone a la que ve la lectura como la provocación de un texto que obliga a la expresión de otro, que lo afirme, lo contradiga, o lo exprese de nuevos modos. Desde esta perspectiva Roland Barthes señala que no hay ninguna esperanza para una lectura que en el mismo acto (de leer) no desemboque en escritura. Esto refuta también una idea de cultura vista como producto de la práctica ajena. Es decir de la cultura como producto.

En su análisis crítico de la cultura De Certeau muestra el modo en que la lógica de la cultura como producto, que domina en las sociedades modernas, siguiendo el modelo que imponen las fuerzas económicas, crea su propia forma de circulación: la división entre productores y receptores, transfiriéndole un sentido de fuerzas activas y pasivas. Activas: los creadores y pasivas: los receptores, el público.

En el caso de la lectura esto, dice De Certeau, se presenta como una “cesura cualitativa entre el acto de leer y el de escribir” (ibídem: 202). Mientras que, como señala el autor:

el primero es creatividad silenciosa, investida en el uso que se hace de un texto; la segunda es la misma creatividad, pero explícita en la producción de un nuevo texto. Ya presente en la lectura, la actividad cultural encuentra solamente una variante y una prolongación en la escritura. [...] La diferencia es sociológica. Antes que ceder al psitacismo de una división entre pasivos y activos, conviene analizar cómo la operación cultural se modula entre registros diferentes del repertorio social, y cuáles son los métodos gracias a los cuales esta operación puede ser favorecida (ídem).

Tomamos la mirada de De Certeau con el fin de dar una última mirada a la estrategia de *Puro Cuento* y su dirección: abrir la metáfora. Vemos en esto una interpelación a la visión de cultura como producto de unas pocas mentes inspiradas, para abrir en dirección contraria la práctica del quehacer cultural nacida de la inclusión y pensada como proceso constructivo. En esta mirada sobre la cultura como espacio co-construido, narrar es el narrar de todos los diferentes y de las diferencias. Es un verbo en imperativo porque supone un “hacer” necesario. Es “hacer” memoria, “hacer” imaginar, “hacer” hablar a las historias de nosotros. Es, por eso, la forma en que una subjetividad puede individualizarse y a la vez profundizar su pertenencia en el grupo.

Hacer cultura es para *Puro Cuento* un principio constructivo: la forma que una sociedad tiene de poder encontrarse, curar sus heridas, restablecerse y también de establecer sus mecanismos de protección. Volver a narrar es, asimismo, trabajar con aquellas experiencias que surgen del propio ejercicio narrativo y que en la práctica nos obligan a comprender la pluralidad, la diferenciación, el poder del detalle, el

testimonio, la fuerza de la palabra, el ocultamiento de la palabra, la responsabilidad del escritor, el significado de proceso, la capacidad que tenemos de recrearnos como sujetos y como comunidad.

La nota editorial del N° 18 nos permite pensar la síntesis del legado que dejó la revista a su tiempo y, en este caso, al lector que la mira desde el futuro. (Ver anexo).

La editorial comienza acusando las dificultades financieras producidas por la nueva crisis hiperinflacionaria que “se comió en un mes y medio, todas nuestras reservas” (PC, N° 18: Ed.). Esto, compromete la salida de la revista en el futuro y crea en el editor un conflicto entre una sensación de nadar contra corriente y la voluntad de seguir. Entonces Giardinelli habla con sus lectores. “Quien empezó y sostiene esta revista es un escritor solitario, rodeado de buenos amigos, audaces, idealistas y soñadores. Lo que hubo aquí –lo que hay– es trabajo y seriedad; ese es nuestro corazón”, dice la editorial. La reflexión en voz alta del editor se extiende en una larga nota de dos páginas que lleva por título “*Puro Cuento, Puro Corazón*”. Es una meditación compartida con el lector, una reflexión acerca del momento político que ve cernirse sobre el país y que, de un modo despiadado, cierra las puertas a todos los apoyos que podrían sostener propuestas de estas características. La editorial, sin embargo, una vez más, como siempre, apuesta a la resistencia:

No hay muchos signos de madurez en este paisito amado. No sabemos si nuestra actitud es madura; nos cuesta distinguir tenacidad de tozudez, y ambas cualidades de la tontería. Parafraseando a Ezra Pound, quizá lo sensato sería admitir nomás el infierno, en vez de seguir imaginando el paraíso. Pero se sabe, las cosas del corazón no siempre se rigen por las reglas de la sensatez. Y esta revista es puro corazón. Que abrimos hace tres años y que vivió hasta ahora porque ustedes, lectores, hicieron suya su propuesta del comienzo: con ustedes –dijimos– vamos a poder. Y acá estamos, pudiendo todavía.

Puro corazón que late, resistiendo todavía. Porque ustedes y nosotros creemos todavía, que la cultura argentina lo merece (ibíd.: 2).

Bibliografía

Colección Revista *Puro Cuento* - Revista bimestral de Literatura (1986-1992).
Números 1-36. Editada por Puro Cuento SRL, Buenos Aires.

ALMANDOZ M R; (2000). Sistema Educativo Argentino. Escenarios y políticas. Santillana, Buenos Aires.

ALTAMIRANO C; (1986) El intelectual en la represión y en la democracia. Punto de Vista. N° 28: 1-4.

ALTAMIRANO C y SARLO B, (1993) Literatura/Sociedad. Edicial, Buenos Aires.

ALTAMIRANO C; (2008) La batalla de las ideas en la arena democrática. Ñ. N° 272: 14-15.

AMMÁN A B; (2000) La tarea mediadora del crítico en el campo de la literatura infantil y juvenil. La Mancha. Año V, N° 13: 10-12.

ARIAS M y HADIS M (eds.) (2001) Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires. Tercera edición. Emecé, Buenos Aires.

BAJTÍN M; (2002) Estética de la creación verbal. Siglo XXI, Argentina.

BARBERO J M; (2003.) De los medios a las mediaciones. Unidad Editorial del Convenio Andrés Bello, Bogotá.

BARTHES R; (1970) Introducción al análisis estructural de los relatos. En: AA.VV.: Análisis estructural del relato. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 9-43.

BARTHES R; (1994) El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Segunda edición. Paidós, Barcelona.

BENJAMÍN W; (1998) Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Taurus, Madrid.

BERNETTI J L y GIARDINELLI M; (2003) México: el exilio que hemos vivido. Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura militar. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

BERTERO G; (1988) El Taller literario: surgimiento en la Argentina. Edición Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rafaela, Santa Fe.

BOURDIEU P; (1990) Sociología y cultura. Grijalbo, México.

BRASLASKI B; (2003) ¿Qué se entiende por alfabetización? Lectura y Vida. Año 24, N° 2:

6-21.

BROCATO C A; (1993) Cultura y mitos argentinos. Cuadernos Hispanoamericanos. N° 517-519:465-470.

BRUNER J; (2003) La fábrica de historias. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

CARBONARI M R; (2004) Tres congresos (1882-1934-1988), tres modelos educativos, tres tipos de Estado. Ponencia al VI Encuentro Corredor de las Ideas del Cono Sur: Sociedad civil, democracia e integración.

<http://www.corredorde lasideas.org/v2/vi_corredor_ponencias3.htm>. En línea. Consulta: 22 de febrero de 2010.

CHARTIER R; (1999) Cultura escrita, literatura e historia. Fondo de Cultura Económica, México.

D'ATRI A; (2003) Feminismo latinoamericano: entre la insolencia de las luchas populares y la mesura de la institucionalización. Pan y Rosas.

<<http://www.panyrosas.org.ar/spip.php?article49>>. En línea. Consulta: 22 de febrero de 2010.

DE CERTEAU M; (2004) La cultura en plural. Nueva Visión, Buenos Aires.

DE DIEGO J L; (2007) ¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986). Ediciones Al Margen, La Plata.

ECO U; (1993) Obra abierta. Ariel, Argentina.

FALBO G; (2005) Entrevista a Mempo Giardinelli.

Inédita,

FALBO G; (2008) Entrevista a Mempo Giardinelli.

Inédita. FOUCAULT M; (1984) ¿Qué es un autor?

Conjetural. N° 4: 87-111. FOUCAULT M; (1986) Of

Other Spaces. Diacritics. N° 16: 22-27.

FOUCAULT M; (2002) Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber. Siglo XXI, Argentina.

GARCÍA CANCLININ N; (1995) Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. Grijalbo, México.

GIARDINELLI M e ITKIN S; (1989) Mujeres y Escritura. Editorial Puro Cuento, Buenos Aires.

- GIARDINELLI M; (1992) Así se escribe un cuento. Beas Ediciones, Buenos Aires.
- GIARDINELLI M; (1997) Un manifiesto por la lectura. Qué se escribe y qué se lee en la Argentina. La Nación. 27 de octubre.
- GIARDINELLI M; (1999) Cuentario, Meditaciones sobre el cuento al final del milenio. Revista Unomasuno, México.
- GIARDINELLI M; (2006) Volver a leer. Propuestas para ser una nación de lectores. Edhasa, Buenos Aires.
- GIRBAL-BLACHA N M; (1997) Dichos y hechos del gobierno peronista (1946-1955). Lo fáctico y lo simbólico en el análisis histórico. Entre pasados. N° 13. <http://www.elhistoriador.com.ar/documentos/peronismo/dichos_y_hechos_del_gobierno_peronista.php>. En línea. Consulta: 22 de febrero de 2010.
- GOLDBERG F; (2001) "Judíos del Sur": El modelo judío en la narrativa de la catástrofe argentina. Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe. Universidad Hebrea de Jerusalén- Universidad de Tel Aviv. Vol. 12, N°2. <http://www.tau.ac.il/eia!/XII_2/goldberg.html>. En línea. Consulta: 2008.
- GONZÁLEZ CRUZ D y LARA RODENAS M J; (2004) Notas del Seminario de Posgrado: Historia Socio Cultural y Mentalidades en España y América. Universidad de Huelva, España. Inédito.
- KING J; (1989) Las revistas culturales de la dictadura a la democracia: el caso de 'Punto de Vista'. En: Kohut K y Pagni A (eds.): La literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia. Frankfurt: Vervuert.
- KOVADLOFF S; (1993) Un oscuro país. Cuadernos Hispanoamericanos. N° 517-519: 575-581.
- LAFLEUR H y PROVENZANO S; (1980) Las revistas literarias. N° 65. Capítulo-CEAL, Buenos Aires.
- LANDI O; (1983) Cultura y política en la transición a la democracia. Crítica & Utopía. N° 10-11. <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/critica/nro10-11/LANDLpdf>>. En línea. Consulta: 22 de febrero de 2010.
- MARTÍ J; (2005) La Edad de Oro. Editorial Nueva Gente, La Habana.
- MASIELLO F; (1999) El género de la democracia. En: Sosnoski S (ed.): La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas. Alianza, Buenos Aires, 537-548,
- O'DONNELL G; (1987) Democracia en Argentina: micro y macro. En: Oszlak O (ed.): Ensayos sobre la transición democrática argentina. Punto Sur, Buenos Aires.

ONG W; (1996) Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra. Fondo de Cultura Económica, México.

PASTORMERLO S; (2006) 1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial.
En: De
Diego J L (dir.); Editores y políticas editoriales en la Argentina, 1880-2000.
Fondo de
de
Cultura Económica, Buenos Aires.

PATÍÑO R; (2001) Culturas en transición: reforma ideológica, democratización y periodismo cultural en la Argentina de los ochenta.
<<http://www.iacd.oas.org/RIB%202%2098/patino.him>>. En línea.

PODERTI A (ed.); (1996) Mano a mano con Eduardo Gaicano. ADTUNSA, Salta.

PODERTI A; (2000) La narrativa del noroeste argentino. Historia socio cultural. Consejo de Investigación Universidad Nacional de Salta, Salta.

PODERTI A; (2008) Megafón. Pensar desde Latinoamérica. En: Eílizalde L (coord.):
Revistas culturales latinoamericanas (1960-2000). Tomo II. Universidad Iberoamericana y
UAEM-Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México.

PRIETO M; (2006) Breve historia de la literatura argentina. Taurus, Buenos Aires.

QUEVEDO L A; (1999) Política, medios y cultura en la Argentina de fin de siglo. En:

Filmus D (ed.): Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo. Eudeba, Buenos Aires, 201-224.

RAMA A; (1982) Transculturación narrativa en América Latina. Siglo XXI, México.

RICOEUR P, (1999) Historia y narratividad. Paidós, Barcelona. RIVERA J V, (199S) El escritor y la industria cultural. Atuel, Buenos Aires. RIVERA J V; (2003) El Periodismo Cultural. Paidós, Buenos Aires.

ROFEÉ R; (2000) Giardinelli, el memorioso. Centro Virtual Cervantes.

<http://cvc.Cervantes.es/el_rinconete/antiores/noviembre_00/24112000_02.htm>. En línea. Consulta: 22 de febrero de 2010.

ROMERO F; (2004a) La lectura como resistencia cultural: Entrevista a MempoGiardinelli. Trampas. N° 32: 62-76.-

ROMERO F; (2004b) Culturicidio. Historia de la Educación Argentina (1966-2004). Editorial Librería de La Paz, Chaco.

ROMERO L A; (2004) Sociedad democrática y política democrática en la Argentina del siglo XX. Universidad Nacional de Quilmes Editorial, Buenos Aires.

ROSSETTI F; (2008) Publicaciones del campo intelectual, artístico, teatral, en la transición democrática. Territorio teatral. N° 3,
<http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n3_05.html>. En línea. Consulta: 22 de febrero de 2010.

ROTKER S; (1992) La invención de la crónica. Letra Buena, Argentina.

SCHMUCLER H; (1984) Un proyecto de Comunicación y Cultura. Comunicación y Cultura. N° 12. Editorial Galerna, México.

VAN DIIK T; (1991) Estrategias y funciones del discurso. Siglo XXI, México.

VARELA M; (2002) Medios de comunicación de masas. En: Altamirano C (ed.): Términos críticos de sociología de la cultura. Paidós, Buenos Aires, 169-173.

VLASSELAERS J; (1982) Sugerencias para una historiografía literaria abierta. En; Actas

del Coloquio Internacional Renovaciones en la teoría de la historia literaria. Montreal,

Otawa. (Traducción del francés: Cátedra "Teoría Literaria II", Facultad de Humanidades,

Universidad Nacional de Salta).

WARLEY I; (1993) Revistas culturales de dos décadas. Cuadernos. Hispanoamericanos. N° 517-519: 195-207.

WHÍTE H; (1992) El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica. Paidós, Barcelona.

WILLIAMS R; (2000) Marxismo y literatura. Segunda edición. Península, Barcelona.

WORTMAN A; (2002) Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina. <<http://www.globaicult.org.ve/pdf7Wortman.pdf>>. En línea. Consulta: 22 de febrero de 2010. '