

“Si me quieres escribir...” Mujeres en la prensa cultural antifascista (Argentina, 1930-1940)¹

“Si me quieres escribir...” Womens in the antifascist cultural press
(Argentina, 1930-1940)

Paula Bertúa

Universidad de Buenos Aires / CONICET, Argentina
paula.bertua@gmail.com

Recibido el 20 de marzo de 2014.

Aceptado el 2 de octubre de 2014.

BIBLID [1134-6396(2015)22:1; 5-30]

RESUMEN

A mediados de los años 30 en Argentina la responsabilidad de los intelectuales respecto de la situación política internacional despertaba un especial interés en la comunidad artística y literaria. Los grandes acontecimientos europeos —el ascenso del fascismo, la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial— incidían directamente en el campo cultural argentino. Esta configuración histórica exigía una redefinición del intelectual como sujeto de intervención política. Las mujeres no fueron ajenas a dicho proceso: artistas y escritoras comenzaron a hacerse presente de formas novedosas en la esfera pública, ya sea pronunciándose sobre la situación internacional, o ensayando nuevos lenguajes expresivos para intervenir en los debates culturales. En este trabajo se analizarán algunas de esas singulares intervenciones femeninas: las colaboraciones de la escritora María Rosa Oliver, de la artista plástica Raquel Forner y de la fotógrafa Grete Stern en una serie de revistas antifascistas publicadas en Buenos Aires.

Palabras clave: Artistas y escritoras. Prensa antifascista. Argentina. Décadas de 1930 y 1940.

ABSTRACT

In the mid-1930s, the responsibility of intellectuals regarding the international political situation became a topic of particular interest in Argentina's artistic and literary community.

1. Este artículo resume algunos de los términos de mi tesis doctoral “Entre lo cotidiano y la revolución. Intervenciones estéticas y políticas de mujeres en la cultura argentina (1930-1950)”, defendida en marzo de 2013, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y desarrollada en el marco del proyecto de investigación: “Pensar la literatura. Nuevas perspectivas estéticas y políticas” (2011-2014), Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Directoras: Dra. Nora Domínguez y Dra. Adriana Rodríguez Pérsico.

The great European political developments —the rise of fascism, the Spanish Civil War, and the Second World War— directly influenced the Argentine cultural field. This new historical configuration generated a redefinition of the intellectual as a subject of political intervention. Women were not immune to this process: female artists and writers began to participate in new ways in the public realm, whether in response to the international situation or by creating new expressive languages to intervene in cultural debates. In this paper we discuss some of these female interventions: contributions by the writer Maria Rosa Oliver, the visual artist Raquel Forner, and the photographer Grete Stern in a number of antifascist magazines published in Buenos Aires.

Key words: Women, writers and artists. Antifascist magazines. Argentina. 1930s and 1940s.

SUMARIO

1.—Introducción. 2.—Intervenciones en publicaciones culturales. 2.1.—Voces en el ateneo: incursiones en la prensa universitaria reformista. 2.2.—Las revistas del exilio español en Buenos Aires: plataformas de actuación estético-política. 2.3.—El magazine *Saber Vivir*: entre el compromiso y la dispersión. 3.—A modo de cierre. 4.—Referencias bibliográficas. 4.1.—Revistas. 4.2.—Libros y artículos.

1.—Introducción

La década de 1930 en la Argentina comenzó con pronósticos agoreros. La crisis económica de 1929 y el golpe militar perpetrado un año después conmovían al país; las fuerzas políticas se alineaban en dos bandos: derecha e izquierda. La naturaleza de los conflictos nacionales se veía influenciada, inevitablemente, por los acontecimientos del contexto internacional. El nazifascismo se expandía por el mundo y este hecho preocupaba tanto a los liberales como a la izquierda. Aunque con dificultades, el país era receptor de los exiliados que arrojaba la Guerra Civil española, una referencia insoslayable en las afrentas entre derecha e izquierda. El retroceso de las democracias en Occidente era un hecho irrefutable. Ya hacia el final de la década, el estallido de la guerra en Europa había generalizado un sentimiento de catástrofe en gran parte de la intelectualidad occidental.

Estos hechos externos, que se articularon de modo específicamente local con los que se desarrollaban en el país, no fueron ajenos a modificaciones importantes en la situación de las mujeres en la sociedad argentina. Podemos pensar que, en términos de Jacques Rancière, la capacidad de las mujeres en la sociedad se puso en litigio ya que comenzaron a hacerse visibles en tanto sujetos políticos que también tomaban voz y parte en los conflictos que afectaban el escenario internacional². En sus teorizaciones sobre la relación entre

2. Para Jacques Rancière, el litigio se refiere a la existencia de las partes como partes, en el sentido del *logos* como palabra y lugar donde se juega el conflicto. Véase: RANCIÈRE, Jacques: *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

estética y política, Rancière llama “reparto de lo sensible” a un sistema de percepción de lo común que implícitamente distribuye criterios de visibilidad y enunciabilidad, y que en su conjunto se apoya sobre zonas o partes de lo común excluidas o mantenidas en la oscuridad. Lo que aparece dentro de la comunidad es sensible en tanto hace visible aquello que es común para esa comunidad. En cuanto a los sujetos políticos, estos no existen de una vez y para siempre, solo en el litigio se constituyen como tales y pueden introducir *un* sensible novedoso que puede llegar a reconfigurar el régimen de lo visible. Esa visibilidad es un asunto de aparición pública y del desacuerdo que manifiesta la distorsión de ser parte de los que no tienen parte³.

Si este desacuerdo constituye lo político por definición y trata de la redistribución de los que no tienen parte, es necesario pensar las condiciones en que se da el escenario del litigio cuando este se muestra dentro del espacio del arte, es decir, cuando se desplaza desde el discurso hacia las maneras en que se producen “actos de sensibilidad”. Se trata de pensar cómo el arte construye espacios de sensibilidad sobre lo común.

En cuanto a los modos en que las mujeres escritoras y artistas intervinieron en el espacio del arte en las décadas del 30 y 40 en la Argentina, sus actuaciones demuestran que interpelaron las tradiciones culturales, lucharon por acceder al reino simbólico determinado por el imaginario de una nación —y fundamentalmente su papel en el concierto internacional— y esgrimieron respuestas femeninas en clave estética a la cultura en un período de modernización, poniendo en cuestión las prácticas semánticas y discursivas que excluían las voces de su género. Dos rasgos vinculados marcan los espacios de ese litigio: la lucha por la profesionalización y el pasaje de lo íntimo, subjetivo y doméstico al dominio de lo público.

En el contexto de un conflictivo escenario internacional, y su directa resonancia en el campo cultural, se reformulaban las discusiones en torno a la función del arte, las relaciones entre arte, literatura y sociedad, se redefinía el rol del intelectual y se delineaban novedosas prácticas de intervención política. Las mujeres no fueron ajenas a ese proceso y, si bien compartieron las mismas preocupaciones que sus colegas varones, su lugar se fue modificando en un escenario dominado por las guerras, la lucha antifascista y los idearios de revolución. Ante la emergencia de nuevas situaciones y dinámicas sociales, se resignificaron también los roles tradicionales ocupados por las mujeres y, entre ellos, los que les cabían a las artistas e intelectuales. La intervención femenina en diversos espacios culturales insinuó un modo particular de participación en la *res publica* no sólo mediante la discusión sobre la coyuntura

3. RANCIÈRE, Jacques: *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002, *passim*.

internacional, sino también en la creación de un lenguaje para intervenir en los debates de la esfera pública que allí se suscitaban, desde enfrentamientos estéticos hasta cuestiones vinculadas con los consumos de la vida cotidiana.

La escritora María Rosa Oliver, la artista plástica Raquel Forner y la fotógrafa Grete Stern, las figuras femeninas elegidas para este trabajo, tuvieron un especial protagonismo en el período considerado. Aunque no constituyeron un grupo que de manera programática haya funcionado en torno de un movimiento artístico que las nucleara, sus pensamientos, sus prácticas y sus actos estéticos configuraron formas novedosas de subjetividad política en tanto artistas mujeres. El modo en que sus creaciones fueron ratificadas como arte les permitió participar de lo que llamo un *sensorium compartido*. Sus obras, el compromiso en organizaciones políticas y hasta las intervenciones en los medios más prosaicos de la industria cultural son algunos de los escenarios en los que desplegaron una voz y una mirada que las hizo visibles.

En esta oportunidad se propone analizar las intervenciones de Oliver, Stern y Forner en la prensa literaria y artística ya que estas actuaciones ofrecen una buena ventana para observar un universo en el que convergieron distintas líneas disciplinarias, estéticas e ideológicas. La coincidencia de los recorridos de estas tres artistas en una red de publicaciones de izquierda y/o antifascistas permite observar varias aristas de esas colaboraciones: la colocación que tuvieron en el campo intelectual y político de la época; las estrategias públicas por las que optaron y los medios de prensa en los que eligieron colaborar; y las selecciones literarias y visuales que ellas o los editores de las publicaciones en las que participaron realizaron.

2.—*Intervenciones en la prensa cultural*

Durante las últimas décadas, la investigación sobre la prensa en general y sobre las revistas culturales en particular en la historia argentina se ha venido intensificando de manera considerable. La mayoría de estos estudios proviene del área de las Letras y, consecuentemente, el principal centro de interés historiográfico, crítico y analítico ha sido la palabra⁴. Sin embargo,

4. Entre los más destacados, se encuentran: LAFLEUR, Héctor R.; PROVENZANO, Sergio y ALONSO, Fernando P.: *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962; PEREYRA, Washington: *La prensa literaria argentina (1890-1974)*. Buenos Aires, Librería Colonial, 1993 (cuatro volúmenes); SOSNOWSKI, Saúl: *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Madrid, Alianza, 1999; EUJANIÁN, Alejandro: *Historia de las revistas argentinas (1900-1950)*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999 y SAÍTTA, Sylvia: "Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda" En CATTARUZZA, Alejandro (dir.): *Nueva Historia Argentina. Crisis*

en los últimos años también se han venido desarrollando abordajes críticos respecto de las imágenes y su especificidad como artefactos en diverso tipo de publicaciones (literarias, artísticas, populares). Estos trabajos, que sugieren una revisión de los estudios sobre la cultura impresa, proponen considerar a las producciones visuales como elementos con suficiente peso en la historia social y cultural como para oficiar más que de meras ilustraciones o apéndices subsidiarios de los textos⁵.

Las publicaciones con las se propone trabajar en el presente estudio son reservorios fecundos en representaciones estéticas en su cruce constitutivo con lo político. Funcionaron como catalizadoras de la vida intelectual y, por lo tanto, son vías de acceso privilegiado para examinar la interacción social y la construcción de identidades políticas o ideológicas en el marco de los procesos culturales en los que se inscribieron, ya que fueron artefactos imbricados en la trama de acontecimientos históricos. En las revistas examinadas convivieron representaciones textuales y visuales, literarias y artísticas, que expresaron ideas disímiles —y a veces contradictorias— acerca de las mujeres, sus roles sociales y su participación en la vida política. Además, su reproducibilidad técnica y el tipo de circulación que ellas habilitaban las distingue de cualquier otro tipo de representaciones cuyo ámbito de acción pueda quedar reducido en virtud de su carácter único y original.

Es así que penetrar en la producción de Oliver, Forner y Stern a partir de sus incursiones en la prensa cultural, antes que desde sus “obras” de factura más orgánica, permite escudriñar las ideas y la sensibilidad que desplegaron en una plataforma expresiva común, el trabajo en equipo, el intercambio de textos e imágenes, y la adscripción a ciertos idearios estéticos compartidos en determinado clima cultural. Al respecto, resultan pertinentes las palabras de Guillermo de Torre sobre la “misión placentaria” de las revistas en la vida intelectual:

La revista debiera diferenciarse del libro como lo público de lo privado. El libro es la obra hecha cosa, orgánica e impersonal. Pero la vida intelectual actúa también en formas previas, preparatorias, confidenciales, se compone también de juicios tiernos, de sospechas, de curiosidades, de insinuaciones,

económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943). Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 383-428.

5. Véanse, entre otros: MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (comps.): *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009 y ARTUNDO, Patricia (dir.): *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina, 1900-1950*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

fauna exquisita y delicada que no puede aún vivir en perfecta separación de su autor, que sólo alienta en un clima de confesión, de intimidad⁶.

2.1.—Voces en el ateneo: incursiones en la prensa universitaria reformista

En 1935, la fotógrafa Grete Stern dejaba atrás su Alemania natal para instalarse en Buenos Aires junto a su esposo, el fotógrafo argentino Horacio Coppola, al que había conocido en los talleres de la Bauhaus. La originalidad de su trabajo fue prontamente reconocida en el medio intelectual porteño. Con temas y modos de ejecución innovadores, Stern y Coppola se distanciaban de la tradición pictórica que dominaba en la fotografía de la época, para apostar por una práctica pura y autónoma con función social⁷. Las fotografías de Stern, deudoras de la Nueva Visión y la Nueva Objetividad, corrientes estéticas dominantes en la Alemania de los años 20, conservaban una impronta ascética, despojada, sobria. Al exhibir los objetos, los paisajes y las personas en su más descarnada objetividad, Stern ponía en primer plano el medio técnico mismo. Como acertadamente sostiene la crítica Ute Eskildsen, valiéndose de una sinécdoque potente, para las fotografías de la República de Weimar, la cámara fue un “instrumento de autodeterminación”⁸. Muchas de las fotografías europeas del período de entreguerras, luego de recibir una formación en sus países de origen, emigraron hacia el continente americano, donde transmitieron sus aprendizajes y, así, contribuyeron a la modernización de la práctica en las diversas metrópolis de recepción.

Entre 1942 y 1945, Stern colaboró de manera sostenida en algunas revistas culturales animadas por distintos agentes comprometidos con la lucha por los valores democráticos. En el clima de efervescencia antifascista que se experimentaba por esos años, ella y su esposo se vincularon con la Universidad Popular Alejandro Korn (la UPAK, creada en 1937), un activo centro que intentaba articular progresismo cultural y político. El nombre de la organización simbolizaba la confluencia entre el socialismo y los universitarios reformistas, señalando una coincidencia programática y de intereses

6. DE TORRE, Guillermo: *Del 98 al Barroco*. Madrid, Gredos, 1969, p. 1.

7. TELL, Verónica: “Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía”. En GIUNTA, Andrea y MALOSETTI COSTA, Laura (comps.): *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 243-262 y “Latitud Sur: Coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina”. En WECHSLER, Diana (comp.): *Territorios de Diálogo, España, México y Argentina 1930-1945*. Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp. 195-201.

8. ESKILDSEN, Ute: “La cámara como un instrumento de autodeterminación”. En GILI, Marta y PERACAULA, Lourdes (coords.): *Les dones fotogràfes a la República de Weimar. 1919-1933*. Barcelona, Fundació “La Caixa”, 1995, pp. 20-37.

político-culturales entre partido e intelectuales⁹. El ateneo fue un ámbito de discusión sobre el presente, un espacio de análisis de la realidad nacional e internacional en el que participaron un número muy importante de figuras del campo cultural argentino. Era frecuentado, por ejemplo, por personalidades como el filósofo Francisco Romero, el escritor Ezequiel Martínez Estrada, los políticos socialistas Américo Ghioldi y Guillermo Korn o intelectuales defensores de las posturas modernistas en el arte, como el crítico y ensayista Julio Rinaldini.

En 1943 la UPAK sacaba una efímera aunque muy ambiciosa publicación, *Libertad Creadora*, que llevaba el mismo título que el volumen de la obras de Alejandro Korn, figura faro de la organización. En el segundo número, Grete Stern colaboró en una sección dedicada al retrato —género del yo por excelencia— que le permitió dejar su impronta personal en la publicación. En esa sección también participaron artistas exiliados representativos del arte moderno. Junto a Stern, la escritora brasileña Lydia Besouchet y el dibujante y caricaturista alemán Clément Moreau (Carl Meffert) establecían un juego de lazos recíprocos, reconocimientos y homenajes mutuos con retratos visuales y semblanzas literarias.

El artículo de Besouchet comenzaba con una reflexión sobre las posibilidades que los nuevos medios técnicos ofrecían para aprehender lo real y luego se detenía en aspectos estéticos de la obra de la fotógrafa alemana. Dentro de la vasta producción de Stern, Besouchet elegía examinar los retratos, una de las zonas más densas y sustantivas, desplegada y perfeccionada a lo largo de los años: desde los primeros ejercicios fotográficos en la Bauhaus, pasando por los retratos de signo político tomados a Bertolt Brecht en Londres en 1933, hasta la larga serie de retratados desarrollada en la capital porteña en un arco que, con tramos de mayor profusión, se extiende desde mediados de los años 30 hasta avanzada la década del 70. Todos ellos conforman una densa red en la que se entretajan los nombres de pintores, escritores y políticos activos en el período considerado. Se trata de una comunidad amplia, de afinidades estéticas e ideológicas, un círculo de pertenencia en el que Stern decidió, con su cámara, inscribirse.

Para Besouchet, el carácter reticente de Stern —a causa de la dificultad con el idioma español y de cierta parquedad impuesta por su rostro de trazos fuertes— tenía su correlato visual en la seriedad con que miraba a la gente. Resultado de esa doble distancia eran sus retratos “expresionistas”, figuras con arrugas, barbas, cicatrices y defectos que se rehusaba a retocar (en fran-

9. GRACIANO, Osvaldo: “La Universidad Popular Alejandro Korn, 1937-1950”. En *Entre el compromiso y la torre de marfil. Intelectuales de izquierda en la Argentina, 1918-1955*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, pp. 233-244.

co desafío a los usos de la fotografía de la época, que se inclinaba hacia el pictorialismo). En diálogo con el artículo de Besouchet, Stern contribuía con cuatro retratos de su archivo, todos ellos de artistas o intelectuales en poses adustas o melancólicas. Son fotografías que se caracterizan por la nitidez y la ausencia de claroscuros y de retoques estetizantes. Dos de ellos eran de miembros ligados a la UPAK y simpatizantes socialistas: el escritor dominicano Pedro Henríquez Ureña y el crítico de arte argentino Julio Rinaldini; los otros correspondían a las figuras migrantes del plástico argentino radicado en Brasil, Carybé, y del escritor brasileño Newton Freitas, esposo de Lydia Besouchet. Solidario con el artículo de ésta última, Clément Moreau intervenía también con un retrato a lápiz de trazos enérgicos del perfil de Stern: con intensidad expresiva y cierto acento caricaturesco, el ilustrador traducía en rasgos visuales la semblanza literaria. Moreau compartía con Stern su condición de exiliado del régimen nazi. Desde los años 30, con sus series de grabados vinculados a la denuncia social y sus colaboraciones en revistas políticas, venía demostrando un involucramiento en la causa antifascista (figs. 1 a 4)¹⁰.

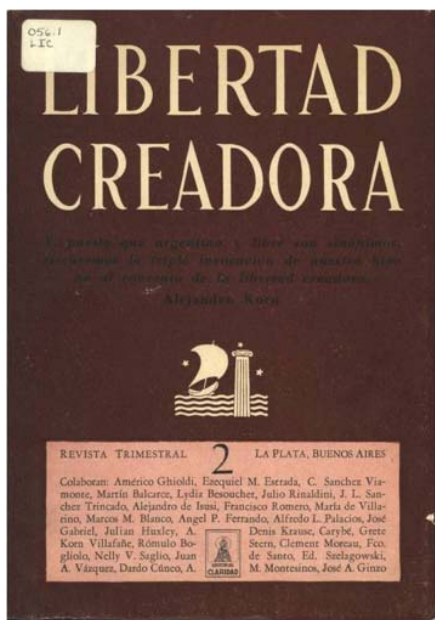


Fig. 1.—Portada de *Libertad Creadora*, 1-2 (1943).

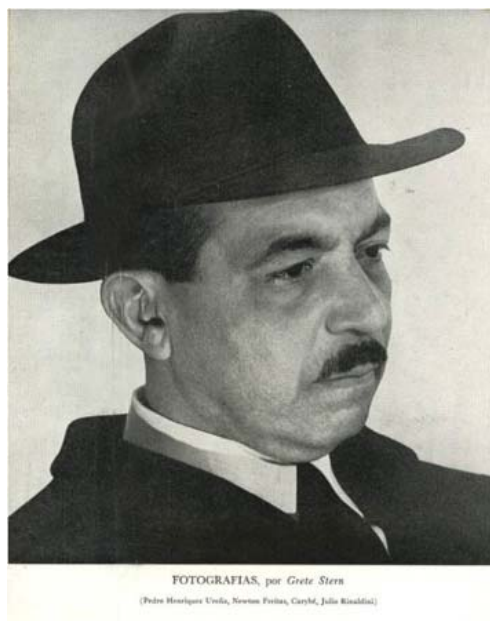


Fig. 2.—Grete Stern, “Pedro Henríquez Ureña” (fotografía). *Libertad Creadora*, 1-2 (1943) 229.

10. Sobre los trabajos artísticos y el recorrido vital de Clément Moreau, véanse: WECHSLER, Diana: “El exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern”. *Índice. Revista de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Centro de Estudios Sociales Daia, 25 (2007) 187-201 y FRIEDMANN, Germán: *Alemanes antinazis en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.



Fig. 3.—Grete Stern, “Julio Rinaldini” (fotografía). *Libertad Creadora*, 1-2 (1943) 232.



Fig. 4.—Clément Moreau, “Grete Stern” (ilustración). *Libertad Creadora*, 1-2 (1943) 227.

2.2.—Las revistas del exilio español en Buenos Aires: plataformas de actuación estético-política

Paralelamente a sus intervenciones en *Libertad Creadora*, Stern colaboró en algunas revistas destacadas del exilio español en Argentina: *De mar a mar* y *Correo Literario*. Esos medios fueron lugares hospitalarios para su obra por dos motivos. En principio, por la identificación que se establecía entre los editores y Stern en base a la condición de exiliados europeos que habían escapado de los regímenes del nazismo-falangismo-fascismo, pero también por el espíritu aperturista que defendían en materia estética, ante el peligro del encierro defensivo inherente a todo exilio.

De mar a mar (1942-1943) fue el primer momento de un proyecto intelectual y cultural desarrollado en Buenos Aires por un grupo de exiliados gallegos, en diálogo con intelectuales latinoamericanos y con emigrados de diversos países europeos. Los secretarios de la publicación eran los editores y libreros Lorenzo Varela y Arturo Serrano Plaja, que venían desempeñando funciones en distintos medios españoles y latinoamericanos. A nivel político, la revista se encauzaba en el antifranquismo, a la vez que apelaba a la toma

de posición de los latinoamericanos en una causa asumida como universal. En la presentación del primer número sostenían: “Estamos decididamente con los pueblos libres y deseamos una rápida victoria sobre el nazismo, el falangismo y el fascismo”, a la vez que propiciaban el encuentro con los protagonistas de la producción intelectual y artística latinoamericana, con “unos cuantos amigos, europeos y americanos, unos en Buenos Aires, otros dispersos por el continente”, unidos por la “lealtad de todos a la libertad de espíritu”¹¹.

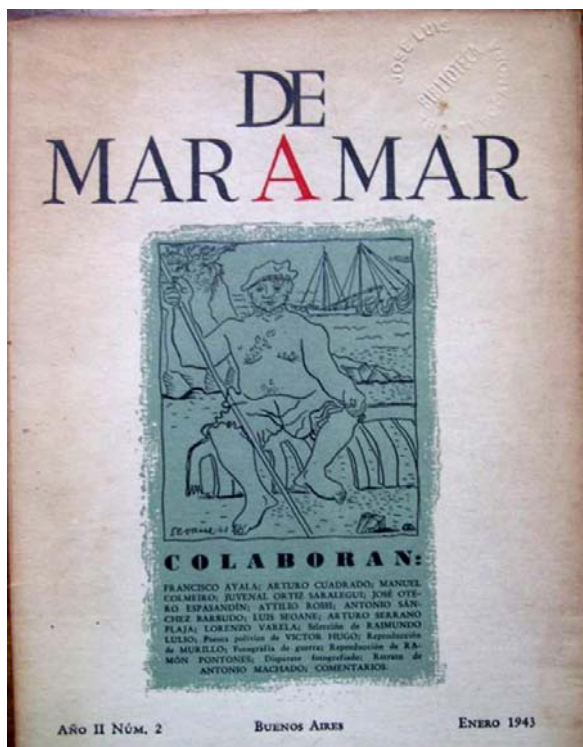


Fig. 5.—Portada de *De mar a mar*, 2-2 (1943).

De mar a mar congregó a una nómina creciente de colaboradores de diferente procedencia e intereses; en sus páginas confluyeron las intervenciones de los exiliados españoles Rafael Alberti, Rafael Dieste, Francisco Ayala, Manuel Colmeiro, Guillermo de Torre, Arturo Cuadrado, y Luis Seoane, con los aportes de argentinos, mexicanos, brasileños e italianos, como Enrique Anderson Imbert, Eduardo Mallea, José Luis Romero, Horacio Butler y Attilio Rossi,

11. [Nota editorial]: *De mar a mar*, 1-1 (1942) 5-6.

entre otros. El arco temático y genérico de la publicación también reflejaba la pretensión de defensa de una “cultura universal”, a partir de múltiples manifestaciones discursivas y visuales. Algunas noticias de los exiliados españoles se alternaban con otras de la situación política europea, ensayos sociológicos, textos de creación literaria en prosa y poesía, homenajes a escritores, secciones de cine, exposiciones artísticas, reseñas y notas editoriales.

Silvia Dolinko propone relevar el programa visual subyacente en *De mar a mar*, entendiendo que tanto las selecciones plásticas y gráficas como los discursos sobre éstas constituyeron un aspecto importante en la definición de los lineamientos estético-culturales del conjunto de intelectuales que animó la publicación. Dolinko sugiere que las distintas secciones visuales, alertas a un contexto de incertidumbre ante la resolución del conflicto bélico, expresaron un “estado de inquietud y urgencia en el que la toma de posición resultaba un acto insoslayable”¹².

Dentro del abanico de líneas estéticas que confluían en *De mar a mar*, en sintonía con la defensa de una “cultura universal” —de la tradición artística occidental amenazada por la guerra— se destaca una serie de fotografías de la sección “Testimonios”. Todas ellas aluden directamente al conflicto bélico: niños españoles llorando frente a un paredón de fusilamiento, cadáveres en China, Hitler en las trincheras alemanas con sus generales, casas destruidas, incendiadas. Son todas crónicas de la masacre, imágenes documentales que construyen un relato de la tragedia. Se encuadran en la vertiente del llamado fotoperiodismo, fueron tomadas en pos de captar el instante, con cámaras ligeras, sin la espera de largos tiempos de exposición. Expresan una cercanía física con los escenarios, personajes y acontecimientos retratados que denota también una cercanía emocional: son fotos *de* guerra y *contra* la guerra.

En una línea estética y retórica muy diferente a esa secuencia de gran impacto visual, en la séptima entrega de la publicación Grete Stern aportaba una serie de imágenes que, desde otra posición de enunciación, también constituían un documento de su tiempo. Tres retratos del mismo año, 1943, uno personal, el segundo de la actriz Mary Stewart y el tercero del escultor Luis Falcini, se distribuían en las sucesivas entregas de la sección “Colaboraciones”. Si las fotos de la sección “Testimonios” apelaban desde la cercanía, al *pathos* de la tragedia, las imágenes de Stern lo hacían desde una distancia. Porque sus composiciones fotográficas privilegiaban un carácter neutro, a medio camino entre la fotografía científica y la intención subjetiva. Las tomas le llevaban tiempos

12. DOLINKO, Silvia: “Guerra, exilio e imágenes transatlánticas. Un análisis de la revista *De mar a mar*”. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and cultura*, 23 (2010). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/dolinko.html>. Consultado el 4 de julio de 2011.

dilatados de estudio de las figuras; el resultado eran retratos que privilegiaban las propiedades formales de los rostros, su textura, luminosidad y tamaño. Las señas de identidad de los retratados evidencian un criterio sostenido en la elección: eran tres artistas involucrados en la renovación estética y en sintonía ideológica. En su autorretrato Stern reinventaba su propia imagen con juegos experimentales (fig. 6). El reflejo del rostro de la fotógrafa en un pequeño espejo central domina la imagen; alrededor, objetos de distintas naturalezas y texturas —elementos orgánicos y metálicos, geométricos e informales, curvos y rectos— completan y equilibran la composición. Por encima del espejo, cruzando el campo visual de izquierda a derecha, se extiende una rama de hiedra, varias tachuelas diseminadas en todo el tapiz y dos lentes fotográficas que reflejan la luz. A la derecha, dos escuadras traslúcidas, una encima de la otra, enmarcan la composición en el ángulo inferior. Todos los elementos están dispuestos sobre una tela o cuero. Resulta significativo que haya elegido representarse a sí misma en el centro de una naturaleza muerta y bajo la forma de un *trampa antojo*. La inclusión del espejo como dispositivo que refleja el rostro vuelve la imagen más intensa que su representación desde un ángulo “normal”. A su vez, las escuadras, elementos empleados en diseño gráfico, la otra profesión de Stern, apuntan a la imagen proyectada en el espejo, en especial a sus ojos, órgano de la visión. El gesto de Grete, que reivindica una



Fig. 6.—Grete Stern, “Autorretrato” (fotografía). *De mar a mar*, 2-7 (1943) s/n.

genealogía con origen en su formación en la Bauhaus es, al mismo tiempo, una toma de postura frente a las ideas que sostenía respecto de la fotografía como medio de expresión. Su composición, que a simple vista parece ser una mera naturaleza muerta, plantea toda una reflexión sobre los principios de la visión fotográfica, al crear una imagen espectral en el espejo y así situar el proceso de representación dentro de la propia fotografía.

Compartiendo con *De mar a mar* la mayoría de los colaboradores y el lineamiento editorial e ideológico, el 15 de noviembre de 1943 salía el primer número de otra revista animada por exiliados gallegos, *Correo Literario*, que sucedería a la primera durante el lapso de casi dos años. *Correo Literario*



Fig. 7.—Portada de *Correo Literario*, I-2 (1943).

enunciaba en su programa los dos ejes rectores que guiaban su propuesta editorial: la militancia antifranquista en cuanto a lo político y la voluntad de intervención en el escenario hispanoamericano en materia cultural.

Los directores fueron el editor Arturo Cuadrado¹³, el pintor, grabador y escritor Luis Seoane¹⁴ y el ya mencionado Lorenzo Varela. La lista de colaboradores reúne a figuras tanto españolas como latinoamericanas situadas dentro del marco amplio de la cultura de izquierdas (y muchos de ellos también afiliados al Partido Comunista): Rafael Alberti, Francisco Ayala, Cayetano Córdova Iturburu, Newton Freitas, Mario de Andrade, Norberto Frontini y Alberto Girri, entre otros.

De acuerdo con Dolinko, *Correo Literario* operó como un espacio de interconexión entre los planteos del núcleo editor de exiliados y los de distintas personalidades porteñas y latinoamericanas, en una tensión entre “lo local” y “lo universal”, que la convirtió en un “órgano de difusión” de la más amplia corriente cultural de la modernidad cosmopolita¹⁵. Propongo que muy posiblemente la inclinación por ese imaginario abierto y múltiple, sustentado en los lineamientos del “nuevo humanismo” haya permitido que propuestas tan diversas como las de Grete Stern, Raquel Forner y María Rosa Oliver convergieran en sus páginas. Porque más allá de las diferentes líneas estéticas que ellas ensayaban en sus obras en un contexto de urgencia y socavamiento de la cultura occidental por el avance de las dictaduras, lo que las unía era que la auto-representación que hacían de sí mismas era congruente con la figuración del intelectual y artista comprometido, es decir con aquel que en su reflexión sobre la sociedad “antepone un conjunto de valores y un tipo de sensibilidad”¹⁶. Una actitud crítica y ética las vinculaba entre sí, y con un colectivo mayor de escritores, artistas y pensadores con los que compartían espacios discursivos y simbólicos.

Esa tensión mencionada entre lo local y lo universal se materializaba, por ejemplo, en las selecciones visuales que el equipo editorial de *Correo Literario* realizaba sobre la obra de Grete Stern: los retratos de los artistas

13. Arturo Cuadrado (1904-1998) nace en Denia y vive allí hasta la guerra civil. En Buenos Aires trabaja en editoriales y periódicos y publica varios libros: *Aviones*, *Heredia*, *Antología de la poesía gallega medieval*.

14. Luis Seoane (1910-1979) desarrolla trabajos en el campo de la plástica, pero también se destaca como editor, crítico de arte y escritor. Algunas de sus obras visuales y literarias: *Trece estampas de la tradición*, *Muñeiras*, *Homenaje a la Torre de Hércules*, *Paradojas de la torre de marfil*, *Fardel de eisiliado*.

15. DOLINKO, Silvia: “El rescate de una cultura ‘universal’. Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*”. En ARTUNDO, Patricia (dir.): *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 131-165.

16. NEIBURG, Federico y PLOTKIN, Mariano (comps.): *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*. Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 15-16

Manuel Ángeles Ortiz, Attilio Rossi y Clément Moreau enlazaban directamente con las indagaciones de la vanguardia fotográfica europea, por ejemplo con las experimentaciones de Epstein y Buñuel¹⁷; en tanto que las fotografías sobre piezas artísticas y artesanías de las comunidades Chimú y Chancay, realizadas con Horacio Coppola, representaban un aporte a la cultura occidental, en la medida que permitían conocer y difundir producciones tradicionalmente desdénadas por la historia del arte, en este caso la de los pueblos originarios¹⁸. El desinterés por las culturas aborígenes frente a la valorización de las expresiones culturales europeas y la importación de su capital simbólico era una constante no sólo en Argentina sino en otros países de la región¹⁹. El trabajo fotográfico de Stern y Coppola, que se centra en un patrimonio cultural que no formaba parte del canon artístico, puede pensarse en paralelo, por ejemplo, a las investigaciones de los intelectuales Alfred Métraux y Pedro Henríquez Ureña, quienes por esa misma época se preocupaban por definir el territorio conceptual del latinoamericanismo²⁰.

Correo Literario concedió particular atención a la plástica rioplatense: las notas de contenido artístico y las secciones gráficas eran profusas. Un gran número de colaboraciones estuvieron centradas en la obra de Raquel Forner. La apuesta expresiva de Forner por esa época se encuadraba en la figuración; a partir de la renovación de las formas del realismo buscaba estrategias para manifestar su compromiso social. El advenimiento de la Guerra Civil española había marcado un parteaguas en su producción pictural: transitó desde sus inicios, marcados por influencias postimpresionistas, postcezánianas y postcubistas, hacia el desarrollo y maduración de un tipo de pintura monumental que entra en serie con la línea del realismo social latinoamericano.

Las imágenes de las obras de Forner en *Correo Literario* convivían y compartían espacio con las de un grupo de artistas argentinos consagrados, a quienes los editores dedicaron artículos críticos, ensayos, reseñas, comentarios de exposiciones y notas. Entre ellos se encuentran: Lino E. Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni, Demetrio Urruchúa, Pompeyo Audivert, Víctor Rebuffo y Raúl Soldi. Sus apuestas estéticas revelaban características estilísticas afines, en un arco que se extiende del expresionismo a las figu-

17. DENIA, Alberto: “Grete Stern”. *Correo Literario*, 1-2 (1943) 5.

18. Las fotografías, de Grete Stern y Horacio Coppola fueron compiladas en los libros: *Huacos, Cultura Chancay y Huacos, Cultura Chimú*. Buenos Aires, Editorial La Llanura, 1943. Véase: FALCINI, Luis. “Huacos”. *Correo Literario*, 2-12 (1944) 7.

19. FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro: “Redes culturales: el latinoamericanismo y sus bordes”. Ponencia en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, 2009. <http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/Members/spastormerlo/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/FernandezBravo.pdf>. Consultado el 17 de septiembre de 2011.

20. *Idem*.

raciones asociadas al realismo, pasando por distintas modulaciones surrealistas. Sin embargo, el criterio de selección editorial de *Correo Literario*, que privilegiaba sus obras en desmedro de las de otros artistas locales, se relacionaba más bien con la alineación política del grupo: todos ellos eran afines a la AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), entidad fundada el 28 de julio de 1935 en Buenos Aires por un sector de intelectuales de variada extracción ideológica, ligados en su mayoría a las diversas izquierdas del momento.

Dentro de otros órganos de difusión y publicaciones solidarias con la AIAPE y activas durante el período de la Guerra Civil española, la revista *Conducta. Al servicio del pueblo*, a cargo del crítico de arte Cayetano Córdova Iturburu, incluía reproducciones de Forner alusivas al conflicto español, ya en las tapas, ya acompañando los planteos de los textos como su correlato visual. En su sexta entrega *Conducta* ponía a dialogar dos producciones —una artística, otra literaria— que, a la racionalidad instrumental que había llevado a la guerra, le oponían imágenes poéticas y alegóricas de una comunidad diezmada. El poema “Elegía”, del escritor español Fermín Estrella Gutiérrez era todo un homenaje a los caídos en la guerra española. Sus estrofas rezaban: “El oro de la tarde ya no enciende mi canto, / el ruiseñor ha muerto, / el alma gime sola, / oh los niños deshechos por la metralla, oh llanto / de las madres que lloran en la tierra española”. Raquel Forner acompañaba con un grabado el texto literario: la imagen representaba a una madre de cuerpo voluminoso y macizo, al estilo de las composiciones monumentales de la pintura mural de la época, que sostenía en su regazo a un personaje mutilado y herido figurado por un torso de líneas clásicas²¹.

Córdova Iturburu, uno de los miembros fundadores de la AIAPE, también colaboró en *Correo Literario* con un artículo enteramente dedicado a la obra forneriana. En él expresaba de modo vehemente su repudio ante la postura “ascética” de los artistas cultores de una plástica pura (“no nos dejemos engañar por la voz sibilina de los metafísicos solitarios”), para ponderar la labor de aquellos que, atentos a las circunstancias, hacían uso, con pericia, de los materiales plásticos para dar “expresión a un mensaje humano” ante el fenómeno inaprensible e inexplicable que representaba la guerra. Por su apuesta político-expresiva, la obra de Forner se asociaba a la de artistas europeos y latinoamericanos, exiliados y militantes: George Grosz, Frans Masereel, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros compartían la misma *sensibilidad* ante el “terrible drama que da[ba] el tono, el sentido y el clima a nuestro tiempo”²².

21. *Conducta. Al servicio del pueblo*, 6 (1939) 66-67.

22. CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano: “Magia y realidad en la pintura de Raquel Forner”. *Correo Literario*, 2-27 (1944) 5 y 7.

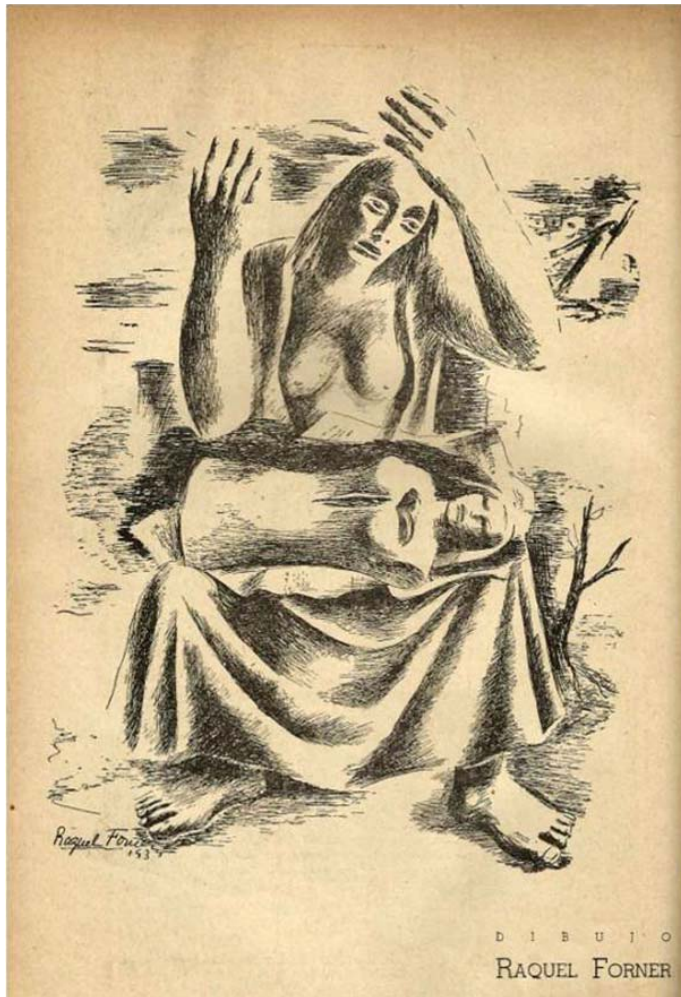


Fig. 8.—Raquel Forner, grabado para “Elegía”, de Fermín Estrella Gutiérrez. *Conducta, al servicio del pueblo*, 6 (1939) 66-67.

Pese a la abundancia de términos ligados al campo semántico de las sensaciones e impresiones, un rasgo habitual en la jerga crítica del período, no resulta trivial que Córdoba Iturburu haya filiado a los artistas mencionados en base a una sintonía en el dominio de *lo sensible*. Siguiendo a Jacques Rancière, podemos pensar que las intervenciones de todos ellos fueron políticas en la medida en que configuraron, a través de sus obras, un nuevo espacio común, material y simbólico, generando nuevas “divisiones de lo sensible”. Así, la propiedad de “ser arte” de sus producciones no estaba dada por su perfección

técnica, sino por lo que, en términos del filósofo francés, es cierta “forma de aprehensión sensible”, una experiencia específica²³.

Para finalizar, Córdoba Iturburu enfatizaba en su artículo el carácter de testimonio o documento que asumían las obras de Forner, homologable al papel que jugaba el Guernica de Picasso como imagen-documento de la tragedia. La nota, acompañada por los óleos *Amanecer* (1944), *Boceto de Homenaje a Francia* (1944), *Autorretrato* (1941) y un fragmento de *El Drama* (1942), también incorporaba la palabra de la artista, que declaraba haber comenzado a pintar cuando estalló la guerra: “Porque amo España y soy mujer no pude volver a pintar una naturaleza muerta”, afirmaba, remarcando su compromiso sostenido desde una posición de enunciación femenina²⁴. Como la crítica unánimemente ha señalado, la Guerra Civil española primero y luego la Segunda Guerra Mundial marcan y ritman los motivos compositivos en el período que se extiende desde 1936 hasta 1946. Los óleos monumentales que Forner dedica a las contiendas europeas aparecen encadenados en dos series que conforman relatos: *España* y *El Drama*. Una rápida mirada a la producción forneriana del período arroja una evidencia: la mayoría de los personajes y motivos de sus pinturas remiten a figuras femeninas. Forner incorpora citas de motivos clásicos de la historia del arte y realiza un trabajo feminista de relectura de la tradición occidental, rememorando, no solo como forma de recuperar del olvido, sino como una práctica de recopilación. Sus obras pueden pensarse como un laboratorio de intervenciones feministas basadas en el acople y el encuentro de imágenes de tiempos heterogéneos y de distintos horizontes culturales que, por su carga emotiva, interpelan el presente. Además, en apoyo del argumento de que las obras de Forner en cierto sentido fueron “testimonios” del conflicto, resulta interesante pensar que la profusión de imágenes de mujeres que habitan sus telas dialogan también con las iconografías femeninas difundidas en la época a través de los medios de información, y que probablemente hayan sido parte del sustrato inspirador de sus composiciones. En los carteles, documentales, propagandas y periódicos que circulaban en Europa y en América, las autoridades antifascistas se valían de fotografías de mujeres en la retaguardia (en los roles de madres, amas de casa, voluntarias) para denunciar al mundo las siniestras consecuencias de la sublevación militar²⁵.

23. RANCIÈRE, Jacques: “Políticas estéticas”. En *Sobre políticas estéticas*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 2005, 13-32.

24. CORDOVA ITURBURU, Cayetano, “Magia y realidad”, *op. cit.*, p. 5.

25. DE LAS HERAS HERRERO, Beatriz: “Madrid y Burgos, 1936-1939: representación visual de las mujeres a través del Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española de la Biblioteca Nacional”. *Discursos Fotográficos*, Londrina, 7-10 (2011) 147-172.

Si la temática de la obra de Forner, que entraba en serie con la de otros artistas de distintos continentes²⁶, era oportuna para reforzar el universalismo que sustentaba *Correo Literario*, las elecciones literarias que se realizaron sobre la producción de la escritora María Rosa Oliver privilegiaron, en cambio —aunque, claro está, sin contradecir su objetivo de preservar del peligro a la cultura occidental *in toto*— una marcada orientación americanista. A tono con el discurso de los años 40, en un contexto internacional de guerra y de redefinición de las solidaridades geopolíticas, Oliver bregaba por una unidad continental. Así, en el artículo “Viajar por América” instalaba a la guerra europea y sus consecuentes restricciones para recorrer el viejo mundo como la condición de posibilidad de viaje por el continente americano. Ese viaje, que Oliver realizó en 1942, rumbo hacia Washington, para cumplir funciones de representación cultural, estaba en las antípodas de la actitud del “turista”, pero también de la mirada ajena, cándida o extrañada que primaba en las lecturas que los latinoamericanos hacían de los países vecinos. Oliver se ubica, entonces, en el lugar de la cronista que propone construir un imaginario continental en base a lo que denomina “análisis de conciencia americana”. En su recorrido por varios países latinoamericanos, la escritora privilegia un lugar clave, que opera como modelo de americanismo en un corpus de relatos, reseñas, artículos y en una compilación enteramente dedicada a ese país en la revista *Sur*: Brasil. Oliver encuentra en el país vecino un modelo de traducción y una síntesis de la diferencia lingüístico/cultural. En Brasil, la escritora había establecido lazos con un grupo de artistas e intelectuales representantes del arte moderno: Cándido Portinari, Lasar Segal, Vinicuis de Moraes, Mario de Andrade o Cecilia Meireles, entre otros. En sus relatos narró la experiencia de ese viaje, los intercambios y su contacto con la producción literaria y artística brasileña con cierto tono didáctico, suponiendo un lector que desconocía la cultura vecina. Confiaba en la inteligibilidad entre culturas y en que, tal vez, su papel de mediadora ayudara a salvar el supuesto desinterés y desconocimiento mutuo entre ambos países, denunciado por algunos de sus intelectuales más preocupados por la integración regional: mientras Lydia Besouchet afirmaba que los escritores brasileños “producían hacia adentro”,

26. En un artículo con firma del ilustrador Manuel Kantor, se enunciaba una nómina de artistas americanos y europeos que en sus obras, acciones y discursos demostraban una clara postura antifascista. La propuesta de Forner entraba en sintonía, por ejemplo, con las de: Lasar Segal y Cándido Portinari en Brasil, Ángeles Ortiz, Pablo Picasso, Joan Miró y Luis Seoane en España, Henry Moore y Graham Sutherland en Inglaterra o La Academia de grabadores en madera Lu-Lsun en China. Véase: KANTOR, Manuel: “La guerra y el arte”. *Correo Literario*, 2-39 (1945) 7-8.

el crítico literario Martín García Merou, por su parte, condenaba la ignorancia de los argentinos en materia de cultura lusófona²⁷.

2.3.—El magazine *Saber Vivir*: entre el compromiso y la dispersión

Por último, durante los años 40, y en simultáneo a sus colaboraciones en la red de revistas aludidas, Raquel Forner, María Rosa Oliver y Grete Stern intervinieron en una publicación de perfil diferente. *Saber Vivir*, por su contenido, su forma y sus pretensiones se definía a sí misma como una “colaboración artístico literaria” que apuntaba a la formación y orientación para el consumo cultural de los sectores medios con aspiraciones de movilidad social, regidas por los códigos de la alta burguesía²⁸. Era una revista suntuosa y de gran formato, que tenía la ambiciosa pretensión de propagar: “la grande, la noble, la excelsa causa del buen gusto en sus formas universales: el libro, el cuadro, la fotografía, la música, el teatro, el vestido el mobiliario y la mesa”²⁹. Constaba de varias secciones fijas, ensayos, noticias sobre temas de actualidad, cuentos y opiniones. Notas sobre “el arte del libro”, convivían, por ejemplo con ensayos de Borges, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, recetas de cocina, apuntes de decoración y arquitectura o crónicas de viaje.

Su primer número apareció en agosto de 1940 y en su núcleo de colaboradores estables también se contaban aquellos que tuvieron una participación activa en las revistas de los exiliados españoles consignadas, como el propio José Eyzaguirre, Arturo Serrano Plaja, Rafael Alberti y María Teresa León³⁰. Este dato no es mera coincidencia. María Amalia García advierte que, a pesar de la aparente frivolidad, *Saber Vivir* planteaba, en el contexto del conflicto bélico, una problemática específica que la acercaba a las revistas de los exiliados: la necesidad de resguardar el patrimonio de la cultura occidental en peligro, en eso consistía su “objetivo espiritual”³¹. Frente al abatimiento público por el conflicto bélico, la revista pretendía dejar en claro que su propósito era ejercer una política de refinado hedonismo y de alta cultura,

27. BESOUCHET, Lydia: “El Brasil de María Rosa Oliver”. *Correo Literario*, 2-8 (1944) 3 y 7.

28. GARCÍA, María Amalia: “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40” En ARTUNDO Patricia (dir.): *Arte en revistas*, *op.cit.*, p. 171.

29. [EYZAGUIRRE, José]: “*Saber Vivir* cumple un año”. *Saber Vivir*, II-13 (1941) 52-53.

30. En su comité editorial y de redacción figuraban: José Eyzaguirre (Director), Carmen Valdés (Secretaria General), Álvaro de las Casas (Director Literario), Joan Merli (Director Artístico) y Celestino Rosas (Publicidad).

31. GARCÍA, María Amalia: “El señor de las imágenes”, *op. cit.* p. 172.



Fig. 9.—Portada de *Saber Vivir*, 2-17 (1941).

entendiendo que la promoción de estos valores no constituía ninguna renuncia a la escena pública, sino una firme inscripción en ella, un posicionamiento estético-ideológico. En una nota editorial se afirmaba de manera vehemente: “Es en este sentido que hoy, más que nunca, hace falta saber vivir, para salvar el abismo, a cuyo borde nos colocaron, manteniendo incólumes las ilusiones y las esperanzas. Sólo así garantizaremos la supervivencia de una serie de valores que no deben morir”³².

32. [La redacción], “Nota editorial”. *Saber Vivir*, 1-1 (1940) 3.

Ahora bien, ante los objetivos de apuntar a un público educado, para mantenerlo al día sobre consumos culturales refinados, sin implicarlo en apuestas demasiado comprometidas a nivel ideológico, los colaboradores de *Saber Vivir* debieron orientar sus producciones discursivas y visuales, y encontrar temáticas tonos y registros de enunciación que no desentonaran con las expectativas de los consumidores. Los modos de participación de Oliver, Forner y Stern, en mayor o menor medida, se hicieron eco del requerimiento tácito de transitar entre la temática pasatista, el tema de actualidad y la exploración estética.

María Rosa Oliver fue una de las colaboradoras más asiduas de *Saber Vivir*. La publicación fue una plataforma receptiva para una serie de relatos breves que, por su factura, muy probablemente no resistieran ocupar otra zona de la producción de la escritora, si se piensa en los círculos intelectuales con los que Oliver se identificaba en ese momento, en especial el grupo de la revista *Sur*, que contaba entre sus miembros con Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea y Victoria Ocampo. Se trata de narraciones sobre usos y costumbres que la confirman como miembro de la clase acomodada y cuyo tono enlaza, en las versiones más banales con la nota de guía turística y en las más afectadas con el apunte del *spleen* aristocrático. Así, en “El olor a casa de campo”, una prosa que redundaba en sensaciones no sólo olfativas, sino táctiles y visuales, narra sus vacaciones en la chacra de la familia terrateniente³³. O, en “Navidades porteñas”, describe, en vistas a un lector cosmopolita que se identificara, el ritual que año a año las familias patricias celebraban al “estilo europeo”, con regalos importados y *nurses* y *frau* al cuidado de los niños. Las marcas de nobleza de toga y de renta, que en otros espacios y situaciones Oliver se esmerara en mitigar, en *Saber Vivir* se hacían explícitas y constituían todo un signo de diferenciación³⁴.

Para la décima entrega de *Saber Vivir*, Oliver y Forner trabajaron juntas. El planteo expresivo del cuento “Desplazamientos” presenta particularidades respecto de las otras colaboraciones de Oliver. En él, la escritora se sumerge en el dominio de lo onírico y el recuerdo, se desplaza entre el sueño y la vigilia, traza genealogías literarias. Distintas voces emergen en el relato: asoma Proust y sus elucubraciones sobre el recuerdo, Baudelaire y sus reflexiones sobre la facultad del arte para evocar. Forner ilustra el relato con un grabado a dos tonos, donde una figura femenina se desdobra en ese espacio intermedio entre el sueño y la vigilia. Echa mano de la imaginaria surrealista a partir del trabajo con el doble, la superposición de elementos heterogéneos, sólo enlazados por la fantasía de la soñante: árboles suspendidos, ojos y bocas en cuerpos amorfos, una torre incendiada. De similar factura es el grabado

33. OLIVER, María Rosa: “El olor a casa de campo”. *Saber Vivir*, 2-8 (1941) 21-22.

34. OLIVER, María Rosa, “Navidades porteñas”. *Saber Vivir*, 2-17 (1941) 22-23.



Fig. 10.—Raquel Forner, grabado para “Desplazamientos”, de María Rosa Oliver. *Saber Vivir*, 2-10 (1941) 38-39.



Fig. 11.—Raquel Forner, grabado para “La reina Mab”, de William Shakespeare. *Saber Vivir*, 2-11 (1941) 16-17.

que acompaña “La reina Mab”, fragmento del famoso *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare³⁵. Recordemos que la reina de las hadas hilaba los sueños en la cabeza de los soñantes de acuerdo con sus propios deseos. Forner enlaza varias imágenes en torno de una figura femenina central.

La presencia de Grete Stern en *Saber Vivir* fue esporádica. A diferencia de sus colegas, cuyas colaboraciones fueron creadas especialmente para la revista, la fotógrafa aportó imágenes que ya tenía en su archivo, motivadas por encargos ajenos a la publicación: algunas fotografías de la ciudad de Buenos Aires y otras de retratos de su acervo personal, ese que se fue nutriendo a lo largo de los años de su desarrollo profesional en la Argentina. Las primeras son vistas urbanas de una Buenos Aires en plena modernización o paisajes naturales, signados por un espíritu de abstracción que privilegia las formas, las estructuras y los valores plásticos. Se caracterizan por la ausencia de figuras humanas, son sugerentes o inquietantes escenarios no habitados; los segundos conforman un friso visual con los rostros protagónicos de la intelectualidad argentina del momento y permiten reconstruir la trama de relaciones y afinidades que Stern fue urdiendo en el medio local. Algunos de esos retratados aparecen con gesto desafiante, otros parecen sumidos en cavilaciones, o presas de melancolía. Esas figuras que, en estado de ensoñación, miran fuera de campo a ese espacio otro que el lenguaje fotográfico habilita, entran en sintonía con las atmósferas mentales del relato de Oliver y con las ilustraciones de Forner. Como si las tres artistas hubiesen encontrado en esas imágenes de evasión —posibles en una revista de tono ciertamente frívolo— una misma estructura de sentimiento que expresara el vacío producido por la imposibilidad de certezas a las que se arribaba, ante el fracaso de la razón positiva con la emergencia de totalitarismos de distinto signo.

3.—*A modo de cierre*

La circulación de Forner, Stern y Oliver por diversos espacios, textos y debates durante la primera mitad del siglo XX en Argentina permite recuperar una trama cultural densa y rica en encuentros e intercambios, en la que sus contribuciones asumieron múltiples formas de tomar parte y partido estético-políticas. Con sagacidad, Eduardo Pogoriles llamó a *Saber Vivir* el “eslabón perdido de las revistas culturales”³⁶. Una metáfora que resulta sugerente para

35. SHAKESPEARE, William: “La reina Mab” (Traducción: Mariano de Vedia y Mitre). *Saber Vivir*, 2-11 (1941) 16-17.

36. POGORILES, Eduardo: “El eslabón perdido de las revistas culturales porteñas”. *Clarín* (2005) 54.

pensar el lugar bisagra que la publicación tuvo en el campo cultural. Porque supo albergar esos ensayos de intervención en medios masivos, de tono ligero, que prefiguraron las colaboraciones que las tres artistas tendrían en diversos medios de la industria cultural en años posteriores. Si, como vimos, las intervenciones de Oliver, Forner y Stern en los circuitos antifascistas se materializaron en consignas enunciadas a viva voz en una coyuntura internacional que exigía una urgente toma de posición, ¿qué modalidades eligieron durante la posguerra para intervenir en productos de la cultura de masas que se guiaban por las preferencias del mercado hacia los efectos fáciles y los entretenimientos banales? Oscilando entre el compromiso y la evasión, entre la apropiación de saberes específicos y su vulgarización, entre la experimentación estética y la repetición de fórmulas probadas, el paso de las tres mujeres por el mercado de consumo femenino pondría a prueba las aporías de un arte comprometido.

4.—Referencias bibliográficas

4.1.—Revistas

Conducta. Al servicio del pueblo (1938-1943)

Correo Literario (1943-1945)

De mar a mar (1942-1943)

Libertad Creadora (1943)

Saber Vivir (1940-1944, años consultados)

4.2.—Libros y artículos

DE LAS HERAS HERRERO, Beatriz: “Madrid y Burgos, 1936-1939: representación visual de las mujeres a través del Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española de la Biblioteca Nacional”. *Discursos Fotográficos*, Londrina, 7-10 (2011) 147-172.

DE TORRE, Guillermo: *Del 98 al Barroco*. Madrid, Gredos, 1969.

DOLINKO, Silvia: “El rescate de una cultura ‘universal’. Discursos programáticos y selecciones plásticas en *Correo Literario*” En ARTUNDO, Patricia (dir.): *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 131-165.

—“Guerra, exilio e imágenes transatlánticas. Un análisis de la revista *De mar a mar*”. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture*, 23 (2010). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/dolinko.html>. Consultado el 4 de julio de 2011.

ESKILDSEN, Ute: “La cámara como un instrumento de autodeterminación” En GILI, Marta y PERACAULA, Lourdes, (coords.): *Les dones fotògrafes a la República de Weimar. 1919-1933*. Barcelona, Fundació “La Caixa”, 1995, pp. 20-37.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro: “Redes culturales: el latinoamericanismo y sus bordes”. Ponencia en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, 2009. <http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/Members/spastormerlo/actas-del-vii->

- congreso-internacional-orbis- tertius-1/ponencias/FernandezBravo.pdf. Consultado el 17 de septiembre de 2011.
- GARCÍA, María Amalia: “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40”. En Patricia Artundo (dir.): *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, pp. 167-199.
- GRACIANO, Osvaldo: *Entre el compromiso y la torre de marfil. Intelectuales de izquierda en la Argentina, 1918-1955*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- NEIBURG, Federico y PLOTKIN, Mariano (comps.): *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*. Buenos Aires, Paidós, 2004.
- POGORILES, Eduardo: “El eslabón perdido de las revistas culturales porteñas”. *Clarín* (2005) 54.
- RANCIÈRE, Jacques: *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.
- *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.
- *Sobre políticas estéticas*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 2005.
- TELL, Verónica: “Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía”. En GIUNTA, Andrea y MALOSETTI COSTA, Laura (comps.): *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 243-262.
- “*Latitud Sur*: Coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina” En WECHSLER, Diana (comp.): *Territorios de Diálogo, España, México y Argentina 1930-1945*. Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp. 195-201.