

APORTES PARA UN ANÁLISIS INTEGRAL DE LA REVISTA *TARJA*: LA LABOR CULTURAL EN JUJUY A MEDIADOS DEL SIGLO XX

Emiliano Matías Campoy²³

RESUMEN: El presente trabajo se ocupa de la concepción de arte que se desprende de la revista *Tarja* (Jujuy, 1955-1960), priorizando un análisis integral de los documentos destinados a la reflexión poética de los primeros seis números que corresponden al primer año de vida de la revista. Un examen atento permite observar que toda la especulación sobre el quehacer artístico ronda en torno a un conjunto de ideas que se vinculan, condicionan o determinan mutuamente partiendo de la relación del arte con la realidad social del noroeste argentino. *Tarja* se ofrece además como un espacio que recoge y asimila algunos de los debates suscitados a partir de polémicas que ocuparon a los intelectuales de mitad del siglo XX, fundamentalmente aquellas relacionadas con el compromiso en la literatura. Desde sus páginas sus directores fomentaron la labor cultural de los artistas e intelectuales del noroeste argentino, abogaron por la superación del regionalismo tradicional y promovieron lo que consideraban una expresión artística propia que abrevaba del caudal cultural andino. Esto los llevó a denunciar la indiferencia y el sometimiento que les imponía Buenos Aires y a oponerse a la renovación formal operada por los escritores de la capital del país quienes por aquellos años incorporaban a sus obras nuevas estructuras y recursos narrativos advertidos en el concierto literario internacional. Tanto por las circunstancias que rodean su aparición en el plano nacional como así también por muchas de las ideas que se defendieron desde sus páginas, *Tarja* puede ser pensada como una novedosa propuesta en la literatura argentina de mediados del siglo pasado.

²³ Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) y Profesor de Literatura Hispanoamericana II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Becario Posdoctoral del CONICET. Miembro del Instituto de Literaturas Modernas en la Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo-Argentina). Desarrolla sus actividades de investigación en el CILHA (Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana).

Palabras-clave: *Tarja*; Revistas literarias; Labor cultural; Literatura comprometida; Arte y sociedad.

ABSTRACT: This paper deals with the conception of art that emerges from the magazine *Tarja* (Jujuy, 1955-1960), prioritizing an integral analysis of the documents destined to the poetic reflection of the first six numbers that correspond to the first year of Magazine. An attentive examination allows us to observe that all the speculation on the artistic task revolves around a set of ideas that are linked, conditioned or determined mutually starting from the relationship of art with the social reality of the Argentine northwest. *Tarja* is also offered as a space that collects and assimilates some of the debates raised from controversies that occupied the mid-twentieth century intellectuals, mainly those related to commitment in literature. From their pages, their directors fostered the cultural work of the artists and intellectuals of northwestern Argentina, advocated for the overcoming of traditional regionalism and promoted what they considered an artistic expression of their own that emanated from the Andean cultural heritage. This led them to denounce the indifference and submission imposed by Buenos Aires and to oppose the formal renewal operated by the writers of the capital of the country who by those years incorporated into their works new narrative structures and resources warned in the international literary concert. Both because of the circumstances that surround its appearance at the national level as well as many of the ideas that were defended from its pages, *Tarja* can be thought of as a novel proposal in Argentine literature of the middle of the last century.

Keywords: *Tarja*; literary magazines; Cultural work; Committed literature; Art and society.

Carlos Mastronardi sostenía que “[...] en el orden de la cultura los efectos son más visibles que las causas” (TARJA, 1989, p. 313). Remontar la corriente de los móviles y los impulsos, rebuscar en el pasado a los productores de los efectos que registran las historias literarias es sin duda un trabajo difícil. No obstante, frente a esa certeza está la necesidad de comprender los mecanismos que van marcando los cambios de ese proceso continuo que intenta documentar toda historia de la literatura. Bajo esta idea descansa la certeza de que toda obra literaria es un producto cultural y, como tal, mucho más que el resultado del esfuerzo de una sola voluntad que la concibe y materializa. Desandar el trayecto de los

cauces profundos que subyacen a esos productos culturales, navegado entre efectos pero intentando sondear en las causas latentes, permite descubrir puntos coyunturales en los debates en torno al quehacer artístico y, de esta forma, advertir el proceso de modulación dentro del sistema literario. A tal efecto resulta de gran interés el estudio de las revistas culturales, pues en los manifiestos, reseñas, comentarios y todos aquellos textos en los que se intente algún tipo de reflexión en torno al arte se descubre el pespunte de una red de filias y fobias, de intereses comunes, de colaboraciones que manifiestan la concepción del quehacer artístico que sostiene la obra de los artistas que participan de esas revistas.

Desde esa perspectiva podría decirse que una revista cultural es un objeto capaz de arrojar luz sobre las particularidades de la construcción de un proyecto colectivo, pues en sus páginas, sobre todo en aquellas destinadas a la reflexión sobre el hecho artístico, es posible advertir las urgencias del arte según una constelación de artistas en un momento de la historia. Por urgencias del arte se comprende aquí el conjunto abigarrado de preocupaciones, anhelos, intereses, e incluso impedimentos, advertidos, priorizados y manifestados por un determinado grupo de artistas nucleados en torno a problemáticas comunes. De modo que esas circunstancias condicionan a ese grupo y lo hacen actuar en consecuencia. Por eso, generalmente, las revistas culturales se erigen como un modo de legitimar una forma de concebir el arte por un colectivo que se siente incómodo o disconforme con la concepción vigente en el medio desde el que se ha propuesto realizar su obra. En algunas de las revistas surgidas de la acción de esos colectivos, como es el caso de *Tarja*²⁴, es posible advertir que esas urgencias propician un consenso necesario entre sus actores, capaz de amalgamar otras diferencias que quedan relegadas a otros planos. Por lo general, en estos proyectos culturales elaborados en períodos críticos de la historia la indagación en torno al hecho artístico se encuentra entrelazada con otras cuestiones de índole política y social.

Las revistas atravesadas por las urgencias más representativas en el campo cultural de una época suelen transformarse, con el correr de los años, en un valioso testimonio, pues al registrar los debates que fueron

²⁴ La revista *Tarja* se publicó semestralmente en Jujuy entre noviembre de 1955 y julio de 1960. Para este trabajo se ha consultado la versión facsimilar realizada por la Universidad Nacional de Jujuy en 1989.

imprimiendo dinamismo al sistema literario de una determinada región cultural permiten trazar un panorama de las ideas en torno al quehacer artístico que, en ese ámbito, impactaron con mayor fuerza o promovieron las principales polémicas. De modo que para el estudio de una revista cultural resulta indispensable comprender que tanto la nómina de los participantes (frecuentes o esporádicos) como todos aquellos documentos que congregan en sus páginas tales como críticas bibliográficas, manifiestos, homenajes, cartas, comentarios de encuentros de escritores, etc. remiten a coyunturas culturales que orientan el curso de la historiografía literaria. En el caso particular de *Tarja* se observa que las urgencias advertidas como prioritarias por ese grupo, consolidado a mediados de la década del cincuenta en la provincia de Jujuy (Argentina), responden a la necesidad de promover y divulgar el trabajo intelectual en esa provincia. Ese planteamiento inicial, expresado en la editorial de la primera entrega de la revista, rige los postulados más importantes del grupo que se irán afianzando en cada número.

En cuanto al objeto de estudio de esta investigación, la importancia y reconocimiento alcanzados por la revista *Tarja* durante la segunda mitad de la década del cincuenta del siglo pasado han sido ya reseñados abundantemente por la crítica. La trascendencia se debe principalmente al esfuerzo de los artistas que dirigieron la revista pero también a las ideas que enarbolaron en un momento de evidente tensión política que, en cierta forma, también se tradujo a los modos de representación artística. Todo esto en un momento coyuntural de las letras latinoamericanas que terminaría por hacer eclosión unos años después de que saliera el último número de la revista. Por otra parte, resulta necesario aclarar que a causa de la densidad de información que concentra cada número de *Tarja*, este artículo se ocupa solamente de las primeras seis entregas, que se corresponden con el primer año de la revista, es decir, con el período comprendido entre diciembre de 1955 y febrero de 1957. Pese a este recorte, es posible discernir en ese lapso temporal tanto el proyecto que alentó a los directores de la revista como las principales polémicas que retoman en sus páginas, muchas de las cuales estuvieron desde el primer momento y se fueron afianzando y profundizando en cada número. La propuesta es avanzar cronológicamente, atendiendo en cada número solo a los textos que resultan pertinentes para dar cuenta de la concepción poética que intenta instaurar la revista así como también de los más importantes ejes de

discusión que se van replicando en varias de las secciones que conforman cada número de *Tarja*.

A diferencia de otras provincias de la región noroeste de Argentina (NOA), Jujuy no había contado hasta la década del cincuenta con revistas culturales que hubiesen alcanzado reconocimiento a nivel nacional. Frente a esa carencia, *Tarja* se erige como un proyecto colectivo, concebido con la intención de testimoniar la labor intelectual del norte argentino por aquellos años. Trabajo que había permanecido hasta el momento silenciado y marginado a causa de la pedante supremacía de “[...] algunos sectores porteños, que se arrojan la propiedad poco menos que exclusiva de la cultura nacional” (TARJA, 1989, p. 63). En ese contrapunto, la irrupción de *Tarja* en el campo intelectual marcó un hito en la historia de la literatura producida dentro de los límites nacionales. Con voz auténtica fue gestando una obra prolija y prolífica que le permitió superar el cerco provincial y regional para erigirse en una de las más trascendentes empresas culturales que ha dado el noroeste argentino hasta hoy. Néstor Groppa (1928-2011), uno de los directores de la revista, al reparar en los motivos de la trascendencia que alcanzó *Tarja*, señala: “[...] primero creo que fue la novedad de llegar desde una provincia totalmente ignorada y postergada literariamente. Otro motivo fue su enfrentamiento con la realidad y manifestarse a partir de ella, no de esquemas culturales prefabricados o importados”²⁵. Como afirma el poeta, lo nuevo en *Tarja* responde al surgimiento de la revista en un campo geográfico y cultural en el que no existía hasta el momento nada parecido a la empresa que un grupo de cuatro poetas y un pintor se disponía a hacer. De modo que la concepción de novedad se aproxima aquí a la idea de originalidad, en el sentido de acto fundacional: crear algo donde no había nada anteriormente. *Tarja* surge entonces como un medio que permitió divulgar la obra de artistas principalmente del noroeste argentino pero en el que también se intentó establecer una forma particular de comprender el arte. Otro aspecto que delata lo

²⁵ Estas palabras fueron pronunciadas en una entrevista realizada por Jorge Brega y que apareció publicada en 2011 con el título “Néstor Groppa: ‘El poeta debe abarcarlo todo’” en el número 10 de la revista *Marea. Revista de cultura, arte e ideas* que puede ser consultada en versión online: <http://lm-conferencias.blogspot.com.ar/2011/05/nelstor-groppa-el-poeta-debe-abarcarlo.html>

expresado por Groppa y que no debería pasarse por alto es la idea rectora de la revista que el poeta logra condensar en pocas palabras: la relación del arte con la realidad. *Tarja* nace del profundo deseo de representar artísticamente una cultura, una tierra y los hombres que la habitan. Groppa aclara que el grupo buscó expresarse a partir de esa realidad comarcana y no de esquemas culturales prefabricados o importados. Esto último contiene los fundamentos del rechazo del grupo hacia el artepurismo y la renovación formal que venía dándose en la literatura latinoamericana.

La dirección de *Tarja* estuvo desde el primero número hasta al último a cargo de los escritores Mario Busignani (1908-1990), Jorge Calvetti (1916-2002), Andrés Fidalgo (1919-2008), el ya mencionado Néstor Groppa (1928-2011) y el artista plástico Medardo Pantoja (1906-1976). Una empresa como la que se disponía realizar *Tarja* requería mucho más que la obra producida en solitario por cinco artistas, demandaba una voluntad común. Por eso, pese a las diferencias que puedan establecerse entre los cinco directores de la revista es posible advertir un proyecto en común, una concepción del arte similar. *Tarja* surge como una urgencia, como una necesidad, como un medio para expresar una preocupación compartida por los integrantes de la dirección: ser intérpretes de la cultura del noroeste argentino, ser el impulso que esa cultura necesitaba para despertar del letargo en el que se encontraban sus intelectuales y artistas. Aunque la revista fue el principal producto del grupo, su labor cultural no se agotó en ella. También impulsó una serie de publicaciones, organizó conferencias, exposiciones artísticas y encuentros musicales; creó una librería cultural, un teatrillo de títeres que continuaron su actividad hasta años después de haber cesado la publicación de la revista.²⁶ Además, la recaudación obtenida por la venta de algunos cuadros les granjeó algo de dinero para publicar los últimos números. *Tarja* no demoró en convertirse en un foco cultural que con el tiempo logró no solo irradiar la cultura del noroeste hacia otras regiones

²⁶ En la editorial de los números 5 y 6 se comenta sobre este asunto: “Pensando y obrando de esta manera, agregaremos, a la labor desarrollada por TARJA en 1956 (exposiciones individuales y colectivas, solistas y conferenciantes, en el interior de la provincia y en San Salvador de Jujuy, más la revista, que ya se difunde en todo el país) nuevas actividades de extensión cultural; necesario aporte que es imposible de realizar contando sólo con las páginas de una publicación de arte” (TARJA, 1989, p. 103).

argentinas sino que además recibió colaboraciones de distintos puntos del país, muchas de las cuales fueron ofrecidas por escritores que ya gozaban de cierto reconocimiento a nivel nacional.

Hannah Arendt al reflexionar sobre los artistas y las obras de arte afirma: “[...] los hombres que actúan y hablan necesitan la ayuda del *homo faber* en su más elevada capacidad, esto es, la ayuda del artista, de poetas e historiadores, de constructores de monumentos o de escritores, ya que sin ellos el único producto de su actividad, la historia que establecen y cuentan, no sobreviviría” (ARENDDT, 2007, p. 191). Precisamente ese es el espíritu que alienta al grupo *Tarja*: convertirse en hacedores de obras que atestigüen la existencia del hombre concreto que habita el noroeste argentino a mediados del siglo pasado. Las palabras de la politóloga alemana iluminan a la perfección la propuesta de este grupo consignada en la editorial del primer número de la revista. Allí, los directores comentan que el nombre *Tarja*, sugerido por el integrante más joven del directorio, Néstor Groppa, es un vocablo con el que se señala “[...] la marca que indica el día de trabajo cumplido; faena concluida [sic] y asentada en la libreta de jornales” (TARJA, 1989, p. 3). La elección claramente responde a la concepción que estos escritores tenían del arte, al que comprendían como una labor social, necesaria y comprometida profundamente con la realidad. Este modo de pensar el arte evidentemente determina a los artistas como hombres abocados al trabajo intelectual y cultural.²⁷

En una lectura atenta de esa primera editorial destaca la presencia reiterativa de palabras relacionadas con el esfuerzo²⁸: trabajo, faena, trajinar y -la más recurrente- labor. Los directores de *Tarja* comprenden que el producto de su esfuerzo debe ser una obra que atestigüe el trabajo intelectual del que es capaz el nombre del norte de Argentina (al que generalmente se refieren como el Norte), ese que relegado por la capital

²⁷ Al recordar cómo surgió la denominación *Tarja*, Néstor Groppa comenta en la entrevista realizada por Brega: “En este sentido es que nosotros le pusimos el nombre a nuestra revista: marca de la faena del día concluido. Eso se nos ocurrió a Jorge Calvetti y a mí caminando por la Avenida Fascio, la del Río Grande. ‘...y qué nombre puede ser; mirá, qué lindo sería relacionarlo con la gente que trabaja, porque nosotros también trabajamos...’” (BREGA, 2011, s.p.).

²⁸ De hecho, el arte como labor, trabajo o esfuerzo es una constante en la concepción del quehacer artístico del grupo.

de su propio país ha permanecido en silencio. La revista queda así convertida en un registro del esfuerzo de sus directores como también en un terreno fértil en el que puedan prosperar todas las posibilidades intelectuales que hasta el momento no contaban con un ámbito propicio para desarrollarse. De hecho, el primer número, publicado en diciembre de 1955, representa gráficamente una libreta de jornales. El diseño fue de Medardo Pantoja²⁹, quien se ocupaba de la plástica. Los directores de la revista comprenden que este esfuerzo requiere del trabajo mancomunado, es decir, del aporte de otros hombres atareados en la misma labor. Por eso las palabras que cierran aquella primera editorial están destinadas a solicitar la colaboración “[...] de los hombres que en parecida actividad, hacen un alto, para dar la mano a compañeros de empresa” (TARJA, 1989, p. 3).

Los encargados de dirigir la revista se declaran conscientes de que las obras de arte son documentos de sobresaliente permanencia en el mundo de las cosas tangibles. Documentos que hablan del hombre y de su tiempo. De allí la importancia del arte para un pueblo, fundamentalmente, para uno que ha sufrido el olvido de la capital de su propio país, confinado por la distancia y el desinterés. Tal vez, movidos por esa convicción es que los directores incluyen en su Antología “[...] obras que vencieron a las edades. Labores semejantes a las anónimas manifestaciones de otros hombres: monumentos y cacharros con los que tuvo irremediabilmente que pactar el tiempo” (TARJA, 1989, p. 3). La idea de artista se aproxima en esta propuesta a la de artesano. Pero la resistencia de esas obras no es solo frente al tiempo, o mejor dicho frente al poder destructor del tiempo, sino también contra el desinterés al que los ha relegado Buenos Aires, que con denominaciones peyorativas

²⁹ La red intelectual de la gráfica está a cargo de Medardo Pantoja, quien fuera nombrado director de la Escuela de Artes Plásticas de Jujuy fundada por aquellos años. Pantoja fue el encargado de trazar vínculos con otros artistas del sur argentino como por ejemplo Luis Pellegrini, considerado uno de los dibujantes de la mejor publicidad que se hacía en Buenos Aires para la agencia Walter Thompson. Pantoja, gracias a su valiosa trayectoria como artista plástico, estaba conectado con varios pintores de la capital: Policastro, Castagnino, Spilimbergo, Pons, Carlos Alonso, Urruchúa, Colmeiro, Soldi. De hecho, este último colaboró con un cuadro que fue utilizado en el diseño de tapa de uno de los números. Ese cuadro finalmente fue vendido y con la recaudación se financiaron los números 13 y 14/15. De hecho, no fue la única obra original de un artista de renombre vendida con esa finalidad.

discrimina todo producto cultural proveniente de las otras provincias a las que miran con desdén. El posicionamiento en el confín noroeste del país en el que se ubica la provincia en la que nace *Tarja*, es decir, en la frontera con Chile y Bolivia, determina un contrapunto cultural con la metrópolis argentina. No obstante esta ubicación fronteriza en el ámbito nacional se resuelve –o se disuelve– en una integración cultural que trasciende los límites del estado-nación. De modo que ese posicionamiento periférico, aunque sea parcialmente, latinoamericaniza de algún modo la propuesta de este grupo.³⁰ La concepción del quehacer artístico de este grupo se ofrece como continuadora de la herencia de la cultura andina de fuerte impronta en el norte del país. Para los directores de *Tarja*, el arte es una manifestación cultural destinada a transmitir un conocimiento, a convertirse en un legado cultural para las generaciones venideras, en un medio capaz de afirmar y referir una identidad cultural que se consolida en una región que sobrepasa los límites nacionales, como es la cultura de la región andina. El arte se torna una forma de resistencia identitaria, cultural, frente al centralismo porteño y la cultura rioplatense. De ahí que los directores proclamen que se sienten herederos o partícipes de la cultura alto-peruana.

Ahora bien, las editoriales de la revista *Tarja*, como ha sido ya señalado por la crítica, conforman un espacio destinado a consignar la reflexión explícita del grupo sobre el hecho artístico. Efectivamente, el grueso de los estudios que se han ocupado de esta revista ha focalizado casi exclusivamente su atención en dicha sección. No obstante, esta investigación pretende contribuir a un estudio más integral de esta publicación incorporando otras secciones que no han sido consideradas y que sin duda ofrecen importantes aportes al estudio de la concepción del quehacer artístico que intenta promover este grupo de intelectuales argentinos desde las páginas de la revista *Tarja*. Las editoriales, que claramente son un valioso documento que podría entenderse como una especie de manifiesto, aparecían sin firmar y eran redactadas por alguno

³⁰ De hecho, en la editorial de la cuarta entrega se afirma: “Tendiendo nuestras voces y manos hacia lo que sea noble acción para el futuro, invitamos a los intelectuales de América a sumarse a este ensayo, o a dejarnos un lugar en el que ellos comenzaron, para que juntos podamos seguir el trabajo de un pueblo ya inmóvil en la tierra y terminar las frases de sus himnos suspendidas por siglos de silenciosa vergüenza” (TARJA, 1989, p. 76).

de los cuatro escritores. El carácter anónimo de esos artículos que encabezan cada uno de los números indica la impronta colectiva que buscaban imprimir en la revista en tanto que producto de intereses compartidos y del trabajo mancomunado. Otra de las secciones fijas, firmada y rotativa, que aparecía con el título “Plática”, estaba destinada a realizar comentarios sobre aspectos culturales y políticos del momento. La sección denominada “La red” pretendía rescatar del mar de publicaciones algunos párrafos considerados dignos de memoria. No obstante, una de las secciones tal vez más desatendidas por la crítica es “Publicaciones”, en la que se consignan reseñas y comentarios de obras publicadas por esos años. Estos comentarios resultan interesantes para descubrir la trama de autores admirados o cuestionados por los integrantes del grupo. Por lo general, esas reseñas, escritas casi en su totalidad por los directores, se ofrecen como un espacio propicio para la crítica, favorable o desfavorable, a la luz de la adecuación o proximidad de esas obras respecto de la concepción del arte que defienden desde la dirección de la revista. Aparte de estas secciones se encontraban comentarios sobre exposiciones artísticas o teatro de títeres, cuentos, poemas o fragmentos de novelas y varios números cerraban con la publicación de poemas compuestos por niños y niñas de aproximadamente diez años. Una lectura general permite advertir que hay en esta revista una constante, un mismo sentido que se replica en cada una de las secciones. Otro aspecto destacable es que en *Tarja*, por lo general, las manifestaciones de la concepción del arte están permeadas por comentarios y reflexiones sobre aspectos sociales. En este sentido se podría afirmar que *Tarja* está atravesada por dos líneas argumentales entrelazadas: la cuestión del arte y la situación del Noroeste. De allí la preocupación inicial de expresar artísticamente en su verdadera dimensión al Norte y ofrecer una versión digna y fiel de esa tierra y sus criaturas (TARJA, 1989, p. 11). De estas dos grandes ramas se desprenden otras consideraciones como el rol social del artista, el rechazo al artepurismo y a los moldes extranjeros, la conformación de la SADE, el desinterés de la región de parte de la capital nacional, etc.

En la sección “Plática” del primer número, al ocuparse de los modos de expresar artísticamente ese ámbito donde surge la revista, Calvetti afirma: “[...] creemos que un artista puede emplear con plenitud sus energías creadoras, si utiliza elementos junto a los cuales ha madurado su personalidad” (TARJA, 1989, p. 11). Y estos elementos “le permitirán ‘crearse’ como artista” (ídem, ibidem). Resulta interesante que si bien estas palabras están referidas en la sección “Plática” y, por lo tanto, como

se indicó anteriormente, lleva la firma de uno de los directores, la idea aparece expresada con la primera persona del plural. Por otro lado, también cabe señalar la valoración del artista concebido como una construcción, es decir, como un hombre que debe hacerse, como un producto o un resultado. El artista es aquel hombre que crea al tiempo que se crea a sí mismo como tal. Es entonces la obra hecha por el artista la que lo moldea. Esta propuesta permitiría inferir que el tipo de obra que crea, es decir, los materiales que selecciona y las técnicas con los que los va modelando, lo convierte en un determinado tipo de artista. Y esos elementos a los que se refieren surgen necesariamente del espacio y del tiempo en los que desarrolla su vida y en los que produce su obra. Por eso, para la dirección de *Tarja*, el artista es, o al menos debería ser, un testigo de su época y de su mundo, un hombre y su circunstancia, como diría Ortega y Gasset. El ideal de artista, como consigna Calvetti, aludiendo a la labor que emprendieron escritores de la talla de Bret Harte y Maupassant, es aquel hombre que por afición, por gusto personal, se dedica, un poco más que otros, a leer y a escribir, y desea hacer arte con elementos propios, con su vida y su destino y la vida y los destinos de quienes lo rodean (TARJA, 1989, p. 11-12). Esta figuración del artista se aproxima a la que una década más tarde José María Arguedas defenderá en el enfrentamiento que sostuvo con Julio Cortázar. Es decir, el hombre que escribe por necesidad frente al que escribe por oficio: “Hay escritores que empiezan a trabajar cuando la vida los aperia, con apero no tan libremente elegido sino condicionado, y están ustedes, que son, podría decirse, más de oficio” (ARGUEDAS, 2011 [1971], p. 30). Los directores de *Tarja* consideran que la necesidad de ese hombre que se convierte en artista radica tanto en su deber de enriquecer los medios expresivos de su pueblo como también en el deber de hacerle tomar consciencia a sus paisanos de sus posibilidades como hombres (TARJA, 1989, p. 12). Ese mismo compromiso es el que lleva a Jorge Calvetti a cuestionarse: “¿Puede ello suceder con un arte que trabaja con materiales tan evanescentes, tan delicados, tan ‘poéticos’ (a priori), como los que conmueven hoy a muchos poetas? ¿Corales, delfines y caracolas son, acaso, los elementos que hacen nuestras penas y nuestras alegrías? Creemos que con ellos resultará difícil alcanzar los propósitos que propugnamos” (idem, ibidem). Inmediatamente afirma: “[...] entre los escritores que aspiran y suspiran las volátiles esencias del ‘Arte Puro’ y aquellos autores atrás de cuyas obras vemos un hombre, ya sea pesimista u optimista, materialista o místico,

preferimos siempre a estos últimos” (12). Ese contrapunto entre los artistas que abogan por la idea del arte por el arte y los que escriben por necesidad, por compromiso social es el que va delineando la propuesta de *Tarja*.

En las palabras finales de la cita anterior está presente la idea de una poesía sin purezas que Pablo Neruda había blandido en 1935 en el manifiesto con el que inauguraba su revista madrileña *Caballo verde para la poesía* frente a los defensores del artepurismo. De hecho, en el primer número de *Tarja*, en la sección “Publicaciones”, Néstor Groppa al reseñar las *Odas elementales* del escritor chileno, libro publicado en 1954, es decir un año antes, por la Editorial Losada en Buenos Aires, afirma: “[...] el intelectual debe contribuir, con los medios que posee, a solventar los nobles fines, caros y comunes a todos los hombres. Esta actitud es la que comunica a la obra la perenne vitalidad del mensaje” (TARJA, 1989, p. 15). Al igual que el maestro chileno, los directores de *Tarja* descreen del Arte puro, es decir, de la literatura con problemas exclusivamente literarios. De ahí que Groppa afirme que el cambio de estilo de Neruda

[...] es la resultante de una nueva concepción de las cosas, que consecuentemente debe traer aparejadas otras maneras expresivas. Esa nueva concepción vitalizó su poesía. La enriqueció al incorporar al hombre concreto y a todos los objetos que están con él, en actualizado inventario de la ininterrumpida labor sobre la tierra. Su poesía se hizo manuable, resistente y útil como la más elemental de las herramientas” (TARJA, 1989, p. 15).

De modo que Neruda encarna el modelo de escritor anhelado por el grupo, puesto que su poesía afirmaba la idea del arte como herramienta para transformar al hombre y a la sociedad. Además, la reseña de este libro le permite a Groppa erigir los pilares de su concepción poética por medio del ataque a aquellos escritores que miran con malos ojos el compromiso en el arte al tiempo que “[...] se pasan destilando literatura de literatura, con la inacabable paciencia de los antiguos copistas de incunables, y sin que se les caiga, al hervor diario de la vida, una sola palabra de piedad que indique desde el poema la presencia conmovida de

un hombre” (TARJA, 1989, p. 15). La consideración de un poeta como Neruda lleva a Groppa a deslizar un tema que había sido abordado por una revista argentina de comienzos de la década del cincuenta, es decir, de unos años antes del surgimiento de *Tarja*. La revista *Capricornio* (primera época 1953-1954), dirigida por Bernardo Kordon, se había ocupado de la polémica sostenida en 1951 entre dos existencialistas, Albert Camus y Jean Paul Sartre, en torno al tema del compromiso en el arte. Groppa, al reparar sobre este asunto que no era ajeno a los intereses e incluso a la concepción del arte que defendían los directores de *Tarja*, arguye contra los defensores del artepurismo:

Manoseado y viejo está el tema del compromiso. Todo lo que por él se dijo, nos ha enseñado a ver -con suspicacia más de una vez justificada- que por debajo de las altas especulaciones de la polémica, tomar una posición dentro del arte, no sólo depende de la silenciosa integridad moral de cada uno, sino en muchos casos, de tentadores intereses materiales, que los más puros poetas, desde su distante y selecta altivez, no vacilan en analizar preocupada y cuidadosamente (TARJA, 1989, p. 15).

En los comentarios de Groppa sobre *Odas elementales*, puede advertirse una forma de comprender el arte que de algún modo reactualiza el enfrentamiento de la llamada “Generación de Martín Fierro”, entre los escritores de Florida y los de Boedo, que caló con fuerza la literatura argentina de los años veinte. Precisamente, el grupo de *Tarja* se siente próximo al de Boedo, el cual resultó ser más un colectivo artístico que un grupo literario. En dos oportunidades en la sección “La red” de la revista *Tarja* se transcriben fragmentos del artículo “Mérito-Tiempo-Estilo” de José Ingenieros publicado en 1922. El texto en cuestión apareció por primera vez en su *Revista de Filosofía*. Estas referencias tienen importancia por dos hechos. Primero porque su autor, Ingenieros, fue el fundador del diario *La Montaña*, de cuyo certamen literario surge el grupo Boedo. En segundo lugar por las ideas que Ingenieros expresa en ese artículo contra el predominio de la forma por

sobre el fondo en el arte, un tema que ocupa un lugar importante en la reflexión de *Tarja*, y la contraposición entre originalidad y pertenencia a escuelas o movimientos literarios. Ideas a las que los miembros de *Tarja* suscriben en no pocas oportunidades. En el segundo número de *Tarja*, aparecido en 1956, al reseñar el libro de poemas *Un poeta en la ciudad* de un escritor identificado con el grupo Boedo, Gustavo Riccio, Andrés Fidalgo comenta: “[...] poeta fiel a su vocación y fiel a sí mismo a su medio y a su época. Supo estar atento a todo lo que lo rodeaba. De allí extrajo sus temas y adecuó la forma a la modalidad expresiva de su pueblo” (TARJA, 1989, p. 40).³¹ En la misma sección, es decir en “Publicaciones” del segundo número, Néstor Groppa comenta *Tierras del sin fin*, del escritor brasileño Jorge Amado, señalando el necesario vínculo entre el hombre y la tierra. Frente a esa propuesta literaria, tan próxima a los intereses del grupo *Tarja*, se encuentran los escritores encumbrados en la petulante convicción del arte por el arte a los que dirige la siguiente objeción: “Todos sabemos que se pueden hacer bonitos juegos de palabras, o sabias combinaciones de frases, o inteligentes y atractivos malabarismos de ideas, pero si todo esto, al ser confrontado con la realidad no concuerda, no bien salen de las mesas en donde fueron armados, como inútiles y lamentables cáscaras vacías penosamente se caen” (38). En esa reseña, Groppa señala, en contraposición, que si el arte se aproxima a los inauditos actos realizados por los hombres en el trajín de su historia para denunciarlos “[...] el arte es entonces una de las más nobles manifestaciones del hombre” (TARJA, 1989, p. 38) y, casi al final del comentario de la obra del escritor brasileño, advierte en una primera persona del plural:

Nosotros saludamos al arte que renueva
como cada aurora; que nos habla de la vida y

³¹ En sus comentarios Fidalgo alude brevemente a la “Generación del Martín Fierro” y el consabido enfrentamiento entre los grupos de Florida, que defendía “el arte por el arte” (Girondo, Rega Molina, Roxlo, Molinari, Borges, Bernárdez, Marechal...) y Boedo, que consideraba el arte en función social (Álvaro Yunque, Gandolfi Herrero, los dos González Tuñón, Olivari, César Tiempo... Es precisamente esta mención y la referencia a los escritores que formaron parte del segundo grupo, algunos de ellos de hecho colaboraron con *Tarja*, lo que nos ha permitido establecer la proximidad que sentían o pretendían los directores de *Tarja* con la concepción del arte enarbolada por el grupo de Boedo.

de sus direcciones; que nos hace integrar con responsabilidad el proceso total en el que representamos una minúscula parte. Esta es la única manera de poder oír [sic] a todos los inmemoriales dolores del hombre: costosa advertencia clamando por días más humanos, más felices (ídem, 39).

Claramente todas las opiniones vertidas en esta reseña apuntan a manifestar el ineludible compromiso que para estos escritores debe necesariamente existir entre el arte y el hombre y su circunstancia, es decir, el hombre que humildemente realiza su labor en el transcurso histórico y en el lugar donde transcurre su vida y desarrolla su labor artística. Una propuesta que los directores de *Tarja* conciben completamente lejana y ajena a la práctica de los artistas que escriben bajo el amparo de la idea el arte por el arte.

Así como la necesidad de convertirse en un testimonio del Noroeste y sus habitantes es la idea que da unidad a la primera entrega, el compromiso en el arte es la constante del segundo número. La editorial que encabeza esta segunda entrega marca ya el rumbo que, como un eco, se va replicando en las páginas que la secundan. El compromiso del escritor está marcado por sus deliberadas o ingenuas acciones: “[...] así como todo lo que se pinta o escribe habla de algo, también habla de algo el silencio” (TARJA, 1989, p. 19). El deseo inaugural de que el trabajo de los hombres de intelecto que habitan el norte “abandonen el silencio y adquieran las formas concretas del testimonio”, es para los directores de *Tarja* una forma de contrarrestar la inacción de la que había resultado un medio hostil a cualquier manifestación artística. De este modo los directores de *Tarja* advierten que lo que se creía una causa no era más que una consecuencia. Es decir, que en aquellas tierras, el mutismo y la negación a cooperar de los intelectuales con su obra habían producido el medio hostil a toda expresión artística y no a la inversa. Una acción –o inacción– que sostenida en el tiempo desembocó en un inevitable círculo vicioso: “El escepticismo no pasa de ser un producto nuestro” (ídem, p. 20).

La idea del compromiso del intelectual, manifiesto tanto en su acción como en su inacción, aparece también en la sección “La red” del segundo número de la revista. Allí se transcriben un breve fragmento de

los apuntes de un curso dictado por Aníbal Ponce en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires en 1935. El curso había sido pensado en el marco del cuarto centenario de Erasmos y el jubileo de Romain Rolland. El fragmento reproducido se ocupa del enfrentamiento entre Erasmos y Lutero. Ponce, tomando como punto de partida aquella discusión y reelaborando un pasaje del artículo “Erasme ou le Spectateur pur” de Duhamel, afirma: “Escribir es actuar, y en un escritor que tiene su público, hasta el hecho de no escribir en determinadas circunstancias es también una manera de tomar partido [...] el hombre que ha estado en condiciones de formarse una cultura, debe a los otros su opinión y su ejemplo” (TARJA, 1989, p. 30). La relación de esa afirmación pronunciada veinte años antes con las ideas expresadas en la editorial del segundo número de la revista hace pensar en que la intención de la dirección al introducir este fragmento fue declarar las posibles fuentes de la que emanaron las ideas que han ido conformando su concepción del arte. De ahí el sentido del nombre de la sección, una verdadera red textual que pone de relieve el entramado que conforma y sostiene la ideas defendidas desde esta publicación.

Ahora bien, el compromiso del arte con la realidad que circunda al artista había llevado a los artistas a presentar, en un regionalismo primigenio, una imagen estereotipada y superficial de los tipos humanos de la Argentina profunda. Por eso, la sección “Plática” de este segundo número se ocupa de la cultura “[...] que estructura el contorno físico y el contorno humano, los productos culturales y los valores” (TARJA, 1989, p. 35). Estas observaciones llevan a considerar a Mario Busignani, encargado de la redacción de esas páginas, la función de la palabra: “Y es mediante la palabra que el hombre da ser a todo lo que existe [...] [la palabra] Da al hombre la posibilidad de decirse un mundo” (ídem, p. 36). Tomando como punto de partida la consideración de Martín Heidegger sobre la poesía, Busignani establece la diferencia entre la palabra de la vida cotidiana y la palabra poética. A esta última la define como “un nombrar primigenio y desinteresado” (ídem, p. 36). Hay en esta consideración un aspecto importante: la idea de que la literatura (la poesía) crea y no copia. Por lo tanto, hay un desapego de la concepción realista como una mera copia de la realidad. De esta forma se promovía un rechazo de aquel regionalismo más tradicional. A partir de estas observaciones surge la idea de que el arte no debe expresar la exterioridad del mundo, debe ocuparse de lo intransferible e inefable que hay en cada hombre, en cada cosa, en cada vivencia, de ese “residuo peculiar” que lo

vuelve único y distinto, que le da intimidad y le confiere valor, dice Busignani (ídem, p. 36). Esa singularidad no es objeto de conocimiento sino de intuición y solo puede expresarse mediante metáforas e imágenes: “[...] cada poeta, cada hombre, expresará un color, un momento, un miraje distinto. He aquí porqué la poesía es inagotable y porqué cada poeta es portador de un mensaje renovado” (ídem, ibidem). Ahora bien, esta “Plática” allana el camino para la editorial del número siguiente en el que se ocupan de otro de los asuntos que interesaron a este grupo: la conciliación de lo local con lo universal.

Esa tercera editorial comienza con la consideración del lugar periférico al que lo relega la situación geográfica de la provincia desde la que este grupo de artistas realizó su labor. La marginalidad respecto de los “hontanares de cultura del país, de escasa y lenta circulación periférica” (TARJA, 1989, p. 47), sumado a una economía predominantemente agraria y pastoril de la provincia fomentó, según se afirma en esas páginas, la carencia de una comunidad creadora. Como consecuencia de esto “[...] vivimos en el seno mismo de un rico y palpitante venero tradicional, que reclama todavía, no la imagen narcisista o superficial, sino la transfiguración certera que le dé vigencia artística universal” (ídem, ibidem). Y esa nueva expresión que requiere ser dicha, necesita un medio en el cual plasmarse, de ahí la necesidad de la revista y la importancia de la labor de sus directores. Si bien la batalla contra los modos productivos que establecía la tradición literaria de la región noroeste del país fue acometida en principio por el grupo La Carpa, cuya pretendida labor iconoclasta se desarrolló en Tucumán durante la segunda mitad de la década del 40, ésta también fue una preocupación de los artista que participaron de *Tarja*. De modo que en el compromiso del arte con la realidad, para los integrantes de *Tarja*, “[...] lo local vale sólo por la vibración intemporal que lo anima” (ídem, p. 47). De modo que en esta propuesta lo propio y particular de esa región es solo un punto de partida para contemplar lo esencial, lo universal allí reside. El artista debe mirar su entorno para narrar no lo que percibe con sus sentidos externos sino lo que intuye, sospecha o adivina detrás de esa apariencia.

Andrés Fidalgo comienza la sección “Plática” del tercer número abogando porque el tan ansiado federalismo que se observa en lo político y en lo económico alcance el terreno cultural. No obstante, advierte que el anhelo no debe conducir a un nacionalismo hostil puesto que “[e]n el terreno de la cultura, es tal vez donde mejor ejemplo recibimos de la

importancia que tiene el aporte recíproco, el intercambio de hombres y obras, sin exclusiones que signifique desprecio por lo extranjero” (TARJA, 1989, p. 62). Estas apreciaciones sin embargo desencadenan en un ataque a los artistas que abogan por el arte por el arte:

Tarea urgente, es la de liberar al interior de la penetración pseudo-cultural realizada por quienes no enfocan temas de interés humano (de todos los hombres); ni argentinos, ni propios de un lugar argentino; sino que defienden intereses individuales o de pequeños grupitos “snobs”. Amparados tras recursos formales (que a veces dominan admirablemente), denigran al hombre, lo consideran incapaz de conquistar su liberación terrena, y se retuercen ahogados por “angustias” de laboratorio (ídem, p. 63).

El tono beligerante que ostentan estas palabras, y que continúa en los párrafos siguientes³², debe ser sopesado en virtud del convulsionado contexto, tanto político como cultural, en el que fueron pronunciadas. Fidalgo delimita claramente la concepción que el grupo *Tarja* tiene del arte por contraste, es decir, en función de lo que rechaza. Lo que no se adecua a la propuesta del grupo debe ser combatido. Frente a esto, se declaran solidarios “[...] con todo aquél que, aún con recursos primarios o conocimientos escasos, apuntan a lo sustancial del arte y construye con el barro que pisa a diario, una ingenua paloma portadora de su cálido amor hacia todos” (TARJA, 1989, p. 63). De este modo, el grupo *Tarja* se consolida como un foco de resistencia ante la penetración de las soluciones formales que por aquellos años arribaron al país en libros de consagrados escritores extranjeros y que eran recibidas con entusiasmo

³² De hecho, su locución prosigue empleando términos tomados del lenguaje bélico: “Hay quienes pretenden hacer federalismo por el hecho de vivir en provincias aún [sic] cuando utilicen tales elementos. Rechazamos sus pretensiones y les negamos nuestro apoyo. Si el error es de buena fe, debe corregirse; si es malintencionado, debe ser combatido” (TARJA, 1989, p. 63). Nótese que todo el pasaje está expresado con locuciones o palabras que corresponden a un lenguaje bélico.

por los escritores de Buenos Aires, quienes, además, prontamente las adoptaban en sus creaciones literarias. Luego, Fidalgo arguye que los habitantes del interior aspiran a ver sus dramáticos problemas “[...] expresados justamente, sin artificios formales que lleguen a desvirtuarlos, a través de la obra” (ídem, p. 63). Esta actitud defensiva postula un enfrentamiento radical y un endurecimiento de posiciones ante las renovaciones formales que los integrantes de *Tarja* estimaron entonces como una amenaza para obras que elaboraban con estética realista asuntos rurales pues atentaban contra la conservación de elementos del pasado que habían contribuido a un proceso de singularización cultural que procuraban ser transmitidos. Ante una literatura que buscaba ampliar su repertorio de estructuras y recursos narrativos y que se irradiaba desde las principales capitales latinoamericanas, *Tarja* abogaba, desde una región interior, por una literatura social de corte regionalista. No menos interesantes resultan las palabras con las que Fidalgo cierra la sección: “Buenos Aires marca seguramente, el índice cultural más alto de la República. Las provincias deben aspirar a obtener un nivel similar, aunque con las salvedades apuntadas. Tal vez así superaremos otra escala en nuestra marcha hacia el federalismo” (TARJA, 1989, p. 63). En estas palabras el poeta esboza algo así como el plan de acción que rige a la revista. Advertido el desequilibrio entre la capital y regiones interiores del país, como la del noroeste, pues si bien existe una fuente cultural compartida tuvieron desarrollos dispares que los distancian, resulta necesario oponerse a los procesos de sometimiento cultural que le impone la capital del país y apostar por un desarrollo propio de la región para alcanzar el tan anhelado federalismo cultural.³³ Estas consideraciones permiten comprender la importancia de *Tarja* en el mapa de la literatura argentina como un contrapunto a la supremacía metropolitana. La resistencia ofrecida por este grupo al sometimiento que la capital siempre ha intentado imponer al resto del país, permitió, al menos en el lapso temporal que duró su existencia, ofrecer un renovado repertorio de ideas estéticas que interpelaban a la fascinación que muchos escritores sentían

³³ Ángel Rama al referirse a los procesos observados en la literatura latinoamericana durante las décadas del cuarenta y cincuenta señala que “[l]a cultura modernizada de las ciudades, que se respalda en fuentes externas, traslada su sistema de dominación al interior de la nación, lo que no quiere decir que lo asocie a su desarrollo, sino que lo somete” (RAMA, 2008, p. 206).

por las innovadoras estructuras y recursos narrativos que arribaban al puerto de Buenos Aires refrendados por los nombres que se destacaban en el concierto literario internacional. De hecho, ese rechazo inicial a la cultura modernizada de las ciudades, respaldada por fuentes extranjeras, fue cediendo paulatinamente, dando paso a una trasmutación del regionalismo que supo resguardar un importante conjunto de valores literarios y de tradiciones locales, trasladándolos a esas nuevas estructuras literarias (RAMA, 2008, p. 205).

La editorial del cuarto número (1956) se abre de la siguiente forma: “Nuestro trabajo es en el campo estético. Algo así como cultivar, y luego ver en qué medida, el fruto se ha incorporado al resto del quehacer humano” (TARJA, 1989, p. 75). Es interesante observar la recurrencia de la metáfora escogida para dar cuenta del acto de creación literaria que a su vez se proyecta en la relación entre el arte y la realidad. Sin duda la elección de la metáfora del artista como trabajador y de la obra de arte como fruto del esfuerzo de la labor en el campo estético y cultural resulta indispensable para profundizar en la concepción artística y en el programa de acción de *Tarja*, expuestos de un modo que pretende ser espontáneo y natural, es decir, lejano a un lenguaje académico especializado. Posteriormente, la editorial discurre brevemente entre los causes de la historia del arte latinoamericanos remontándose hasta la vertiente de los pueblos originarios, aún no conquistados, y de cuya faena “[...] iban quedando objetos de uso diario, caminos empedrados, templos, ídolos, usados por todos” (TARJA, 1989, p. 75). Luego, en pocas pinceladas se esboza el saqueo y la corrupción de la conquista en Latinoamérica³⁴: “Convengamos en que una vez nos robaron; se llevaron nuestra lenta taquigrafía de piedra y lana, y nos dieron una vuelta de llave dejándonos prisioneros en medio de un inmenso continente florecido. Tal vez ésa sea nuestra raíz, ya remontada a las rocas de las primeras edades de la tierra” (ídem, ibidem). Nótese que los alcances de la primera persona del plural ya no se restringen a los integrantes del grupo sino que se hacen extensivos a todos los artistas latinoamericanos que se sienten herederos de la cultura originaria y que de algún modo buscan perpetuarla en su obra. El sucinto recorrido por la historia, ahora acotado a los límites nacionales, continúa por las guerras por la independencia. Este breve

³⁴ Dice el autor de la editorial: “Lo que en otros lugares se respetaba porque era el alma de los pueblos constantemente transferida a la piedra o a la madera, aquí se negociaba en los Tambos” (TARJA, 1989, p. 75).

trasunto de la historia nacional es utilizado como basamento para afirmar: “No necesitamos nuevas fuentes de arte; es decir, inspirarnos en elementos exóticos. Lo tenemos todo” (TARJA, 1989, p. 76). La enfática sentencia retoma el hilo argumental dejado por Fidalgo en la “Plática” anterior. Como puede observarse, la revista va marcando el desarrollo de unas cuantas ideas que van entrelazándose y gradualmente radicalizándose. Posteriormente se afirma en esta editorial que *Tarja* se abre para quien cante “[...] las verdades que se nos perdieron, o lo que es verdadero dentro de este hermoso catálogo natural de nuestra América [...] Ello hace que nuestro canto quiera ser humano, positivamente humano. Comenzando por ser local, se hará americano, y de esta manera, universal” (ídem, p. 76). Como puede advertirse se retoma aquí la preocupación por superar la estética regionalista que había abusado del color local, a la que irónicamente Raúl Aráoz Anzoátegui llamó “folklorismo para turistas” (PICARDO, 2000, p. 38).

En esa dirección se dirige la sección “Plática” de este número en la que Groppa comienza reconociendo “[...] la necesidad de las renovaciones formales, resumidas en la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión para la línea, el color, etc.; pero si a esto se lo toma como a un fin, no estamos de acuerdo con las actitudes a que conduce, porque pensamos que el arte es algo más que una simple gimnasia privada” (TARJA, 1989, p. 86). Como se observa este grupo de artistas sabe que la superación del regionalismo más tradicional que se proponen debe darse mediante la ampliación del repertorio de nuevas técnicas, estructuras y recursos. No obstante reconocen que estos no deben prevalecer en la obra. El arte no puede prescindir de la técnica, pero esta nunca debe comparecer como determinante en la expresión artística. Obviamente, esta observación asume la distancia que intentan imponer con los escritores que adoptan estas formas de manera indiscriminada y por puro regodeo estético. Esa actitud dista mucho del compromiso social inherente a todo quehacer artístico, tal y como ellos la conciben. De ahí la remisión, que hace Groppa, a la labor de los artistas que desde tiempos remotos y primitivos hicieron que el arte y la vida fueran inseparables: “Aquél se nutrió con ésta y como un espejo artesanal, curioso y prolijo, la reflejó” (86).³⁵ Esta

³⁵ La comparación del arte con un espejo tiene, claro está, en la tradición de la teoría y la crítica literaria, antecedentes que no pueden ser obviados. Resuenan en las palabras de Groppa las observaciones de Meyer H. Abrams, quien había

reflexión le sirve al poeta para rememorar con nostalgia la antigua consideración del arte como un medio para comunicar la historia de la humanidad: “Conocemos una época, por lo que de inteligible nos dejaron” (TARJA, 1989, p. 87). Inmediatamente afirma: “Si de la nuestra sólo quedaran ‘objetos’ creados –que bien pueden ser confundidos con descartes de herrerías– y poemas insanos, nada comprenderían los que luego lleguen. Y nuestra época, así como todas, igualmente está cargada de realidades densas” (ídem, ibidem). Se advierte aquí el inconformismo de los directores de *Tarja* sobre los productos artísticos, al igual que los otros objetos cotidianos a los que se alude irónicamente, que se realizan en los tiempos en los que les ha tocado desarrollar su obra, el mismo inconformismo que, como se dijo al comienzo de este trabajo, los llevó a actuar en consecuencia y a instaurar, por medio de la revista, una forma determinada y particular de comprender el hecho artístico. De ahí que Groppa exhorte a los poetas: “Volvamos al primitivismo, pero volvamos a la esencia del primitivismo: cuando se creaba una imagen necesaria a toda la comunidad y cuando el arte era seguramente una gran fiesta colectiva” (ídem, ibidem). Esta es sin duda la misma idea que viene alentando el programa artístico del grupo desde el primer número en cuya editorial ya desechaban el azar y la gratuidad de su labor (TARJA, 1989, p. 3). El arte tiene que ser comprometido, y con esto quieren decir necesario para una comunidad. Esta concepción del arte se proyecta sobre la imagen del artista que fijando ingenuamente la historia o la vida de su pueblo, que era de algún modo también la suya, estaba sin saberlo creando una obra capaz de contener y comunicar un trozo de la historia de su comunidad. En contraposición a esta idea de la que buscan participar quienes hacen *Tarja* están quienes “[...] concluyen, en la pretendida quinta esencia de los conceptos, con que el arte debe preocuparse sólo de cuestiones estéticas (formalismo: visualizaciones ‘físico-matemáticas’, o ‘poemas ininteligibles’) y concretan, robando las formas simples, sumarias y fundamentadas de los primitivos” (TARJA, 1989, p. 88). Las consecuencias de la actitud elitista que han tomado algunos artistas ha marginado al pueblo, a los analfabetos, a los representantes de la clase obrera, del quehacer cultural, pues estos, atareados por la labor diaria no tienen tiempo ni recursos para

demostrado unos años antes, en 1953, que la oposición espejo/lámpara permitía diferenciar las poéticas del neoclasicismo y del romanticismo. Pero además están los ecos de las ideas que Lukács había defendido frente a Brecht sobre la teoría del reflejo.

hacer arte ni para gozar de él. Frente a esa realidad, Groppa sostiene: “Tal vez esos sean los verdaderos interrogantes que deba plantearse el arte de nuestra época y no el estéril e inofensivo divagar sobre la tela, o los habilidosos juegos de ideas necesarios para justificar colores y líneas que no hacen más que guiar, con cierta seguridad, hacia los ambicionados y cómodos mercados a término” (TARJA, 1989, p. 88). Llama la atención la similitud de estas palabras con los argumentos con los que Arguedas enfrenta la postura de Cortázar en la ya mencionada polémica que sostuvieron durante la década del sesenta. En uno de los diarios que Arguedas intercala en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, comenta: “Escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio. Eso de planear una novela pensando en que con su venta se ha de ganar honorarios, me parece cosa de gente muy metida en las especializaciones [...] ¡Ah! La última vez que vi a Carlos Fuentes lo encontré escribiendo como a un albañil que trabaja a destajo. Tenía que entregar la novela a plazo fijo” (ARGUEDAS, 2011, p. 30).

En la sección “Publicaciones” de esa cuarta entrega, Héctor Tizón reseña el libro *El novelista y sus personajes*, en el que François Mauriac, galardonado en 1952 con el premio nobel de literatura, afirmaba precisamente el estrecho vínculo entre realidad y literatura, siendo esta reflejo de aquella: “Escribir novelas, como toda otra tarea cultural, es siempre una operación de devolver, vale decir reintegrar al plano de la cultura una obra creada al calor de las incidencias exteriores sobre el espíritu, un acto de **refracción**, como el mismo Mauriac apunta” (TARJA, 1989, p. 96). Tizón destaca además de entre las páginas del breve libro del escritor francés el hecho de que la novela a diferencia de otras artes es un fruto de la experiencia dado que es una creación eminentemente reflexiva. De eso se deriva la cuestión de que la novela es, ante todo, transposición de lo real y no una reproducción o copia fiel de esa realidad y que, por lo mismo, una novela nunca debe erigirse como instrumento de propagación de fe facciosa “[...] ya que solo vale en arte lo que tiene como objeto lo eminente y perenne del hombre” (TARJA, 1989, p. 96). Atender a secciones como la de “Publicaciones” (sin descuidar las relaciones que puedan establecerse con los contenidos vertidos en otras secciones) permite comprender cómo han sido recibidas ciertas ideas gestadas en otras latitudes y cómo éstas impactan en determinados campos culturales para generar nuevas tensiones y modos de asumir o comprender la labor artística. Claro está que tales recepciones no son

pasivas sino que requieren complejos procesos de asimilación y adecuación. Además, estas secciones permiten descubrir que para comprender la presunta originalidad (en el sentido tanto de novedoso como de surgimiento o principio) de determinadas propuestas estéticas o conceptuales resulta necesario que estas sean contempladas no como hechos aislados sino analizadas en panoramas más amplios y generales. Es posible advertir entonces cómo este grupo de escritores, a pesar del atraso cultural en el que se encuentra la región desde la que publican *Tarja*, están atentos a las manifestaciones y polémicas que se dan por aquellos años en el ámbito internacional. Muchos de los cuales les sirve de fundamento para elaborar su propia propuesta.

Sobre la escasa participación del pueblo en la expresión artística o literaria, que tanto enfatiza Groppa en la sección “Plática”, también se ocupa otro de los documentos que integran este número de *Tarja*. El artículo en cuestión es “Contra la corriente”, escrito por Carlos Ruiz Daudet, para quien el poco apego del pueblo a tales manifestaciones se debe fundamentalmente a las condiciones materiales que dictan la vida y su desarrollo. Ruiz Daudet, próximo a la propuesta escrituraria del grupo, denuncia el carácter comercial que autores y editoriales han impuesto a los objetos artísticos promoviendo que el interés financiero de los artistas que se acoplan al accionar de esas empresas se imponga al ansia espiritual del pueblo. Bajo esas pretensiones se hubican “[...] desde la historieta deformante del alma infantil hasta la existencia irreal y color rosa pintada en novelitas y folletines decadentes, pasando por el crudo suspenso criminoso” (TARJA, 1989, p. 92). Las diatribas están arrojadas tanto hacia las obras que conforman lo que Ruiz Daudet llama infracultura o subcultura que “[...] se encarga de aletargar el espíritu popular con temas que lo desvían de preguntas, problemas y casos que él bien quisiera observar en novelas y cuentos” (92); como a aquellas que se agolpan bajo una hipercultura “[...] por lo general importada, colmada de ismos confusionistas, y que taladra a su manera, despreciando con perfecto cinismo el tema nacional” (TARJA, 1989, p. 92). Estos dos grupos de obras establecen el orden que, según el escritor, rige el mercado editor. Frente a este estado de cosas, Ruiz Daudet denuncia la inacción de la SADE a causa de la cual el escritor argentino “[...] no siempre va a poder escribir contra la tenaza del pulpo editorial ni a despecho de la fácil tendencia de una masa lectora extraviada y perturbada” (ídem, p. 93). El artículo resulta interesante tanto por la valoración del accionar de la SADE durante aquellos años como por la relación entre literatura y

mercado que tanta tinta hará correr posteriormente, cuando la crítica comience a desentramar los hilos del fenómeno del boom de la narrativa latinoamericana y la importancia que para su desarrollo tuvo la participación editorial. Como puede observarse en este número también se trazan puentes vinculantes entre las distintas secciones que son necesario reconstruir para comprender todas las implicancias de la concepción del hecho artístico de este grupo.

En la editorial del volumen que comprende los números 5 y 6 (correspondientes a los períodos noviembre-diciembre de 1956 y enero-febrero de 1957, respectivamente), los directores realizan un sucinto balance del primer año de la revista. Declaran que la labor editorial los ha hecho comprender su deber como escritores y la grave responsabilidad que el cumplimiento de ese deber implica” (TARJA, 1989, p. 103). Con estas palabras ratifican las ideas que se ha gestado en cada uno de los números anteriores asumiendo que la labor cultural es comprendida por este grupo como una necesidad que implica una responsabilidad de parte de ellos ya no solamente en el rol de artistas sino también como difusores de obras culturales en un medio que no solo ha sido postergado y sometido por la capital del país, sino que además se ha demostrado indiferente tanto a la creación como al deleite de obras culturales. De hecho, esta segunda responsabilidad autoimpuesta en la promoción cultural posiblemente haya incidido en la radicalización de ciertas consideraciones que ya venían madurando en la producción de cada uno de ellos. La conformación de un proyecto común, que implica necesariamente una intención y voluntad compartida por los integrantes de un determinado grupo, conlleva una serie de discusiones y acuerdos, explícitos o implícitos, que si bien obran desde un fundamento común o compartido deben garantizar la supresión, armonización o acomodamiento de posibles aspectos que puedan presentar algún tipo de disidencia. Tal vez lo interesante de *Tarja* es que en esa revista parece haber espacio para todo, tanto para la opinión común y consensuada como para la expresión de ideas personales. Esto se advierte claramente en la constancia de las secciones fijas “Editorial” y “Plática” a lo largo de sus dieciséis números. Mientras que en la primera, anónima y plural, se afianza la voluntad colectiva; en la segunda, se advierte la particularidad del aporte de cada uno de los escritores que conforman el directorio de la revista. Estas formulaciones hacen pensar en la relación consecuente entre el proyecto y la realización concreta emprendidos por estos artistas. De

modo que la revista no es solo un medio para transmitir un mensaje sino que es en sí mismo un mensaje. *Tarja*, en tanto que proyecto con una clara finalidad cultural y no comercial, es precisamente una derivación de las ideas y los postulados que determinan la forma en la que este grupo de artistas comprende el arte. Concepción que no es exclusiva de ellos sino que se extiende, como se ha visto, a quienes colaboran con ese proyecto y a los autores que elogiosamente comentan, o de los que, declaradamente o no, han abrevado para formular sus ideas. Retomando las ideas vertidas en esta editorial, es importante no descuidar un aspecto que de hecho el directorio mismo no se olvida de enfatizar: “[...] la tremenda carga física y moral que supone en estos tiempos el hecho de escribir” (TARJA, 1989, p. 103). Esos tiempos eran los tiempos de la dictadura cívico-militar que derrocó al presidente constitucional Juan Domingo Perón, autodenominada la Revolución Libertadora.³⁶

La sección “Plática” de esta entrega está escrita por Mario Busignani quien comienza citando el anhelo del grupo de ofrecer “[...] una versión digna y fiel de nuestra tierra y sus criaturas” expresada por Calvetti en la misma sección del primer número de la revista. El retorno a aquellas palabras forma parte del balance de la labor acometida durante el año que separa ambas publicaciones, ratificando la continuidad de un mismo pensamiento que rige un mismo propósito. No obstante, Calvetti aporta una aclaración que delimita los alcances de aquella afirmación al observar que tal empeño “[...] no debe tomarse –se hace necesario decirlo– en términos de estrecho localismo ni tampoco de folklorismo deliberado” (TARJA, 1989, p. 109). La necesidad a la que alude Busignani responde al menos a dos motivos claros: las críticas despectivas realizadas desde la metrópolis, donde los temas priorizados eran precisamente los problemas de la vida en la urbe, frente a lo que la propuesta de *Tarja* representaba una literatura rural que obstinadamente perduraba en las regiones interiores y que era señalada despectivamente como literatura regional. Por otro lado, la necesidad de diferenciarse de toda una narrativa elaborada a partir de agotados y estériles modelos productivos por las generaciones anteriores, fundamentalmente, a la actitud estereotipificadora que contribuyó a generar el regionalismo inicial a principios del siglo XX. Busignani afirma que si bien ellos buscan dar cuenta del hombre que en esas tierras “[...] vive, padece y sueña, con

³⁶ Remitimos para profundizar en este asunto al artículo “*Tarja* (Jujuy, 1955-1960): la cultura de los bordes” de Claudio Maíz.

su entera circunstancia [...] modelado –eso sí– por la tierra como querencia y paisaje y también como historia e instrumento” (TARJA, 1989, p. 109), la propuesta de *Tarja* no pretende referir esas condiciones que pertenecen a un plano superficial sino dar cuenta de lo esencial, es decir, de aquello universal que es posible advertir en el cotidiano transcurrir de los habitantes de la región noroeste. Esa necesidad se apoya en la concepción que tienen del quehacer artístico, pues, como se dijo, el artista y el medio en el que habita y realiza su acción poseen un vínculo que no puede ser eludido:

Creemos, pues, en la raíz y destino popular de todo arte verdadero, puesto que el arte es elemento social antes que individual. Pero, creemos, a la vez, en la necesidad de transfiguración y universalización de lo tradicional para referirlo a la total experiencia del hombre actual. Partir del pueblo para volver al pueblo nos parece ser el camino de lo perdurable y verdadero. Claro que para nosotros lo popular no es sólo lo tradicional y folklórico sino también lo que hoy integra de algún modo la peripecia vital y realidad social de este suelo (TARJA, 1989, p. 109).

Posteriormente, Busignani se detiene en los problemas que acarrea al intelectual del interior la distancia que lo separa de la capital del país que no es solo espacial sino, fundamentalmente, cultural. Por eso Busignani se ocupa de precisar inmediatamente después de las palabras citadas los condicionantes de ese medio por encontrarse en una frontera, concebida por el poeta no como un límite protector de diferencias sino como un punto de confluencias, puesto que el desierto que comparten Argentina, Chile y Bolivia en el altiplano puneño “[...] no obsta al tránsito de crecientes aportes indigenistas” (TARJA, 1989, p. 109). Como señala el poeta, esa ubicación fronteriza sumada a una cultura económica primaria y marginal, de tipo agrario-pastoril, propia de regiones interiores en las que perduran claros vestigios de una economía de tipo colonial, actúan como condicionante o determinante del ámbito cultural:

[...] el constante trasiego de la frontera y la creciente implantación de cultivos intensivos -que trajeron nuevos y variados aportes humanos y desplazaron definitivamente la explotación ganadera mayor y las siembras extensivas- han mezclado y transformado nuestras tradiciones y costumbres populares, que presentan vivos más elementos indígenas y foráneos que criollos o gauchos (TARJA, 1989, p. 110).

Estas palabras remiten al hecho de que dentro el ámbito nacional, en el caso de la región noroeste de la Argentina, la idea de frontera se aproxima, al punto de confundirse, con la noción de confín, es decir, el punto más alejado de un centro, ya no geográfico sino cultural como es Buenos Aires, foco desde el que se irradia la cultura rioplatense. Una realidad comarcana que ha relegado a esas comunidades al atraso y la incomunicación. Sin embargo, todas estas condiciones que el grupo advierte y pretende de alguna forma traducir en su labor cultural por medio de un lenguaje artístico no son otras que las que caracterizan a las regiones que, según Ángel Rama, propiciaron la labor de los narradores de la transculturación. Y los que hacen *Tarja* parecen ser consciente de esa situación: “Esta soledad y económica dependencia y esta pluralidad racial son parte inseparable de nuestra realidad presente y requieren su expresión, tienen que ser dichas por quienes las viven y comparten. Son parte inexcusable de esa versión fiel de nuestra tierra y de sus criaturas que perseguimos, quizás sin lograrla todavía, más allá de toda preocupación localista o folklórica” (TARJA, 1989, p. 110). Lo nuevo opera en *Tarja* aún como preocupación y anhelo sin que adquiera la forma concreta de la realización definitiva. El descontento, la inquietud, el cuestionamiento, tal vez más que las certezas, son los aportes más valiosos de este grupo. Aportes que terminarán de afianzarse, abandonando el plano de la posibilidad para devenir en realización efectiva, con la obra de un joven escritor que participó en la revista, como él mismo ha dicho, desde una segunda línea. Héctor Tizón fue tal vez de quienes participaron de *Tarja* el escritor que más trascendió de aquel grupo y el que logró llevar a cabo de una manera magistral lo que los directores de la revista apenas lograron insinuar o acometer apenas como

tanteos válidos pero que no acabaron de concretar en sus obras. Posiblemente el absoluto rechazo que propugnaron en un primer momento contra las nuevas formas y estructuras narrativas que sentía como una amenaza a sus proyectos literarios fue lo que impidió descubrir la síntesis, que tal vez apenas sospechaban, entre las denuncias de la realidad comarcana y los nuevos modos expresivos que requerían esos temas para abandonar el sesgo folklórico que les había valido el rechazo del campo literario que se imponía desde la urbe porteña. De modo que hay aquí un momento de crisis que actúa como bisagra con la nueva generación de escritores del interior que se mostraron dispuestos a superar los pruritos hacia los nuevos modos productivos que arribaban al país con los títulos de los escritores europeos y norteamericanos.

Si para los artistas que se nuclearon en *Tarja* la certeza siempre fue la de dar testimonio fiel de la tierra que habitaban y de los hombres que en ella moraban, las incertidumbres se presentaban en los modos de “trasponer” esa realidad en la obra de arte. Cada vez que se refieren a la operación de referir en sus creaciones la realidad recurren al verbo “trasponer”, como un modo de indicar que para ellos un artista no realiza “una copia objetiva de la naturaleza” (TARJA, 1989, p. 130). El artista plástico Luis Pellegrini publica en este número un fragmento de su ensayo “Los Precursores del Arte Nacional”, con el título “Cultura y herencia”. En él, se ocupa del arte como forma de conocimiento de la realidad y acercamiento entre los hombres. Movido por las observaciones antes referidas e inspirado en algunas observaciones de Aristóteles sobre la diferencia entre el arte y la experiencia, Pellegrini afirma: “El arte entonces no imita simplemente, a la naturaleza, sino que completa lo que ésta no puede realizar” (TARJA, 1989, p. 130). Pellegrini considera que el arte no puede ser pensado como algo independiente sino que está relacionado con la religión, la filosofía, la política y otras “superestructuras” que se entretajan en el seno de cada sociedad. Pero, además, señala en proximidad con la propuesta de Busignani en “Plática” que “[...] las características de cada tipo de arte dependen de las condiciones naturales, históricas y sociales del medio donde se desarrolla” (TARJA, 1989, p. 130). De modo que el arte, o mejor dicho el artista, está condicionado por las particularidades del lugar en el que se dispone a hacer su obra y por la corriente histórica en la que se encuentra inmerso. Según Pellegrini es necesario pues que el hombre con vocación artística realice un examen atento de los factores determinados por complejos

elementos que lo han modelado precisamente como artista por el solo hecho de pertenecer a esa corriente histórica³⁷. Argumenta que los grandes artistas son los que han logrado que elementos advertidos en sus medios culturales pasen a integrar un fondo común de conocimiento de la humanidad. En este sentido es que para Pellegrini cada pueblo aporta, gracias a la labor de sus figuras más avanzadas, a la cultura universal: “[...] no podemos partir exclusivamente de lo universal, sino justo a la inversa, de lo nacional a lo universal; elevarnos de lo simple a lo complejo. La Gioconda, obra maestra del Renacimiento conocida y admirada en todo el mundo, se basa en elementos típicamente locales” (TARJA, 1989, p. 131). Sobre la base de esta argumentación, el pintor realiza una crítica, próxima al pensamiento de los directores de la revista, a los artistas que claramente se consolidan como “apologistas de lo universal”, quienes pretenden “[...] hibridar su obra, procediendo (con el pretexto de cierto pretendido universalismo) a despojar a la cosa representada de cuanto elemento típico o característico contenga para que hubiera podido ser juzgada como tal” (idem, ibidem). Pellegrini, quien mantiene a lo largo de su artículo una comprensión marxista de la historia, Pellegrini observa que en materia de arte “[...] se atisba ya un nuevo humanismo, que desembocará en la obligada **síntesis** que rescate el carácter colectivo del arte sacándolo del invernadero y llevándolo al pueblo. Podrán alcanzar así, pueblo y artista, el verdadero sentido social del arte como forma de conocimiento y acercamiento entre los hombres” (idem, p. 132).

De las reseñas de este número resulta interesante el contrapunto entre dos obras comentadas por Jorge Calvetti. No obstante la polaridad que el escritor se encarga de establecer entre los libros reseñados, los comentarios que suscitan ambos libros contribuye a sostener una misma idea. En primer lugar se ocupa con una elogiosa crítica del libro de poemas *La lumbre permanente* del poeta Guillermo Etchebehere a quien considera como “[...] uno de nuestros más reales y trascendentes valores” (TARJA, 1989, p. 138). Calvetti antepone la actitud humana y la calidad literaria del poeta bonaerense a la labor de otros escritores de aquel momento cuyas obras adolecen de literatura: “Muchos poemas

³⁷ Para el caso particular de la Argentina, Pellegrini destaca: “(a) La cultura que existía en nuestro medio antes de la llegada de los españoles; (b) la conquista y sus consecuencias. Un tercer factor se agregará luego integrando el cañamazo de lo que más tarde tendrá que ser nuestra realidad: el aporte inmigratorio” (TARJA, 1989, p. 131).

merecerían ser firmados por fantasmas, tan lejos de la vida están” (ídem, ibidem). La segunda reseña, también breve, es sobre una antología de poemas del grupo Madí de la cual afirma: “No es que pretenda, quien esto escribe, ‘fronterizar’ (el vocablo es Madí) excesivamente esta poesía, pero considerándola con la mayor atención y con la ayuda de su apologista y exégeta Kosice, afirmo que es impenetrable” (ídem, p. 139). Claramente la propuesta poética del movimiento Madí, surgido en La Plata una década antes (1946), se ubica en las antípodas del proyecto de *Tarja*, puesto que se trataba de una corriente derivada del arte abstracto, y cuya propuesta no era otra que la de extremar conceptos tales como el de “creación” e “invención”. De esta forma negaba los vínculos entre la creación artística y las limitaciones “externas” a la obra misma. De modo que la concepción privada que tenían del arte necesariamente se opone a la idea del arte social promovido desde *Tarja*. Calvetti de hecho recuerda a Max Jacob para señalar que todo poema debe estar “situado” tal y como lo había expresado el poeta francés en su libro *El cubilete de dados*. El comentario de la antología de poemas Madí resulta entonces interesante por sus características “negativas”, es decir, su inclusión en las reseñas de *Tarja* se justifica en tanto que es comprendida como un pretexto para presentar, por el evidente contraste entre ambas propuestas artísticas, un modo de definir la propia concepción poética. Es por ello que todo ataque, condena o rechazo –manifiesto o implícito– contribuye de alguna forma a la argumentación que subyace a la reflexión sobre el propio quehacer artístico. La decisión de dar un lugar o un espacio a aquello con lo que se está en desacuerdo, es decir de hacerlo manifiesto y así otorgarle entidad, comporta necesariamente una intención de lo que resulta que esa presencia es mucho más significativa y elocuente que la simple omisión. En *Tarja*, el contrapunto es una de las vías que buscó la dirección, y tal vez la más efectiva, para dar cuenta de la propia postura. La reflexión poética de este grupo, en la que se busca con pretensiones de polémica delimitar o consolidar el propio espacio de acción, en muchos casos parte de lo que se siente como lejano y hasta declaradamente opuesto.

Como se ha podido observar, cada comentario destinado a la reflexión del hecho poético, en cualquiera de las secciones de la revista, tiende hacia un mismo sentido. Podría afirmarse que el estudio de las editoriales es suficiente para comprender la poética que erige y defiende la revista. No obstante un estudio integral como se ha realizado en este

trabajo, abordado en el recorte concreto del primer año de la revista, ofrece una concepción más completa de las ideas que esta promueve. Así por ejemplo, los comentarios de otros libros resultan de gran utilidad para comprender de dónde surgen algunas ideas que alentaron la propuesta estética o ideológica de esta publicación. Por lo tanto, abordar los distintos documentos que conforman cada uno de los números permite visibilizar la trama de relaciones que van forjando y modulando las nuevas ideas, al tiempo que ayuda a comprender el surgimiento o aparición de nuevas propuestas estéticas en un determinado campo cultural.

Si bien, para este trabajo se han tomado solo los primeros números de *Tarja*, hay ideas constantes que atraviesan la totalidad de la publicación. Sin lugar a dudas, la idea de un arte comprometido con la sociedad resulta fundamental en la concepción poética de *Tarja*, de ahí la insistencia con que los directores reiteran esa propuesta que resulta un condicionante de la forma de concebir cualquier producto artístico. A partir de ella se trazan estrechos vínculos o declarados rechazos que contribuyen a definir la propia labor. Es, además, precisamente la relación entre el arte y la sociedad lo que lleva a este grupo a desterrar de su labor cualquier tipo de gratuidad o azar. El arte surge del pueblo y debe volver a él, sostienen los directores. Para ellos, el arte debe ser el necesario testimonio de un determinado tipo de hombres que habitan un mismo suelo. No obstante estas consideraciones los llevan a diferenciarse de otros escritores cuyas obras, con marcada intención regionalista, promovieron a estereotipar al hombre del interior del país. Frente a esto, *Tarja* buscó representar la esencia universal que es posible descubrir en esos hombres en su entera circunstancia. Esta propuesta se especifica en números que no han sido considerados para este trabajo aunque sí se ha podido observar cómo desde el comienzo de la publicación esta propuesta aparece ya entre los intereses de la dirección. En estrecha relación con esa intención se encuentran los debates en torno a la renovación de recursos formales. Como se ha podido observar durante el primer año los directores adquieren una postura de rígida resistencia, la cual se irá atenuando en números posteriores. Los reparos sobre dicha renovación están fundados en los desmesurados tanteos realizados, sobre todo, por escritores de la capital del país que extremaron estos recursos en un claro abandono de toda intención social del arte, tan cara para los artistas que se nuclearon alrededor de *Tarja*. Ciertamente, esta publicación fue, durante la segunda mitad de la década del cincuenta, un faro que atrajo la colaboración de artistas plásticos y escritores que ya gozaban de cierto

prestigio a nivel nacional y que tenían una concepción similar del hecho artístico.

A la luz de lo expuesto, se podría decir que la principal contribución de *Tarja* fue ante todo promover el abandono de esclerosados modos productivos que habían abonado los prejuicios impuestos desde la capital a la literatura elaborada en las regiones interiores del país. En un ambiente de crisis, marcado por evidentes tensiones políticas y estéticas, *Tarja* apostó por la renovación de la literatura que se realizaba en el noroeste argentino. No obstante, sus mayores aportes fueron realizados en el plano de las ideas más que en el de las realizaciones concretas. Sobre la base de estas consideraciones se podría afirmar que el estudio de revistas culturales, como *Tarja*, permite comprender cómo se fueron gestando ciertos cambios en los modos de concebir y realizar la labor artística. Estos cambios suelen resultar, como se ha podido observar, de una deliberada modulación de lo anterior o de la asimilación de soluciones formales advertidas en el concierto literario internacional. De este modo, las consecuencias de dichas transformaciones, que son las que registran las historias literarias, pueden ser comprendidas desde las causas que las promovieron.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando. La frontera: ¿Límite protector de diferencias o espacio de encuentro y transgresión? En: Menene GRAS BALAGUER, Emma MARTINELL y Antonio TORRES TORRES (coord.). *Fronteras: Lengua, cultura e identidad*. Barcelona: Institut Català de Cooperació Iberoamericana, 2002: 19-87.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana*. (Ramón Gil Novales, Trad.). Buenos Aires: Paidós, 2007.
- ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 2011.
- BARCIA, Pedro Luis. Hacia un concepto de la literatura regional. En: Gloria VIDELA DE RIVERO, Marta CASTELLINO (eds.). *Literaturas de las regiones argentinas*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo: 25-45.
- BAZÁN, Armando Raúl. *Historia de Noroeste argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1995.

- BAZÁN, ARMANDO RAÚL. La literatura de ideas del Noroeste argentino. En: Gloria VIDELA DE RIVERO, Marta CASTELLINO (eds.). *Literaturas de las regiones argentinas*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2004: 47-58.
- BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor Jungla Simbólica, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- BREGA, Jorge. Néstor Groppa: “El poeta debe abarcarlo todo”. *Marea. Revista de cultura, arte e ideas*, n° 10, 2011. <http://lm-conferencias.blogspot.com.ar/2011/05/nelstor-groppa-el-poeta-debe-abarcarlo.html>
- COHEN IMACH, Victoria. “Estrategias de la memoria en el campo intelectual bonaerense: el caso del Centro Editor de América Latina.”. En: *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1993: 201-206.
- COHEN IMACH, Victoria. *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la argentina de los sesenta*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1994.
- GROPPA, Néstor. Indicios generales de Tarja. En: *Tarja, Revista literaria. 16 números y un suplemento de Poesía. La literatura en Jujuy en los años 1955 a 1960*. Reimpresión facsimilar, 2 tomos, Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 1989: s/p.
- LAFLEUR, Héctor. *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Con prólogo de Marcela Croce. Buenos Aires: El 8vo. loco, 2006.
- LUCENA, Silvio Alexis; SAL PAZ, Julio César. Las proyecciones universales de una manifestación regional: el caso de la revista Tarja como expresión cultural del Noroeste Argentino. En: Juana ARANCIBIA (ed.) *Estudios de la literatura del noroeste argentino*. Los Ángeles, California/Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico (ILCH), 2006: 285-330.
- MAIZ, Claudio. Tarja (Jujuy, 1955-1960): la cultura de los bordes. *Revista de Literaturas modernas*, vol. 43, n° 1, 2013: 87-110.
- MIRANDE, María Eduarda, SILES PAVÓN, Alejandra. Mario Busignani en el campo literario de Jujuy. En: Liliana MASSARA, Raquel GUZMÁN, Alejandra NALLIM (Dir.). *La literatura del Norte Argentino. Reflexiones e investigaciones*. Vol. 3. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2013: 17-36.

- PICARDO, Osvaldo. *Primer mapa de poesía argentina. El Noroeste. La Carpa y Tarja*. Mar del Plata: Editorial Marín, 2000.
- PODERTI, Alicia. "Tarja": las revistas literarias y la identidad regional en el NOA. *Clio*, n° 4, 1997: 323-335.
- RAMA, Ángel. *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: ediciones El Andariego, 2007.
- Tarja, Revista literaria. 16 números y un suplemento de Poesía. La literatura en Jujuy en los años 1955 a 1960*. Reimpresión facsimilar, 2 tomos, Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 1989.

Recibido em: 10/07/2018

Aceito em: 23/07/2018