



## Mesa de Historia de las ideas sociales y filosóficas de Argentina y América Latina

### El noroeste de *Tarja* y de Tizón, Latinoamérica

Alejandra Mailhe  
(UNLP / CONICET)

“Convenimos en dar a esta palabra el significado corriente con que se la usa aquí: marca que indica el día de trabajo cumplido; faena concluida en la libreta de jornales”. Con esta definición –que instala un término en desuso en el vocabulario rioplatense, para reivindicar la lengua del NOA–, se inaugura en Jujuy la revista *Tarja*, el primer proyecto de la “Asociación cultural Tarja”, dirigida por el artista plástico Medardo Pantoja y por los escritores Mario Busignani, Jorge Calvetti, Andrés Fidalgo y Néstor Groppa.<sup>1</sup> Remitiendo a la práctica lugareña de trazar en la libreta de cuentas los días de trabajo cumplidos por el peón, ese nombre enfatiza el valor social de la tarea intelectual, equiparada al trabajo proletario. En paralelo, la retirada de tapa del n° 7 consiste en la edición facsimilar de una papeleta de conchabo de 1887, reactualizando así las formas de explotación semi-feudales, vigentes en el NOA incluso en el siglo XX.

Este capítulo analiza la revista cultural *Tarja*, atendiendo a una serie de tópicos relevantes en esta publicación, y se detiene en las intervenciones del escritor Héctor Tizón, pensadas como parte de una “operación de comienzo” en el sentido de Said (1985).

#### Faenas en *Tarja*

Editada en San Salvador de Jujuy entre 1955 –luego de la llamada “Revolución Libertadora”– y 1961, y con un total de 16 números, *Tarja* circula y es reconocida en la provincia (gracias a la realización de giras artísticas, conferencias, conciertos y exposiciones plásticas), e incluso a nivel nacional (dada la recepción activa de la revista por parte de otros grupos y publicaciones provinciales),<sup>2</sup> expandiendo su cruzada contra el centralismo porteño.

En *Tarja* colaboran artistas plásticos importantes como Pompeyo Audivert, Abraham Vigo, Carlos Alonso, Juan Carlos Castagnino, Raúl Soldi y Víctor Rebuffo –entre otros–, con xilografías y reproducciones de murales en diálogo con los ensayos y con los textos literarios allí publicados. También intervienen poetas, narradores y ensayistas, algunos consagrados en otras provincias o en

---

<sup>1</sup> Fernández (2020) advierte que la revista integra a figuras ya consolidadas como Pantoja y Busignani, a jóvenes como Fidalgo y Groppa, y a algunas con reconocimiento porteño como Calvetti. Estos cinco nombres figuran en todos los números como los responsables.

<sup>2</sup> Sobre el diálogo de *Tarja* con otras revistas culturales, ver Fernández (2020).



proceso de devenir reconocidos a nivel nacional, como Héctor Tizón, Jaime Dávalos, Manuel J. Castilla, Raúl Galán, Álvaro Yunque, Carlos Mastronardi, Luis Gudiño Kramer, León Benarós y Antonio Requeni, entre otros.

Nucleando a toda una formación intelectual cohesionada (que en parte hereda el modelo del grupo tucumano “La Carpa”),<sup>3</sup> a la revista se suman luego la editorial (que publica textos de Calvetti, Groppa, Busignani y Fidalgo), la librería y el centro cultural del mismo nombre, así como también la compañía de títeres “El Quitupí”. Estas iniciativas inciden además en el desarrollo del “Taller libre de pintura y dibujo” –antecedente de la Escuela de Bellas Artes de Jujuy–, en la fundación de una filial de la SADE, y en la inclusión de una primera página literaria en el periódico local *El pregón*.

Sin incluir publicidad, *Tarja* publica poesías, cuentos, ensayos e ilustraciones de artistas de todo el país –y especialmente del NOA–, creando un diálogo sostenido entre texto e imagen poco común en las revistas culturales de la época. Con una edición muy cuidada –que incluye una tipografía meditada y gran variedad de grabados originales–, los temas abordados en los textos literarios, los ensayos y las ilustraciones guardan cierta unidad en cada volumen, como resultado del trabajo en equipo.

Parte del trabajo en equipo redonda en el sostenimiento de secciones fijas: el editorial (titulado “Tarja”), “Plática” (un breve artículo de opinión cultural, firmado por alguno de los directores), “La red” (que edita fragmentos relevantes de ensayistas argentinos del pasado) y “Publicaciones” (que reseña libros, privilegiando textos literarios, y ensayos de estética y de interpretación nacional y/o continental). Además, la retirada de tapa es empleada como sección fija, dedicada a editar fragmentos de textos sobre el pasado prehispánico o colonial, ilustrados con un taco original de un grabador contemporáneo, mientras que la retirada de contratapa se destina a publicar un poema y un grabado, en general realizados por niños de Jujuy.

## **Región, nación, continente**

La revista se propone superar el regionalismo tradicional y la oposición maniquea entre capital e interior,<sup>4</sup> apostando por una valoración del NOA que articula concepciones del folklore y del legado indígena divergentes respecto de las perspectivas conservadoras y pro-hispanistas por entonces dominantes en otros contextos, al tiempo que la atención a lo local tiene su contrapeso en la necesidad explícita de que el arte del NOA alcance un valor universal, venciendo los límites

---

<sup>3</sup> “La Carpa” es una asociación de escritores y artistas del NOA, surgida en Tucumán en 1944. Entre sus figuras centrales están Raúl Galán y Manuel Castilla, ambos luego vinculados a *Tarja*. Ver Martínez Zuccardi (2010).

<sup>4</sup> Ver por ejemplo el artículo de Busignani (n° 5/6: 109-110).



simbólicos de la región. Desde el editorial del n° 1, *Tarja* enfatiza el compromiso con la región como un espacio legítimo, saturado de sentidos sociales, culturales y filosóficos dignos de ser explorados, precisamente por su dimensión humana universal. Desde el n° 3, la revista fija una posición clara, rechazando un nacionalismo “hostil, agresivo, que pretenda nutrirse solamente de elementos del país o del lugar”, en favor de “las autonomías provinciales frente a la acción absorbente de algunos sectores porteños, que se arrojan la propiedad poco menos que exclusiva de la cultura nacional” (n° 3: 62). Desde ese punto de partida, *Tarja* reivindica el viejo lazo del NOA con el mundo andino (quebrado por la centralidad moderna de Buenos Aires), y por esta vía establece un puente de religación de la Argentina con América Latina. Pero esa articulación no obedece a un telurismo tradicionalista y/o anti-moderno, sino a un punto medio que no fomenta “la admiración incondicional de lo extranjero [...], pero tampoco una cultura indigenista retrógrada” (n° 9/10: 210).<sup>5</sup>

*Tarja* se sitúa en la convergencia entre las nociones de “tierra de frontera” y de “tierra adentro”, tal como sentencia Busignani en la “Plática” del n° 5/6, concentrándose en la poesía, la narrativa, el ensayo y la plástica del NOA en el presente, pero dialogando con un horizonte nacional más amplio en su proyección histórica y geográfica. En este sentido, incorpora voces de otras áreas del país (como las de Álvaro Yunque, Mastronardi, Benarós, Soldi y Castagnino), amén de recuperar a autores centrales del pasado nacional reivindicados por la tradición liberal-progresista (como Domingo F. Sarmiento, Mariano Moreno, Juan B. Alberdi, Esteban Echeverría, Juan M. Gutiérrez, José Ingenieros o Aníbal Ponce), con cuyo apoyo *Tarja* instala problemas estéticos, pedagógicos, culturales y políticos que le resultan centrales.

Cada número incluye una separata con un poema de la literatura universal, traducido para la revista, acompañado por un grabado de algún autor argentino contemporáneo. Ese diálogo entre texto “universal” e imagen “local” pone en acto la articulación que busca todo el proyecto de *Tarja*, para fundar un espacio de enunciación que integre ambos planos. Esas separatas trazan indirectamente lazos sutiles para la universalización del NOA, y juegan con las resonancias sociales, políticas y filosóficas implícitas en cada número. Así por ejemplo, la separata del n° 5/6 edita el poema “Madera de ébano” del escritor y antropólogo haitiano Jacques Roumain, con una ilustración de Pantoja. En ese texto un sujeto de enunciación negro interpela a los obreros y campesino del mundo, trascendiendo su negritud para forjar la unidad de la clase trabajadora. Por

---

<sup>5</sup> Esa perspectiva se diferencia respecto de posiciones como la de Rodolfo Kusch, quien desde *La seducción de la barbarie* (1953) formula una dura crítica a la modernidad occidental, insistiendo en que las fuerzas telúricas del continente frustran el anhelo de trascendencia, y por ende la concreción del proyecto moderno.



medio de ese poema –entre otros– *Tarja* canaliza su deseo de alcanzar la universalidad no solo por la vía del arte o de la reflexión filosófica, sino también fomentando la unidad entre los oprimidos, instalando su concientización social más allá de “la cuestión indígena”, en sintonía con los debates del marxismo contemporáneo que plantean una superación de los esencialismos identitarios en favor de la lucha de clases, tal como advierte por entonces René Depestre en su prólogo a *Así habló el tío* de Jean Price-Mars (1968), o en “Saludo y despedida de la negritud” (1977).

Así, *Tarja* parece implementar varios modos de articular lo local, lo nacional, lo continental y lo universal, por vías diversas y apelando a discursos de distinta tesitura: descubriendo la angustia existencial que se manifiesta en el dolor de los campesinos; señalando el papel central del mestizaje indo-hispánico; identificando el NOA como una región de pasaje entre el “centro” y el resto del continente; reconociendo la historia de toda América Latina en las relaciones de explotación locales, y advirtiendo la dimensión común de todos los explotados del mundo.

## Mediaciones de la política

Tal como declara el editorial del n° 4, *Tarja* se plantea intervenir en la esfera pública, e incluso en el ámbito de la política, afirmándose en la especificidad del campo estético. En este sentido, defiende la autonomía del arte y su potencia para transformar la realidad social, luchando por completar la emancipación económica y cultural iniciada en mayo de 1810.<sup>6</sup>

Entre los principales dispositivos ideológicos que implementa la revista para propiciar esa autoconciencia, se destaca la reproducción de documentos históricos en la retirada de tapa, para poner el foco en la diferencia cultural o en la violencia de las relaciones de dominación en la historia del área, buscando generar –en el lugar sensible de la primera página– un *shock* ideológico semejante al extrañamiento poético (y de hecho, el acompañamiento constante de un taco original de artistas plásticos contemporáneos anuda la lectura de la fuente elegida para cada número, con la conmoción estética, potenciándose ambas mutuamente).<sup>7</sup> Así por ejemplo, la retirada de tapa del n° 2 reproduce un fragmento de la *Historia de la conquista del Paraguay* de Pedro Lozano, en donde se narra la rebelión de los “jujuies” contra los conquistadores españoles. Al igual que otros pasajes

---

<sup>6</sup> A pesar de este alejamiento respecto de la coyuntura política, algunas intervenciones dejan ver tomas de partido político-partidarias: la reseña de Busignani al ensayo *¿Qué es esto?* (1956) de Ezequiel Martínez Estrada (en el n° 4), considera ese texto como una indagación válida sobre la “tiranía” peronista; en el n° 7, el editorial se hace eco del de *La Prensa* del 20 de junio de 1957, en donde se denuncia la persecución ideológica de escritores; el editorial del n° 9/10 adhiere al nuevo gobierno de Arturo Frondizi (de la UCRI), inmediatamente después de su elección presidencial, y en la “Plática” de ese número, Busignani acentúa su fe en la profundización de la democracia en esa nueva etapa.

<sup>7</sup> Además, varias notas en *Tarja* subrayan la fuerza del arte como forma de retorno al vínculo primigenio con el mundo (por ejemplo la “Plática” de Busgnani en el n° 2, quien apela a Martin Heidegger –central entre las recepciones teóricas de esta etapa–, para plantear el valor de la palabra poética en la fundación del ser).



de la primera sección, ese fragmento desmiente en sordina los discursos idealizadores del mestizaje armónico inter-clase (dominantes en la tradición hegemónica encarnada por autores como Joaquín V. González en *Mis montañas* –1893–),<sup>8</sup> al subrayar el potencial de rebeldía que manifiesta el pueblo del NOA en el pasado, por resistir tanto al imperio inca como a la dominación española.

Pero el indigenismo de *Tarja* no se detiene en el campo de la arqueología –aunque ésta juega un papel importante, incluso entre los artículos publicados–, porque los textos literarios y la plástica editada en la revista reconocen la vitalidad del sustrato indígena –y de los trabajadores del NOA en general– en el presente, jugando un papel fundamental al visibilizar a sectores relegados (mineros, changadores, peones, cosecheros, hachadores, pastores, niños y mujeres, entre otros). Desde el primer editorial, la revista privilegia atender “al trajinar del pueblo” vivo (n° 1: 3); así, en su “operación de comienzo” *Tarja* insta un quiebre significativo con el indigenismo previo, que idealiza el pasado prehispánico e invisibiliza la vitalidad de los indígenas como sujetos políticos en el presente. En este sentido, entre los artículos sobre arqueología prehispánica y colonial, y las intervenciones artísticas (poemas, cuentos breves, fragmentos de novelas y obras plásticas) que legitiman al campesinado indígena contemporáneo, la revista articula un equilibrio cuyo efecto ideológico converge con la propuesta de los editoriales, de superar la mera legitimación del pasado.

Vale la pena señalar que, en este punto, *Tarja* se acerca a la revista santiagueña *Dimensión*, editada entre 1956 y 1962 bajo la dirección de Francisco Santucho. Al destacar el valor de los indígenas para resistir la opresión a lo largo de la historia, *Dimensión* enfatiza veladamente (en sintonía con la perspectiva de José Carlos Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* –1928–) la importancia del campesinado indígena como posible agente de un proceso revolucionario.

Varios textos dejan entrever la fascinación de *Tarja* con la cultura popular, y especialmente con el misticismo, en sintonía con todo un linaje de discursos previos (como el de Joaquín V. González), aunque en el contexto progresista de *Tarja* ese tipo de intervenciones dialogan también –implícitamente– con perspectivas como la de Mariátegui en “El factor religioso”, al pensar una transformación social inclusiva de la religiosidad popular, lejos de la condena propia de los partidos comunistas de inspiración soviética.

## Un folklorismo contra-hegemónico

---

<sup>8</sup> González destaca la amalgama armónica que cohesiona a las clases sociales del NOA en una unidad, idealizando el modelo de la familia ampliada que, paternalmente, incluye tanto al núcleo patricio como a los criados, a menudo convertidos en sustitutos afectivos de los padres biológicos. Ver Mailhe (2023).





Comprometida con el reconocimiento de las relaciones de dominación, con la reivindicación del campesinado indígena del área como sujeto político activo, y con la perspectiva “periférica” como punto de mira privilegiado para evaluar “mayo” como proyecto incompleto a nivel nacional, esta revista establece un contraste flagrante con otras publicaciones previas y contemporáneas, que ocupan posiciones “centrales” frente a las cuales *Tarja* se recorta como potencialmente contra-hegemónica (en el sentido de Angenot 2010).

Así por ejemplo, en torno a los años cuarenta, la *Revista del Instituto Nacional de la Tradición* –dirigida por Juan Alfonso Carrizo– por un lado, y el *Boletín de la Asociación Folklórica Argentina* y los *Anales...* de la misma institución –nucleando a intelectuales vinculados a Ricardo Rojas– por otro, presentan algunas diferencias en sus definiciones del folklore y en las orientaciones políticas (dado Carrizo es un intelectual “orgánico” del primer peronismo, en contraste con el antiperonismo dominante en el grupo vinculado a Rojas); sin embargo, ambos grupos convergen en el énfasis con que definen el folklore del NOA en base a su dimensión occidental, mediterránea e incluso hispánica, desde una concepción eurocéntrica, abiertamente anti-indigenista en el caso de Carrizo, o capaz de reconocer lo indígena como elemento meramente residual, en el segundo grupo.

*Tarja* realiza varias operaciones de diferenciación respecto de ese tipo de discursos, aunque esta distancia se vea matizada por algunas notas que reconocen la importancia de la obra de Carrizo, dado que su consagración nacional funciona para *Tarja* como una vía segura de legitimación del folklore del área, amén de que la revista valora el *Cancionero...* como fuente de inspiración para la creación culta. En cualquier caso, *Tarja* hace silencio sobre el hispanismo conservador allí implícito<sup>9</sup> e incluso, cuando reproduce un fragmento de ese ensayo (en “La red” del n° 13), elige un pasaje en donde Carrizo denuncia la propiedad de la tierra en manos de grandes terratenientes, recordando el levantamiento campesino, ferozmente reprimido en Quera, en 1875.<sup>10</sup> Así, *Tarja* se apropia sesgadamente de Carrizo, acentuando la conflictividad social del área, y apagando no solo su definición hispanizante del folklore, sino también su idealización del NOA como espacio socialmente armónico.

## El compromiso intelectual

---

<sup>9</sup> Ver la “Plática” del n° 7, “¿Qué es la poesía” de Raúl Galán (n° 14-15) y la reseña del *Cancionero...* en el n° 15 (allí Fidalgo reconoce que en el folklore del área gravitan coplas de base hispánica, pero las separa de las “genuinas, las del pueblo jujeño”; n° 15: 382).

<sup>10</sup> Se trata de un tema nodal para intelectuales de *Tarja* como Tizón, que luego ficcionaliza este levantamiento en su novela *Fuego en Casabindo* (1969), amén del peso que el episodio aun tiene en la memoria popular. Ver Paz (2010) y Lenton et al. (2016).



La sección “La red” explora obsesivamente el problema del compromiso político de los intelectuales, un tema central en el debate ideológico de los años cincuenta, y especialmente caro para el existencialismo francés. Así por ejemplo, en la del n° 2 se reproduce parte de una clase en donde Aníbal Ponce aborda el problema del compromiso a partir de la figura de Erasmo, dejando entrever además el lazo fluido de *Tarja* con la cultura comunista (visible en numerosas reseñas de autores del PC). En la del n° 3 se edita una carta de Romain Rolland dedicada a cuestionar el rechazo letrado de la política, y en la del n° 7 se reproduce un fragmento de un ensayo de José Martí, que exalta la importancia del compromiso con el bien común. La “Plática” del n° 4 –firmada por Groppa– insta a que el arte interpele al pueblo, para ayudar a su emancipación, aunque también recuerda que en América Latina el analfabetismo dificulta esa interpelación. Así, el tema del compromiso político impulsa todo el proyecto de la revista, aunque ésta evite acercarse a un perfil de militancia partidaria, atendiendo a las mediaciones específicas del campo estético y cultural.<sup>11</sup>

El analfabetismo señalado por Groppa resignifica el papel de las artes plásticas en la revista, como instrumento emancipador con mayor alcance que la literatura. De ahí que el n° 9/10 incluya una separata sobre el arte mural en Argentina, y un artículo sobre “Pintura mural” en donde Castagnino subraya la importancia del arte para las masas como elemento democratizador. También las ilustraciones editadas en *Tarja* adquieren un valor semejante, explícito en el ensayo “Sobre el grabado” (n° 14/15), en donde Rebuffo exalta el papel del grabado en la Revolución Mexicana, y augura un renacimiento de este arte para fomentar la transformación social del continente.

## **Tizón en *Tarja***

Acompañando al grupo editor desde el comienzo, Héctor Tizón<sup>12</sup> publica en *Tarja* un ensayo, algunas reseñas y cinco cuentos que luego conforman su contario *A un costado de los rieles*, editado en México en 1960. Su participación en *Tarja* se inaugura con el artículo “América. Esperanza y sacrificio”, publicado en dos partes en los n° 2 y 3. Allí Tizón apela a una retórica próxima a “Nuestra América” (1891) de Martí, para impulsar la emancipación del continente en sintonía con

---

<sup>11</sup> De hecho, a partir de la contratapa del n° 3, *Tarja* aclara que la dirección de la revista selecciona colaboraciones “no atendiendo a la opinión política sino a la calidad artística o intelectual de los trabajos”.

<sup>12</sup> Escritor, periodista, abogado y diplomático, Tizón (1929-2012) nace en Jujuy, y vive en Salta entre 1943 y 1948, vinculándose al grupo regional “La Carpa”. En 1949 se radica en La Plata, recibiendo de abogado en 1953. Afiliado a la UCR, en 1958 inicia una carrera diplomática como Agregado cultural en México, entrando en contacto con escritores como Juan Rulfo, Ernesto Cardenal y Ezequiel Martínez Estrada, luego de lo cual es nombrado Cónsul en Milán. En 1962 deja la diplomacia, desempeñándose por un breve período como Ministro de Gobierno, Justicia y Educación. Cuando se produce el golpe cívico-militar de 1976, Tizón se exilia en España, en donde trabaja en diarios, revistas y editoriales hasta 1982. En “*Tarja a lo lejos*” (prólogo para la edición facsimilar de *Tarja*; 1989, vol. I: s/n), Tizón confirma el acompañamiento de ese grupo desde sus inicios, al tiempo que reconoce la participación de su propia pareja, Flora Guzmán, en ese proyecto.



el discurso martiano.<sup>13</sup> En tanto “operación de comienzo”, ese ensayo se presenta como una intervención inaugural fuerte, cargada de resonancias latinoamericanistas en las que converge no solo el discurso martiano, sino también el antiimperialismo gestado al calor de la Reforma Universitaria y del aprismo peruano, entre otras vertientes.

Enfatizando la identidad colectiva de un “nosotros” continental, que cierra filas ante las amenazas externas y se afirma en su autonomía, advierte que “nosotros somos América, o sea mundo en gestación” (n° 2: 22), al tiempo que una nota al pie en el título aclara que la noción de “América” equivale aquí a “Indoamérica” (n° 2: 25).<sup>14</sup>

Reactualizando un tópico dominante en el americanismo de los años veinte (palpable en la recepción crítica que hace Ernesto Quesada de *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler),<sup>15</sup> Tizón advierte que, luego de la Segunda Guerra Mundial, Europa está en crisis de decadencia porque el mundo capitalista “lleva en sí el germen de la transformación” (n° 2: 22). Esta afirmación establece un lazo velado con la inflexión que le da Mariátegui a la noción de “decadencia”, cuando el peruano tracciona la tesis de Spengler hacia una interpretación en clave marxista.<sup>16</sup> Tizón recupera la noción spengleriana de “ciclo cultural”, y se acerca al americanismo reformista de Quesada al proyectar un inminente renacimiento cultural americano, cuando señala que “América es la nueva instancia de cultura [...]. Ha pasado ya el ‘cuarto día de la creación’ y es necesario que sus hombres piensen” (n° 2: 25).<sup>17</sup> Tizón articula esos elementos ideológicamente residuales (en el sentido de Williams 1981), con un marxismo abierto al reconocimiento de las necesidades espirituales del hombre –especialmente de la religación comunitaria–, afín a la vertiente gestada por Mariátegui en “El factor religioso”,<sup>18</sup> amén de que en su discurso también gravita la matriz

---

<sup>13</sup> En este ensayo, Tizón erige explícitamente a Martí en modelo ideológico, entre otras figuras. Las sentencias cortas y la tendencia a la alegoría podrían vincularse con la matriz discursiva religiosa que el propio Tizón reconoce en Ernest Hemingway (cuando reseña la 5ta. edición de *El viejo y el mar*, en n° 9/10 de *Tarja*).

<sup>14</sup> Al apelar al término “Indoamérica”, Tizón retoma el vocablo acuñado por Víctor R. Haya de la Torre, incorporado también por otras formaciones intelectuales de izquierda, como la nucleada en torno a la revista *Dimensión*.

<sup>15</sup> Ver Mailhe (2020).

<sup>16</sup> Mariátegui (por ejemplo en “El crepúsculo de la civilización” –1922–) adhiere al relativismo cultural afín a *La decadencia...*, pero desplaza el concepto de “decadencia de la civilización”, para aproximarlos al de “decadencia económica” y “política” del “sistema capitalista”. Esa torsión será constante en su lectura, reorientando la tesis de Spengler en favor de una interpretación marxista de la crisis.

<sup>17</sup> Esa misma idea reaparece en su reseña de *El viejo y el mar* de Hemingway (n° 9/10), cuando sentencia que “América es una potencialidad [...] y no puede dar sino frutos potenciales” (n° 9/10: 251). Por su parte, la idea de un “cuarto día de la creación” alude a las *Meditaciones suramericanas* (1933) de Hermann Keyserling, un texto saturado de clisés negativos sobre el continente, que paradójicamente es recuperado aún en los años cincuenta para legitimar el continente y/o el sustrato indígena (por ejemplo por parte de Kusch).

<sup>18</sup> Ver Aricó (1980).





existencialista dominante en esta etapa, al poner el foco en la angustia ante la soledad humana, agravada por el capitalismo moderno (n° 2: 23).

Tizón también resignifica la crítica a la especialización, implícita en el *Ariel* (1900) de José E. Rodó y en los discursos reformistas herederos del arielismo, para impulsar ahora una nueva versión del antiimperialismo. En esta dirección, señala que mientras en Europa y en la América sajona la especialización engendra “al moderno bárbaro que se mueve en su propia creación sin comprenderla” (n° 2: 23), “en América, pueblo en construcción, el hombre nace político [...], sujeto al pueblo por un imperativo categórico dictado desde el fondo del alma” (n° 2: 23). Además, en sintonía con las críticas a la “colonización pedagógica” desplegadas poco después por autores como Arturo Jauretche,<sup>19</sup> Tizón parte de la resistencia a la especialización y del impulso dado a la fuerza colectiva de la unidad latinoamericana, para cuestionar el papel históricamente atribuido a la escuela como bastión “civilizador”, destinado a implantar modelos culturales foráneos (un error conceptual heredado de la Generación del 37, que “trajo en sí infelices consecuencias”; n° 2: 25).<sup>20</sup>

Asumiendo un punto de vista crítico poco común para la época,<sup>21</sup> Tizón concibe la llamada “Campaña al Desierto” como prolongación de la colonia, ya que “cuando la barbarie fue arrinconada allende el Colorado [...], sobre las tierras arrebatadas al aborigen se edificó el sólido bastión [...] de la nueva fase del colonialismo: el imperialismo inversor” (n° 3: 56). Así, América es sometida “por el doble fuego del monopolio económico y la escuela a su servicio”, apelando al “progreso” como excusa para prolongar el expansionismo europeo.

Tizón edita algunas reseñas en *Tarja* que subrayan sus temas de interés, su posicionamiento ideológico y su modo de definir el compromiso intelectual. Solo por citar un ejemplo, cuando aborda el ensayo *América como inteligencia y pasión* (1955) del filósofo tucumano Víctor Massuh, proyecta sobre este autor las principales ideas contenidas en el su propio artículo “América. Esperanza y sacrificio”, publicado en el mismo volumen: la reivindicación de pensadores de América como Martí, el rechazo de la especialización alienante, y el abandono de las definiciones del continente en base a determinaciones de la naturaleza, en favor “del sentido creador de nuestra

---

<sup>19</sup> Ver Jauretche (1967).

<sup>20</sup> Esta reinterpretación de la dicotomía “civilización”/“barbarie” pone en evidencia las torsiones que sesgan la afiliación de *Tarja* a la obra de Sarmiento, al abreviar en una tradición liberal progresista que reivindica a esta figura (en sintonía con Aníbal Ponce, por ejemplo), pero cargando de connotaciones positivas el impulso emancipatorio de la “barbarie”.

<sup>21</sup> Su perspectiva es comparable a la que despliega por entonces el intelectual trotskista Liborio Justo en *Pampas y lanzas* (1962), en donde cuestiona la figura del “gaucho” por su debilidad para enfrentarse a los terratenientes, frente a la resistencia mapuche al orden oligárquico. Con diferencias, las perspectivas de Tizón y de Justo contrastan con los indigenismos enunciados desde el peronismo por parte de Kusch, desde el socialismo por parte de Bernardo Canal Feijóo, y desde el comunismo por parte de Álvaro Yunque, que en *Califucurá* reproduce lugares comunes del eurocentrismo hegemónico.



historia” (n° 3: 69), amén de que –poniendo en evidencia una apropiación del texto de Massuh desde una perspectiva de izquierda–, exige que ese programa de reforma cultural se complete “con las demandas primordiales de nuestro pueblo y de nuestra tierra” (n° 3: 69).

Con un estilo realista aun inmaduro (superado en la exploración vanguardista de su novela *Fuego en Casabindo*), Tizón inicia su participación como narrador en el n° 5/6, publicando el cuento “Crónica de la Guerra Grande”, en el que narra el suicidio de un preso, condenado a muerte por su rebelión contra la autoridad. “Fuegos artificiales” (n° 8) se centra en el crimen que comete una mujer contra su esposo –un vendedor de cueros y explotador de indios–, movida por la necesidad de encubrir su propia infidelidad; cometido el crimen, la mujer engaña al idiota del lugar –un paria que duerme junto a la cocina del establecimiento–, para que empuñe inconscientemente el arma homicida, y sea identificado como el autor del delito. “Un hijo de Belcebú” (n° 9/10) pone el foco en un discapacitado mental marginado (llamado Inocencio Bolter, en alusión al *Cándido* de Voltaire): engañado por sus patrones respecto de cómo ocurre la reproducción sexual, roba una muñeca y huye con ella hacia las afueras de la ciudad, en donde un grupo de personas –alertadas por el comportamiento extraño del “opa”– lo atacan asesinándolo a golpes. “El río” (n° 11/12) narra la anécdota infantil de un niño que entrevé la distancia inquietante entre el relato crudo del padre (que cuenta cómo un jinete muere ahogado, al intentar cruzar un río crecido en verano), y la actitud de la madre, que calma al niño negando los hechos. Por último, “El llamado” (n° 15) se centra en un perro que aguarda a su dueño hasta que –desesperado por el estallido de una tormenta– sale a buscarlo y lo encuentra muerto.

En estos cinco cuentos breves (luego integrados sin modificaciones internas en el libro de 1960), Tizón privilegia la indagación en torno a escenas perturbadoras de violencia social y natural, en donde personajes marginales (pobres, enfermos mentales, desclasados y niños) son víctimas del engaño o del ensañamiento de los patrones o de las masas. Produciendo un extrañamiento semejante al de varias retiradas de tapa en *Tarja* (al mostrar rápidamente una escena fragmentaria de violencia), cada cuento acompaña el punto de vista de la víctima, incluida su comprensión limitada de la realidad, dejando entrever algo de la dimensión siniestra que quiebra cualquier idealización “pastoral” de la vida íntima y social del NOA. Con este *beginning* literario, Tizón sienta las bases de una estética que tensiona al máximo su distancia respecto de las visiones del NOA centradas en la convivencia armónica inter-clase en el pasado y en el presente.

## Consideraciones finales



Aunque no se sobrepone a la crisis económica y política de los años sesenta, *Tarja* modifica el campo intelectual, colaborando en el armado de una red nacional que busca anclarse en lo local, y a la vez superar el regionalismo tradicional. En este sentido, juega un papel clave en la pugna por profesionalizar al escritor y al artista plástico “del interior”, forjando un punto de vista enunciativo geopolíticamente marcado, y creando lazos de mediación intelectual con figuras de otras regiones y del “centro”. Como un mirador privilegiado, neutraliza el internacionalismo del centro, y religa a la Argentina, desde el mundo andino, con el continente latinoamericano. A la vez, *Tarja* busca trascender los límites del “margen” para revelar la potencial universalidad del arte regional, entendiendo esa universalidad en varios sentidos, incluido el reconocimiento de la unidad de los explotados.

Subrayando la importancia del compromiso político desde la especificidad y las mediaciones propias de la esfera estética y cultural, *Tarja* asume un punto de vista contra-hegemónico porque rompe con un linaje de discursos previos centrados en la definición del NOA como un espacio ideal de convivencia armónica inter-clase, y se aleja de las perspectivas conservadoras y pro-hispanistas presentes en discursos hegemónicos (con los cuales *Tarja* sin embargo transige para legitimar el folklore del área). Gracias a esta ruptura, visibiliza la violencia ejercida sobre los indígenas a lo largo de la historia, y advierte la importancia de considerarlos no solo como herederos de un pasado prestigioso, sino también como sujetos cultural y políticamente activos en el presente.

Tizón juega un papel clave en estas operaciones, desplegando además un *beginning* personal fuerte, que insiste en mostrar la violencia que atraviesa las relaciones sociales, lejos de cualquier idealización pastoral, y que apela a diversas tradiciones de pensamiento progresista, para subrayar la proyección latinoamericana del NOA. Esa es la “tarja” de Tizón en *Tarja*.

## **Bibliografía básica**

AA.VV. (1989 [1955-1961]). *Tarja*, edición facsimilar, San Salvador de Jujuy, UNJu, 2 vols.

Angenot, Marc (2010). *El discurso social*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Aricó, José (1980). *Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano*, México, Cuadernos de Pasado y Presente.

Fernández, Leandro (2020). “La revista *Tarja* en el horizonte de las publicaciones provinciales de mediados del siglo XX” en Maristany, José, Mariano Oliveto et al. *Literaturas de la Argentina y sus fronteras*, La Pampa, Teseo.

Lenton, Diana et al. (2016). “La disputa por el territorio durante la conformación del Estado Nacional y Provincial” en *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, San Salvador de Jujuy, UNJU, n° 49.



Mailhe, Alejandra (2020). “El impacto de La decadencia de Occidente de Oswald Spengler en los indigenismos latinoamericanos” en Patricia Arenas – Lena Dávila (comps.). El americanismo germano en la antropología argentina de fines del siglo XIX al XX, Buenos Aires, CICCUS/CLACSO.

--- (2023). En busca de la alteridad perdida, Bernal, UNQ, en prensa.

Martínez Zuccardi, Soledad (2010). “Posiciones y polémicas en la literatura del Noroeste argentino” en *Anclajes*, La Pampa, UNLPam, vol. 14.

Paz, Gustavo (2010). “El comunismo en Jujuy” en *Nuevo Mundo. Nuevos mundos*, n° 10. Tizón, Héctor (1960). *A un costado de los rieles*, México, de Andrea.

--- (1969). *Fuego en Casabindo*, Buenos Aires, Galerna.