

El periódico cultural *La Brasa*, un espacio de intercambios en el noroeste argentino

Ana Teresa Martínez¹

Resumen. Este estudio analiza los ocho números de un periódico editado en Santiago del Estero (Argentina) entre 1927 y 1928 por la Asociación cultural *La Brasa*. Se propone rastrear a través del estudio de los textos y del análisis de sus condiciones de producción, la densidad que había alcanzado la producción cultural local. Al mismo tiempo estudia la construcción de un espacio de confluencia e intercambio de relaciones con múltiples escritores, pintores, escultores, poetas y científicos, con sus grupos y sus editoriales, circulando por y desde un espacio periférico como era la ciudad de Santiago del Estero en la década de 1920. Se propone así contribuir al desarrollo de una sociología de la cultura en Argentina que esté menos condicionada en sus contenidos por la organización de la circulación y consagración de bienes y productores culturales con centro en la capital del país.

Palabras clave: producción literaria extra-céntrica; Bernardo Canal Feijóo; noroeste argentino.

[en] The cultural newspaper *La Brasa*, an area of exchanges in North-western Argentina

Abstract. This study analyzes eight printings of a newspaper published in Santiago del Estero (Argentina) between 1927 and 1928 by the cultural association called *La Brasa*. It is proposed to trace through the study of texts and the analysis of its production conditions, the density that the local cultural production had reached. At the same time, it studies the construction of a confluence and exchange space with multiple writers, painters, sculptors, poets and scientists, with their groups and their publishers, circulating for and from a peripheral space as was the city of Santiago del Estero at 1920. Therefore this study implies the purpose to develop a sociology of culture in Argentina less conditioned in its contents by the organization of the movement and consecration of cultural goods and producers, centered in the country's capital.

Keywords: Extra-centric Literary Production; Bernardo Canal Feijóo; North-Western Argentina.

Sumario. 1. La Asociación detrás del periódico. 2. Un proyecto anclado. 3. Un cruce de caminos extracéntrico. 4. La “patada” santiagueña.

Cómo citar: Martínez, A.T. (2018) El periódico cultural *La Brasa*, un espacio de intercambios en el noroeste argentino, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 47, 283-299.

Patadas!
La que descubre el arco del triunfo y lo deja boquiabierto.
[...]

¹ CONICET- Instituto de Estudios para el Desarrollo Social (INDES), Universidad Nacional de Santiago del Estero (UNSE), Santiago del Estero. Argentina.
E-mail: atMartínez@conicet.gov.ar

La patada es hija de la democracia igualitaria moderna,
fundente y permeable, y hermana del sufragio universal.
Pero su sanción reivindica la dignidad sustantiva del hombre.

Y es su única reivindicación.

Donde el número mata el espíritu,

la patada consagra la voluntad individual y caprichosa con el único gesto audible.

Bernardo Canal Feijóo (*Penúltimo poema del fútbol*, 1924)

La aparición en los últimos años de trabajos de investigación que exploran la producción y circulación de textos y autores en poblaciones reducidas y en provincias alejadas de los grandes centros de producción cultural², ha arrojado nueva luz y también nuevas preguntas a la historia y la sociología de la cultura en Argentina. Conocemos bien la estructura que adopta la circulación de bienes y personas en un país donde la organización del territorio de cara a las puertas del atlántico en su capital, limitó históricamente todo tipo de vínculos entre los diversos puntos de su “interior”, salvo aquellos que condujeran hacia su zona litoraleña. El capitalismo moderno que generó hacia inicios del siglo XX un mercado cultural y una importante especialización de sus productores, también generó, por su carácter exógeno y dependiente, un territorio cultural de carácter discontinuo, formado por espacios de distinto nivel de desarrollo, en los que la experiencia del tiempo tenía ritmos muy diferentes. Los escritores y artistas se construían así a imitación de otros -sus pares europeos-, más allá de sus condiciones inmediatas de posibilidad o de necesidad. Los centros mundiales de producción cultural (sobre todo París y Madrid para la época) eran indiscutibles lugares de consagración, de la que participaban por procuración los viajeros latinoamericanos que tenían la oportunidad de aprender de los consagrados, y eran también así centros de irradiación de ideas legítimas, de técnicas y de estilos de vida y producción cultural, que se importaban para localmente sufrir transustanciaciones vinculadas a las propias condiciones de posibilidad -e imposibilidad-, a las cuestiones sociales, económicas y políticas en las que resultaban insertos, adquiriendo significados nuevos que transformaban su sentido (Dalmaroni 2006).

Los estudios de historia intelectual, de literatura y arte, han estado condicionados por esta organización de la circulación, repitiendo así esta estructura concentrada, que asume como *nacionales* los estudios referidos a autores y temas producidos y consagrados en la capital, relegando a lo *regional* a los estudios producidos en y sobre otros puntos del país, que podríamos llamar, desde este punto de vista, extracéntricos. Un movimiento que se percibe en los últimos años

² Las universidades nacionales de las diversas provincias argentinas vienen estudiando la historia de la producción intelectual en sus territorios, tradicionalmente bajo el calificativo de literatura, historia o filosofía “regional”, por oposición a un implícito “nacional” o a la ausencia de calificativo cuando se trata de literatura consagrada, por tanto supuestamente “universal”. Nos referimos aquí más bien a los emprendimientos recientes que intentan reunir y reflexionar sobre esta producción como un conjunto, integrándola a cuadros mayores, a partir de Jornadas de trabajo como las convocadas por El Programa de Historia Intelectual de la Universidad Nacional de Quilmes, por el CEMICI (Programa Cultura Escrita, Mundo Impreso, Campo Intelectual, del Museo de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba), así como otros emprendimientos que han surgido de la Universidad Nacional de La Pampa, de la Universidad Nacional de Tucumán y de la Universidad Nacional de Mendoza.

en varias áreas de las ciencias sociales -y especialmente en la que nos ocupa-, tiende a revertir esta orientación y busca comprender procesos y dinámicas culturales, tanto en espacios sociales hasta ahora ignotos (como los pequeños pueblos del interior), así como en las capitales de provincia³. Se abre así un campo de investigación imprescindible para avanzar hacia la construcción de una más plausible historia y sociología de la cultura que tenga en cuenta interacciones y desarrollos de todo el país, pero a condición de que, por una parte, no se repita una vez más en el análisis la estructura de dirección unívoca centro-periferia, esta vez invertida, como una especie de “populismo” regionalista y en segundo lugar, se ponga en discusión la idea misma de región, no dando por supuestas las organizaciones estatales subnacionales como centros autónomos a analizar, ni los agrupamientos de provincias tradicionalmente delimitados como regiones geográficas.

Efectivamente, el análisis en términos centro-periferia es imprescindible para estudiar procesos de consagración, en los que el peso de unos espacios sociales y territoriales no es idéntico al de otros, y donde esta diferencia se traduce necesariamente en un tipo particular de dominación de los centros sobre las periferias. Pero pensar que esta dirección del análisis es la única a tener en cuenta, condena a no ver más que imitación servil en la producción “periférica” y a ignorar circulaciones que van en otras direcciones y que tienen también su performatividad. Una mirada más atenta, que toma por objeto la relación misma, permite advertir que los movimientos no son de sentido único y que cierta autonomía relativa en los pequeños centros que se constituyen en las periferias, habilita a la necesaria reinterpretación de aquello que se recibe a partir de las propias condiciones de producción. Es aquí donde surge lo más importante: de qué manera, en qué condiciones, en qué sentido se produce esa originalidad. Pero además de esta complejización de la relación centro-periferia -o como parte de ella- se hace imprescindible prestar atención a las líneas de circulación, muchas veces a contracorriente de las tendencias “naturales” (la dirección centrífuga hacia la pampa húmeda) que matizan la autonomía implícita que se confiere automáticamente a unidades discretas como las que producen las divisiones políticas en provincias. Como plantean Ana Clarisa Agüero y Diego García, los contextos no son fijos, se trata de volver cada vez a definirlos, es decir, a construirlos (Agüero y García 2010).

Esta perspectiva analítica no está destinada solamente a aportar una comprensión renovada de la literatura y las artes, sino que a través de ellas -apuntando a la búsqueda en cada caso de sus condiciones de producción; entendiendo cómo y por qué viajaban y se transformaban ideas, técnicas y estilos; cómo se apropiaban de ellas las élites e intentaban o no introducirlas en una cultura de masas naciente; cómo se auto-comprendían a través de sus propias obras y cómo se posicionaban ante el mercado cultural; qué aportaban a la producción de discursos sociales hegemónicos y cómo abrían heterodoxias siempre persistentes- intenta darnos acceso desde una nueva perspectiva a la historia social y cultural,

³ No son ajenos a este proceso los esfuerzos de federalización de la ciencia y la tecnología que vienen realizando instituciones como el Conicet, que realiza políticas activas de desconcentración, posibilitando la obtención de becas de doctorado para un número importante de jóvenes de las provincias.

pero también política de la Argentina⁴. Para esto, se requiere ante todo elaborar “un mapa más complejo de la producción y la circulación cultural en la Argentina [...] seguir avanzando en la construcción de un corpus de investigación que por el momento se halla en un estado preliminar, pero que invita a reflexionar [...] no sólo entre los mundos interiores sino también sobre el lugar de Buenos Aires en esa relación por momentos antagonica y por otros cómplice” (Pasolini 2012).

Es para aportar a esta línea de análisis que enfoca los espacios extra-céntricos, que adquiere sentido el presente estudio sobre el “periódico de artes y letras” *La Brasa*, que se publicó en Santiago del Estero desde octubre de 1927 a agosto de 1928, ocho números a lo largo de menos de un año que, sin embargo, nos permiten visualizar la densidad que había alcanzado la producción cultural local, y al mismo tiempo la construcción -en esos ocho periódicos y durante ese casi año- de un carrefour de relaciones con múltiples escritores, pintores, escultores, poetas y científicos, con sus grupos y sus editoriales circulando por y desde un espacio periférico como era la ciudad de Santiago del Estero en la década de 1920.

1. La Asociación detrás del periódico

El periódico de artes y letras *La Brasa*, fue el órgano de difusión (de “acción” se auto-comprendían los brasistas) de la Asociación cultural del mismo nombre que desde 1925 -cuando en septiembre circuló por la ciudad una hoja volante con un texto que la definía- se reunía semanalmente, organizaba ciclos de conferencias, traía a Santiago del Estero a personalidades de las ciencias, las artes y las letras y apoyaba todo tipo de causas relacionadas con la cultura, intercediendo ante las autoridades provinciales para conseguir financiamiento⁵.

Santiago del Estero era por entonces una ciudad de unos 35.000 habitantes, capital de una provincia que había quedado históricamente marginada de buena parte de los procesos de modernización. Ubicada en el centro-norte del país, en una posición enteramente mediterránea, ya durante la colonia había perdido sus prerrogativas de primer asentamiento español del territorio, y había visto crecer, en parte a sus expensas, a las ciudades fundadas a partir de su propio enclave, como Córdoba y Tucumán. En las primeras décadas del siglo XX, la inmigración llegó en cuentagotas a una provincia donde la mano de obra era históricamente excedente y donde en 1914 el 86% (contra el 47,3 nacional) de la población vivía en el campo, mayoritariamente como “agregados”, es decir mano de obra disponible a cambio del permiso de vivir en las tierras del patrón. El quichua, que era la lengua predominante en ese espacio rural, a falta de educación bilingüe se volvía un obstáculo para la alfabetización castellana, que llegaba apenas al 33,8% (contra el 64,1 nacional). Los proyectos impulsados por la versión local del roquismo en las décadas de 1880-90, cuya figura principal fue Absalón Rojas -padre del escritor Ricardo Rojas- en torno a la industrialización de caña de azúcar y la agricultura de riego, fracasaron, dejando cada vez más el espacio a la actividad extractiva del

⁴ Hemos avanzado algunas reflexiones en esta línea en Martínez 2013.

⁵ En otros trabajos nos hemos ocupado del volante que ofició de manifiesto en 1925, de la figura de su impulsor Bernardo Canal Feijóo, así como del sentido y resultados de su tarea de apoyo a las investigaciones arqueológicas en la provincia (Martínez 2003: 2010, Martínez, Taboada Auat 2011 respectivamente).

obraje maderero, con su secuela de pasivos ambientales y desastre social. Pero estas consecuencias, en la década de 1920 apenas se vislumbraban, y la modernización urbana que se experimentaba desde comienzos de siglo, sumada a la rentabilidad que proporcionaban los obrajes en esta etapa de ampliación de vías férreas y de fronteras agrícolas en las zonas más ricas del país -que reclamaban durmientes y postes de maderas duras-, daba a sus élites la sensación de una prosperidad y un futuro a la medida del que se anticipaba para el país.

En el mismo año 1927 Ricardo Rojas publicaba un ensayo titulado *Las provincias*, donde dedicaba un apartado a Santiago del Estero, el *País de la selva* de su infancia, que concluía con un juicio que podría resumir el sentir de las clases dominantes en Santiago por entonces:

En cuarenta años Santiago ha fundado sólidas industrias agrícolas y forestales; ha organizado municipios, bibliotecas, escuelas; ha tenido ferrocarriles, caminos, canales; ha aclimatado la inmigración europea; ha extendido el castellano a todos los rincones del territorio; ha movilizó su población para el trabajo; ha embellecido su capital; ha incorporado a sus costumbres el teatro, la Prensa, la conferencia, la librería, el conservatorio de música, instituciones que antes no conoció y asiste hoy al despertamiento (sic) de su conciencia estética [...] Posee la ciudad un magnífico teatro municipal, varios institutos de bellas artes, un museo arqueológico [...]; dos bibliotecas públicas [...] que congregan a numerosos lectores, mientras bulle en su Prensa y en su Colegio una pléyade juvenil henchida de inquietudes intelectuales [...] Debo, en virtud de impresiones recientes, afirmar que aquella provincia está redimiéndose de la sombría fama que durante varias décadas ha pesado sobre ella. Lo que fue la causa de su atraso, será la fuente de su vigorosa originalidad (Rojas 1927:8-9).

Este optimismo de Rojas refleja su experiencia en una visita reciente a la provincia de su familia, de su infancia y adolescencia, la del *País de la selva*⁶ en la que seguramente recogió el entusiasmo de la elite local con la que se contactó.

Efectivamente, en la capital de Santiago se experimentaba por esos años cierta confianza en el futuro de la provincia y un florecimiento cultural que se manifestaba en diversos emprendimientos. De hecho, *La brasa* no fue la primera Asociación cultural de Santiago. Además de algunas asociaciones de vida efímera que funcionaron en las décadas de 1870 a 1890 (Bustos Navarro 1948), en la década del centenario se concretó la primera iniciativa colectiva de mayor visibilidad, al constituirse la Asociación *Los Inmortales*, que mantuvo su vigencia entre 1917 y 1920, publicando *Bohemia*, revista literaria y social de periodicidad quincenal y desplazándose en 1919, luego de los episodios de la Semana Trágica, una parte de la asociación para fundar *Proteo*, revista de sociología, crítica y arte, ligada a la reforma universitaria de 1918 (Guzmán 2010). *Los inmortales* estaba formada por jóvenes que mayoritariamente no pertenecían a las élites, sino a una clase media en ascenso, muchos de los cuales practicaban el periodismo y no tenían acceso a la universidad (opción que suponía trasladarse a Córdoba o Buenos Aires). El grupo organizó conferencias y mantuvo vínculos con emprendimientos

⁶ Si bien Ricardo Rojas nació en Tucumán, fue por los azares de la vida política de su padre.

culturales externos a Santiago, en Buenos Aires con la Biblioteca de autores jóvenes, dirigida por Bartolomé Galíndez y en Tucumán con Ricardo Jaimes Freire y *La revista de Tucumán*.

Un importante movimiento de bibliotecas populares, vinculado a sociedades barriales y de fomento, además de una serie de revistas culturales y literarias que circulaban en las ciudades de Santiago, La Banda y Añatuya, las habituales publicaciones de poetas y pensadores locales en los diarios, así como algunos debates ideológicos que aparecen allí expuestos, hablan, en efecto, de un clima de ebullición cultural, así como de confrontación de ideas y pertenencias entre diversos matices de liberalismo, arielismo, idealismo, socialismo, laicismo, teosofía, hispanismo y catolicismo militante. Cuando en 1925 aparece *La Brasa*, resulta ser entonces, como dice su manifiesto, “un precipitado del ambiente”, un proyecto cultural que intenta responder a lo que percibe como una necesidad, “lo que hace falta a Santiago”.

Sumados algunos de los antiguos integrantes de *Los inmortales* al grupo, en *La Brasa* se mezclan una mayoría de apellidos de lustre con alguno de menos prosapia, y predominan los universitarios (fundamentalmente las profesiones tradicionales de abogado y médico). Las edades son más diversas y también las actividades artísticas y científicas, así como las ideologías (de dos podemos decir que se han confesado siempre socialistas, el resto oscila entre un liberalismo más radical o más conservador). A diferencia de *Los Inmortales*, *La Brasa* no se reúne en torno a una orientación específica (como era el arielismo), tampoco cobra cuota ni elige comisión directiva (dos factores que produjeron complicaciones a la continuidad de *Los inmortales*), no se preocupa por el quorum en sus reuniones (se habla de un quorum cualitativo en el texto de 1925), sino que se presenta como una organización “límbica”, “libre de todo reglamento”, que intenta responder a “un problema serio propuesto a todo aquel que sea capaz de recogerlo”. Sin solicitar a sus miembros otra contribución que “la de su pequeña parte sana de espíritu”, se propone “organizar conferencias, conciertos y exposiciones de arte, pruebas del estímulo artístico, y propiciar todo acto de afirmación espiritual que pueda servir eficazmente al problema de cultura que se ha planteado”, como manifiestan los once firmantes de la hoja volante de 1925. Prácticamente ninguno de ellos puede ser considerado un escritor o un artista profesional, pero de más de la mitad podemos decir que construyeron su identidad social fundamentalmente por sus aportes a la ensayística, la poesía, la música o la ciencia. Aunque muchos de ellos seguían siendo en buena medida notables de provincia, que por el capital económico, cultural y social que ostentaban no estaban urgidos por la subsistencia (escritores *gentlemen* hubiera dicho Viñas), hay -especialmente en sus cabezas más visibles- una opción por la producción cultural como lugar de definición personal y social. En las actividades del grupo, que se despliegan a lo largo de dos décadas, veremos surgir, desaparecer y reaparecer nombres, sin necesidad de rupturas. El estilo de organización elegido hace que, a lo largo de más de veinte años, *La brasa* parezca apagarse y encenderse en diversos momentos de manera natural, siempre en torno a algunas figuras sobresalientes, desde el inicio Bernardo Canal Feijóo y progresivamente Horacio Germinal Rava. Pasa de la tertulia como lugar de reunión a la Biblioteca, de la convocatoria de la aristocracia familiar hacia una aristocracia “de espíritu”, de la literatura como asunto exclusivamente masculino a la

participación cada vez mayor de mujeres. Pero si la comparamos con *Los inmortales*, podríamos decir que -en cuanto organización- es menos moderna, menos racionalizada, más aristocrática, más personalista. Eligiendo una institucionalidad “inacabada”, tuvo tal vez por eso más posibilidades de adaptarse a los diversos momentos de flujo y reflujo de la actividad cultural, prolongando así su presencia hasta más allá de la década de 1940.

En el período que analizamos, su rostro más visible fue Bernardo Canal Feijóo, quien en 1925 contaba con 28 años de edad y varios de ejercicio de la abogacía (se había doctorado en jurisprudencia en Buenos Aires en 1918). Después de publicar *Penúltimo poema del fútbol*, en 1927 había producido su segundo libro de poemas *Dibujos en el suelo*. El primer libro había sido una edición de autor, impresa en Santiago, el segundo fue publicado en la porteña J. Roldán editores. Si en el primero escribía al deporte que por entonces comenzaba a popularizarse en todo el país (había llegado a Santiago en 1905 y en 1923 Canal Feijóo era presidente del Club Atlético Santiago, el más numeroso, rico y prestigioso de la ciudad), en el segundo celebraba la llegada de la aviación a la provincia (en 1922 se había inaugurado el aeródromo), en un tono que lo vinculaba a la poesía de vanguardia, especialmente al ultraísmo. Los demás firmantes de la hoja volante de 1925 constituían un grupo diverso en edades (desde Horacio Rava que contaba 20 años, al naturalista francés Emilio Wagner de 55 o el músico Manuel Gómez Carrillo de 42); diversos en las artes y ciencias que practicaban como segundo oficio (seis de ellos escriben en esa fecha sobre todo poesía, dos son músicos, uno naturalista y arqueólogo, tres incursionan en el ensayo y alguno en la autoría teatral); la mayoría han participado o participan a la vez de otras instituciones, en las que varios tienen cargos relevantes (como la Comisión directiva del Lawn Tennis, el Colegio de Abogados o la Sociedad Española), sólo dos se dedican al periodismo, pero la mayoría ha publicado en los periódicos locales, con los que tienen vínculos claros, especialmente con el más importante, *El Liberal*, del que Canal Feijóo es por entonces síndico suplente, Óscar Juárez redactor y Santiago Dardo Herrera miembro del directorio; algunos de ellos han ocupado cargos públicos, como Abregú Virreira y Luis Suárez.

La actividad del grupo desde el inicio y a lo largo de dos décadas consistió - como lo revela por momentos su periódico- en abrir el espacio de la cultura local, no sólo para dar posibilidades a los talentos santiagueños en cualquier disciplina científica o artística de dar a conocer sus trabajos, sino también para hacer circular en la ciudad las corrientes más actuales de la literatura, las artes o las ciencias. La primera estrategia en este sentido fueron los ciclos de conferencias. El primero, dedicado a “la educación de los sentimientos” (en línea con la “nueva sensibilidad” que venía proponiéndose desde inicios de siglo con la crisis del positivismo) estuvo a cargo íntegramente de los firmantes del manifiesto de 1925. Se desarrollaron en el edificio flamante y señorial de la Biblioteca Sarmiento y culminaban con conciertos musicales, es decir, completaban eventos entre culturales y sociales. En los años siguientes, por las conferencias de *La Brasa* desfilaron figuras reconocidas del país o invitados que llegaban a Buenos Aires, de Capdevila a Borges, de Waldo Frank a Gómez de la Serna. Esta circulación por una ciudad como Santiago, sugiere la eficacia de las relaciones que los brasistas mantenían, por un lado con autoridades y poderes locales, que les permitían obtener recursos, como con otros

grupos y personalidades de la cultura en el país, que les facilitaban los contactos con los visitantes. Los recursos que sostenían estas actividades procedían de fuentes diversas: aportes solicitados al estado provincial, o algunos comerciantes adinerados de la provincia, especialmente sirios y libaneses, que constituían un grupo en ascenso por su acumulación de capital económico, pero con dificultades para legitimarse socialmente y ser admitidos en la “buena sociedad” local.

A lo largo de toda su carrera, el grupo editó dos revistas, *La Brasa*, la que es objeto de este estudio y sobre la cual nos extenderemos en seguida, y *Vertical*, bajo la dirección de Horacio Rava entre 1937 y 1940, con una orientación ideológica más definida, que la vinculaba al proyecto de *Claridad*, la editorial que nucleaba la izquierda política y literaria de estas décadas en Argentina.

2. Un proyecto anclado

Al abordar el análisis de la revista *La Brasa* y tratar de comprenderla en el contexto de las revistas culturales de la época, una pregunta que surge es la que se refiere a su carácter de publicación de vanguardia. Lo que el análisis puede aportar es una complejización mayor -si cabe- de ese mismo concepto, que de tan usado, pasa a significar algo demasiado preciso para abarcar la diversidad de experiencias, o casi nada si lo aplicamos sin matices a todas. En este sentido, las experiencias históricas valen por sí mismas, más allá del carácter prescriptivo de términos y definiciones. Como afirma Fernanda Beigel, “aunque puede adjudicársele a la categoría 'vanguardia' un 'acuñamiento' en el viejo continente, no puede dejar de señalarse que formó parte del universo discursivo de América Latina desde principios del siglo XX y que recorrió su propio camino, desde el punto de vista histórico y en cuanto a su conceptualización y delimitación teórica” (Beigel 2006:27). Una vanguardia supone siempre un campo artístico o literario relativamente constituido, con instituciones identificables y mecanismos de consagración que puedan ser cuestionados. Pero las vanguardias artísticas y literarias, a través de su insurgencia en el campo propio, apuntan a rupturas más profundas en el mundo social y con frecuencia político. Específicamente, los estudios sobre las vanguardias argentinas y latinoamericanas en los años 1920, están recorridos por el debate sobre la relación entre vanguardia y política, y más precisamente, entre autonomía del campo, vanguardia estética y vanguardia política.

Desde la primera página mural de *Prisma* en 1921, las vanguardias estéticas escogieron el formato de la revista para comunicar sus posiciones y diferenciarse allí de las tradiciones de las que se apartaban en el campo de la literatura y el arte. Si los escritores del centenario se habían congregado en la revista *Nosotros*, aunque ésta venía dando lugar a los jóvenes vanguardistas cuando lo requerían, éstos prefirieron expresar su diferencia generando sus propias publicaciones, tanto en revistas como en emprendimientos editoriales. Evidentemente, la opción se vincula con el cuestionamiento de los mecanismos de consagración. Ya en 1919 Evar Méndez, con Cancela y Gerchunof habían intentado el primer *Martín Fierro* que duró dos números y se presentaba como una revista combativa, con una posición anti-Yrigoyenista explícita. Además de las revistas claramente ligadas a la reforma universitaria, como *La Gaceta universitaria*, en Córdoba, existieron también en

Buenos Aires *Insurrexit* (1920-21), *Acción de Arte* (1920-22), *Babel* (1921-8) *Los pensadores* (1924-26), *Revista de Oriente* (1925-26) y *Campana de palo* (1925-27) revistas que, como muestra Horacio Tarcus, intentaron vincular vanguardia política con vanguardia estética (Tarcus 2004). En este sentido, la mencionada y fugaz *Prisma*, *Proa* (1922), *Inicial* (1923) y especialmente la aparición de *Martín Fierro* (*segunda época*) en 1924 marcaron una diferencia: el vanguardismo estético pasó a ocupar el centro de la escena, relegando las preocupaciones políticas y sociales. Sea por el vínculo de amistad que Evar Méndez, director de *Martín Fierro*, tenía con Alvear, presidente de la república por entonces, sea por el aristocratismo conservador de sus posiciones (Sarlo 1997), la revista centró sus críticas y sus ironías sobre instituciones, publicaciones, representaciones y personas del mundo literario y artístico, poniendo en evidencia una posición disidente. Poco cuestionadora del orden social, especialmente a partir del número 4 -como hace notar Sarlo- la revista tiene un manifiesto y un programa que la caracterizan. Este programa específicamente estético, supone un cierto desarrollo de un campo literario relativamente autónomo, con sus propias cuestiones a discutir, donde derecha e izquierda políticas y artísticas no se identifican necesariamente: *Martín Fierro*, ubicándose en la vanguardia literaria se opone, *grosso modo*, al realismo de los escritores de *Claridad*, que quedarían ubicados en un conservadurismo artístico, pese a su actitud revolucionaria en términos político-sociales. Y a la inversa, ellos mismos, proponiendo revoluciones estéticas, no sólo se abstuvieron como publicación de tomar posición política, sino que el conflicto que esta abstención produjo, parece haber estado en el inicio de la desaparición de la revista en 1927 (Quesada 2006).

Ya recordamos que la Asociación había expresado sus intenciones en una hoja volante que funcionó como manifiesto en el año 1925, pocos meses después de iniciadas sus reuniones. En 1927, cuando se lanza la revista, también se define un programa, que no dista mucho del anterior, bajo el título *Motivos de arranque*. Si comparamos estos *motivos* (en adelante MA) con los planteados en el manifiesto de 1925 (MLB), y a su vez los confrontamos con el manifiesto de *Martín Fierro* (MF), es posible identificar algunas particularidades de la revista que nos interesa. Entre MA y MLB se percibe la evolución que va de lo que en MLB es una inspiración, a lo que en MA se llama un “precipitado”. El MLB se centra en la explicitación del carácter de la Asociación, en su organización “límbica”, que la diferencia de otras asociaciones anteriores en la ciudad, expresando su condición nueva y renovadora, al mismo tiempo que dejando claros sus propósitos “servir eficazmente al problema de cultura que se ha planteado”, convocando así a unirse a ella a “todos los hombres de espíritu; a los que creen que la cultura es una justificación de la vida y el arte su más alta aspiración”. MA no se aparta de estos objetivos, pero, así como MLB se apoya en sus tres meses cumplidos de actividad, el “primer periódico santiagueño de artes y letras” se presenta como el resultado de más de dos años de “realizaciones”, pero sobre todo de “un movimiento general de ‘espíritu’” que se registraría en la provincia, y del que enumera una serie de indicios probatorios, que van desde el aumento de lectores de literatura en las bibliotecas públicas y de

ventas en las librerías, al surgimiento de nuevos poetas jóvenes en la ciudad.⁷ El periódico entonces se localiza fuertemente: si es efecto del “despertar del alma colectiva” de Santiago, se propone como tribuna “de todas las potencialidades espirituales que [...] se animan en la existencia moral de nuestra provincia”. Es decir, evita un “rimbombante programa inaugural” -como los de las vanguardias- porque reconoce como su humus una provincia en la que apenas comienza a despuntar una inicial producción y consumo de cultura legítima, y quiere abocarse a fortalecerla.

Si comparamos con el manifiesto de MF, redactado presumiblemente por Oliverio Girondo y aparecido en el cuarto número de la revista, la primera diferencia que surge es la evidente instalación de MF en un campo literario suficientemente maduro como para tolerar disensos y revoluciones estéticas. Una “nueva sensibilidad” y una “nueva comprensión” son las que habilitan la apelación a una parte del público lector a descubrir “panoramas insospechados” y “nuevos medios y formas de expresión”. A partir de allí es posible plantear tomas de posición estéticas que marcan una línea para la revista, diferenciándola de otras. Sólo aquellos que, bajo esas condiciones y posiciones asumidas, “simpatizan” con Martín Fierro están entonces convocados a colaborar y suscribirse a la revista que redacta “la más brillante juventud intelectual argentina”. Ubicados naturalmente en un espacio nacional, es allí donde se “localizan” desde la capacidad “digestiva y de asimilación” de América, en la que creen. Es decir, su espacio implícito es un país que forma parte del Nuevo Mundo, y su interlocutora sugerida es la cultura europea, con la que se ponen en diálogo. MA en cambio, desde el inicio aparece como vuelto sobre un espacio cultural circunscripto a la provincia, al que se propone continuar animando a partir de un nuevo instrumento.

Sin embargo la revista *Martín Fierro*, bajo ciertos aspectos parece ser el modelo inconfesado del periódico santiagueño. Por una parte, el formato de *La Brasa* evoca claramente el de aquella. En realidad ninguno de los dos se dicen “revista”, sino “periódico”, aludiendo a una intención informativa regular. Si el porteño es un “periódico quincenal de arte y crítica libre”, más modestamente *La Brasa* se presenta como “periódico mensual de letras y artes”, ambos en un formato de diario *tabloide*, como el novedoso *Crítica*, el diario de Botana, tan ligado a las vanguardias literarias de la época, y con el que tanto *Martín Fierro* como *La Brasa* tenían vínculos identificables a través de sus colaboradores. En segundo lugar, y presumiblemente por razones diferentes, *La Brasa* coincide con el *Martín Fierro* que se consolida a partir de su número 4 (en que aparece el manifiesto) en mantener una actitud a prudente distancia respecto de la arena política. Para *Martín Fierro* se trataba de un resultado de su concentración vanguardista en el campo artístico y literario, y por eso el distanciamiento admitía excepciones y transgresiones diversas; para *La Brasa* en cambio era una cuestión de subsistencia: así como necesitaba, para convocar productores y lectores, dar espacio y alentar todos los estilos literarios y todas las líneas de producción cultural (incorporando también desde el inicio a las ciencias), no podía arriesgarse a que las controversias políticas o ideológicas introdujeran escisiones en un espacio que necesitaba

⁷ En otro texto nos ocupamos de discernir ese “precipitado del ambiente”: “*La Brasa*, un ‘precipitado del ambiente’. Leer, escribir, publicar, entre la provincia y el pago”, *Políticas de la Memoria*, 14, Buenos Aires, CeDInCI, Unsam, pp. 110-118.

consolidarse desde un lugar diferente, el de la producción y circulación cultural. El “moderatismo” de *La Brasa*, a diferencia del de *Martín Fierro* -del que se ocupó Sarlo- no sólo tiene que ver con una posición y las características de la sociedad en la que se inserta, sino con un programa cultural y sus condiciones de posibilidad: los brasistas están obligados a ser pluralistas desde el punto de vista ideológico si quieren lograr sus objetivos.

En efecto, *La Brasa* está centrado, como *Martín Fierro*, en un “programa de agitación espiritual sistemática” y traza su lugar de acción en el campo específicamente literario y artístico, pero su preocupación se dirige a “nuestro medio”. Como planteamos en otro trabajo, si bien hay una intención de ruptura, no es respecto de otros programas artísticos, sino de un mundo social poco propicio para la producción cultural (Martínez 2003). Sabiendo que “el medio” aún “no da para una aplicación profesional”, son estas condiciones de producción lo que *La Brasa* intenta modificar, y por eso, para reunir las voluntades necesarias, para demarcar un ámbito específico, es fundamental proclamar “la originaria y más absoluta desvinculación de este periódico, de todo interés de partido, de dogma o de estómago, y es promesa de omnímoda franquía para el pensamiento o la obra de todos”. Sus páginas “no están reservadas a filias o fobias ideológicas o personales de ninguna especie, sino abiertas de par en par a todos los rumbos del espíritu y de la cultura”. Y es que no estamos en una etapa políticamente tranquila en la provincia. El gobernador Domingo Medina, radical antipersonalista, comanda un gobierno jalonado de conflictos, vinculados sobre todo a los intereses de los obreros madereros y la concesión y remate de tierras públicas destinadas a esa actividad. A inicios de 1928, el presidente Alvear se decide a intervenir la provincia, y tras el interregno y las elecciones, el 1 de mayo asume la gobernación Santiago Maradona, un radical yrigoyenista de 36 años, formado en la Escuela Normal de Paraná, ingeniero civil de convicciones positivistas, que fue el primer gobernador que en Santiago juró por la patria y su honor. Un indicio más del clima no sólo de ebullición cultural, sino de diversificación de posiciones que se vivía, entre un catolicismo que comenzaba a organizarse desde la restauración de la diócesis en 1910, una fuerte presencia de liberales más o menos conservadores, una creciente organización socialista en las asociaciones obreras, y diversas organizaciones más o menos visibles, vinculadas a la teosofía, el espiritismo y la masonería.

Fiel a su programa, el periódico, sobre un cañamazo de arte y literatura, dedica dos de sus nueve números casi exclusivamente a las ciencias: la arqueología en el número uno, la medicina en el cinco. La “pobrísimas o nula tradición intelectual” de Santiago se vincula a la carencia de universidad, que se prolongará hasta la década de 1960. El programa de la Asociación se orienta así a suplir en alguna medida instituciones inexistentes y trabajar por crear otras. De hecho, el impulso para el desarrollo de las exploraciones arqueológicas que en los años 20 y 30 realizaron los hermanos Emilio y Duncan Wagner -con todo lo que supuso para la construcción de discursos sobre lo santiagueño-, así como para la publicación del libro más lujoso que la arqueología argentina conoció por muchos años, vino en buena medida de este grupo y especialmente de Bernardo Canal Feijóo, como estudiamos en otro lado (Martínez, Taboada, Auat 2011). A *La Brasa* parece haberse dirigido también naturalmente Salvador Massa para la organización en Santiago de la

Reunión de Patología Regional del Norte Argentino, la “primera reunión científica que se realiza en Santiago” dice el periódico con orgullo. De la sociología a la psiquiatría, el derecho o la lingüística, todo encuentra lugar en las páginas de la revista, junto a la literatura y el arte.

La Brasa, como otras revistas culturales de la época, propone y publica resultados de encuestas dirigidas a sus lectores/escritores. También lo hacían las revistas *Nosotros*, *Babel* y *Martín Fierro*. Pero si el género era común, son las temáticas las que ligán a *Martín Fierro* con *La Brasa*. Mientras lo habitual eran las encuestas sobre educación o arte, *Martín Fierro* interrogaba sobre la identidad nacional, una “temática insólita” para una revista de Vanguardia (Sarlo 1997:201) y *La Brasa* preguntará a sus comprovincianos sobre la santigueñidad de Ricardo Rojas y por esta vía, sobre la definición de lo santiagueño.

3. Un cruce de caminos extracéntrico

El periódico *La Brasa* puede mirarse como lo venimos haciendo, en su juego de relaciones con otros espacios consagrados de la cultural y al mismo tiempo construyendo su densidad local, pero interrogado desde otra perspectiva, puede mostrarnos otras direcciones de circulación: aquellas que se constituyen en los bordes del campo nacional, y que marcan otros puntos en el mapa, que si no pueden convertirse en centros, al menos buscan producir nuevos nudos, mostrando y a la vez estimulando la densificación de zonas que tienen sus propias lógicas de intercambio, montadas a veces en parte sobre vínculos familiares, de amistad o de otros tipos de reconocimiento extraliterario.

Los nueve números del periódico se publican desde octubre de 1927 -cuando *Martín Fierro* acaba de cerrar su ciclo- a agosto de 1928. En realidad se trata de ocho periódicos, ya que el siete y el ocho están agrupados en un número doble, un primer indicio de las dificultades que comenzaba a tener la revista para su continuidad. Los primeros tres números, correspondientes a 1927, pueden analizarse como una primera etapa del emprendimiento. En ellos predominan contribuciones de autores santiagueños: en su totalidad en el número uno, diez de los once artículos en el segundo y ocho de diez en el tercero. “Órgano de acción del grupo intelectual homónimo”, se presenta, y ostenta la lista de colaboradores. La portada del periódico, de diseño elegante, presenta ilustraciones a modo de viñetas, con frecuencia inspiradas en la iconografía que iba surgiendo del pincel de Duncan Wagner al copiar los motivos de la cerámica arqueológica que habían comenzado a exhumar con su hermano Emilio. 1926 es el año de su primera gran campaña en el sur de la provincia, y la nota central del periódico de 1927 es la “primicia” del informe que Emilio Wagner remitiera al gobierno provincial que venía financiando los estudios.

Además de los dibujos de Wagner se menciona en la parte izquierda de la portada, donde se otorgan los créditos, que también son autores de las ilustraciones Bernardo Canal Feijóo y el pinto santiagueño Ramón Gómez Cornet, quienes seguirán realizando esta tarea hasta el tercer número, en que el diseño cambiará sensiblemente y la ocupación más completa de las páginas por los artículos reduciré el número de viñetas y ornamentos. Además de la primacía de autores

santiagueños, estos tres primeros números dejan ver las dificultades para conseguir contribuciones: los dos primeros tienen la contratapa en blanco.

A partir del número cuatro, que se publica luego de una anunciada interrupción de verano, la portada cambia sensiblemente, presidida por un grabado especialmente realizado para *La Brasa* por Juan A. Ballester Peña (Ret Sellavaj solía firmar), grabador y pintor de vanguardia, que ya había ilustrado libros de Álvaro Yunque y Gustavo Riccio, además de colaborar en la revista de influencia anarquista *Campana de Palo* y el suplemento del diario *La Protesta*. El estilo del grabado que identificará la tapa del periódico a partir de este momento, tiene la impronta de la estética de los movimientos revolucionarios de la época, de inspiración rusa. Desde este número, cambia también el diseño general de la portada y la información que se proporciona sobre el grupo y los colaboradores. Al mismo tiempo, se multiplican las colaboraciones de autores de fuera de la provincia y aparecen secciones que dan cuenta del movimiento literario en Buenos Aires, como el *Noticiero espiritual porteño* o la sección *Bibliografía*. Prácticamente en todas las páginas la escritura está cortada por fotografía de obras de arte -pinturas y esculturas-, y se hacen frecuentes las firmas facsimilares, poniendo así el acento en la originalidad de la autoría. También aparece la publicación de partituras: los lenguajes de la cultura se diversifican en las páginas de la revista para concretar en ella la pluralidad inherente al grupo que la sostiene.

Si la revista se había concebido desde el inicio como dirigida a un horizonte provincial, el afán de poner al día a los co-provincianos sobre las últimas tendencias de la producción cultural, la convierte en una especie de carrefour de relaciones de escritores, científicos y artistas de todo el país, con una impronta novedosa: la nación no es su capital ni Buenos Aires el único centro cultural que reconocen. Un número entero y explícitamente dedicado a escritores y artistas cordobeses y otro a los tucumanos, amplía una red multicéntrica, que permite vislumbrar orientaciones y acentos diferentes en cada uno de esos espacios. Aunque hay escritores porteños y artistas que colaboran en el periódico, no hay un número similar para los escritores de Buenos Aires, apenas el *Noticiero Espiritual Porteño*, que da cuenta de un espacio que ya tiene sus propias ventanas por donde hacerse visible.

El *Noticiero Espiritual* es “porteño” en el número 4, pero cuando reaparece en el número 6, incluye sin distinciones noticias sobre autores tucumanos, santiagueños, cordobeses, santafesinos, bonaerenses y porteños, anticipando obras en elaboración, dando la bienvenida a nuevas revistas culturales y anunciando los próximos huéspedes de *La Brasa* en Santiago, poniendo así en pie de igualdad los campos de producción artística de diferentes puntos del país. En el *Noticiero* del número 4 se hace evidente la vinculación (posiblemente a través de Ilka Krupkin) entre el grupo santiagueño y la editorial de Manuel Gleizer, nacida en 1922 en la peña de hecho que reunía en su librería *La cultura* a los jóvenes escritores por entonces en vías de consagración, junto a otros ya renombrados⁸.

8 La editorial publicará en un poco más de diez años, a escritores consagrados y nuevas figuras (Lugones, Marechal, González Tuñón, Ilka Krupkin, Borges, Mallea, Gerchunoff, Capdevilla, Macedonio Fernández, etc.) en una de las primeras empresas editoriales de gran circulación y bajo precio que tuvo el país. A pesar de esta circulación de noticias de la editorial a *La Brasa*, no se registran publicaciones de santiagueños en Gleizer, aun cuando varios de ellos publicaban en Buenos Aires.

Otro modo de hacer circular información literaria a través de la revista son las reseñas. En el número 3 Rava comenta (con una particular empatía hacia la supuesta autora) “Versos de una”, el famoso libro de Clara Beter (en realidad Cesar Tiempo, como se supo después), que constituyó uno de los escándalos literarios más resonantes de los años 1920. Canal Feijóo reseña por su parte en el número seis a dos autores santiagueños. Este gesto de promoción de las obras locales se repite de otra manera en el número nueve, en el que se invita a participar de la Exposición Nacional del Libro, enviando las obras a una dirección indicada en Buenos Aires o entregándolos directamente a Bernardo Canal Feijóo en su domicilio, representante en Santiago de la Junta ejecutiva que organiza la exposición. En la misma perspectiva, otra sección que aparece en varios números es *Bibliografía*, donde se mencionan obras recibidas de autores de Santiago, Buenos Aires, Paraguay, Chile; o se agradecen revistas como “Pulso” dirigida por Alberto Hidalgo Lobato (narrador peruano que llevó el vanguardismo a su país), *La gazeta del sur* publicada en Rosario, *El carcaj* del grupo tucumano dirigido por el joven Carlos Cossío, o la ya clásica *Nosotros*.

Respecto de los colaboradores externos a Santiago del Estero, se destacan especialmente en el primer número artistas y escritores vinculados al anarquismo, como el crítico Leonardo Staricco, quien escribe sobre el pintor santiagueño Gómez Cornet; el escritor y pedagogo santafesino Julio R. Barcos, director de la revista Quasimodo, promotor de la Universidad Popular y partícipe de la fundación de la Internacional del Magisterio Americano y el mismo Ballester Peña. Este perfil es menos visible en los números posteriores.

El número cuatro, dedicado a las letras tucumanas, abre con un artículo de Manuel Lizondo Borda sobre el quichua santiagueño. Está escrito especialmente para *La Brasa* y dedicado a Bernardo Canal Feijóo. Lizondo Borda tiene por entonces 38 años, ya había sido diputado provincial y había publicado cuatro libros de poesía y estudios literarios y dirigido dos revistas culturales. En ese mismo año publicó dos obras sobre lingüística: *Voces Tucumanas* y *Estudio de voces tucumanas derivadas del quichua*. Su tarea como historiador aún no ha comenzado por entonces, y la construcción del folklore desde la élite azucarera tucumana está recién en sus inicios: en 1927 Rouges y Padilla están diseñando el plan de investigación en terreno que realizará Alfonso Carrizo (Chamosa 2012). Por eso el trabajo de Lizondo Borda tiene el valor de anunciar un tipo de estudio que se profundizará en los años siguientes tanto en Tucumán como en Santiago, en las obras de Orestes di Lullo y del mismo Bernardo Canal Feijóo, en la línea de los discursos identitarios provinciales y el folklore.

Un joven José Ignacio Araoz, de 25 años, escribe sus “Palabras intrascendentes sobre la democracia”. Sólo dos años más tarde integrará el proyecto reformista de Julio Prewich en la Universidad de Tucumán, tras la crisis que obliga a Juan B. Terán a renunciar al rectorado. Pero este momento aún no llegó, y Juan B. Terán comparte el periódico con un artículo sobre arte americano en el que previene sobre la “idolatría nacionalista”, aconsejando “adiestrarse en las viejas culturas clásicas” más que “ilustrarse en lenguas indias”. Los poemas de Elena Avellaneda, Ricardo Chirre Danos, Carlos Cossío (el joven director -meses después- de la revista *El carcaj*), Juan D. Marengo, Teresa Ramos Carrión, María Tránsito C. de

Rivas Jordán, presentan un muestrario a la vez de la producción poética de estilos muy disímiles de la provincia y a la vez de los apellidos de la elite vecina.

La producción tucumana se completa con dos partituras de ritmos folklóricos que ostentan firmas y dedicatorias facsimilares, ambas compuestas especialmente para el caso por E. M. Casella y Luis Gianneo, el primero un conocido folklorista tucumano, y joven compositor porteño el segundo (30 años por entonces) que vivió en Tucumán entre 1923 y 1932. No aparecen en el número obras de pintores ni escultores de la provincia vecina, razón por la cual *La Brasa* se disculpa, aclarando que la ausencia se debe a razones fortuitas y será remediada en próximos números del periódico.

En términos generales, el número da cuenta por un lado del tipo de vínculos que los brasistas tenían en la capital de la provincia vecina, y también permite vislumbrar una circulación de temas relacionados con la nacionalidad. Convertidas las poblaciones indígenas en mano de obra para obrajes e ingenios, cortada su memoria histórica colectiva, es posible estudiar y poner en valor su lengua y sus costumbres como un patrimonio apropiable por la nación. Si bien el brasista Manuel Gómez Carrillo ya había realizado su recopilación de música y danza norteña, comisionado por Juan V. Terán en el año 1916 y ésta había sido publicada por la Universidad de Tucumán en 1918, será la década de 1930 la que concentrará las investigaciones folklóricas, y tanto en una provincia como en la otra, lejos de los debates que la masa inmigratoria de inicios del siglo XX había planteado en el centro y sur del país, alentarán la idea de proponerse como “reserva cultural” para la nacionalidad argentina.

Un tono diferente se percibe en el número dedicado a la producción cultural cordobesa, el número doble que agrupa VII-VIII, no porque sea más voluminoso, sino posiblemente por el esfuerzo y el tiempo que requirió llevarlo a cabo. Es de notar que el número tucumano pudo realizarse durante las vacaciones de verano que comprendieron enero y febrero. En este caso, la nota de tapa es un trabajo titulado “El genio de Dante y los intérpretes de ‘La comedia’”, de Raúl Andrés Orgaz, quien por la fecha contaba 39 años. Nacido en Santiago, aunque trasladado a Córdoba muy tempranamente, era una figura ya reconocida por su labor como jurista, realizaba esfuerzos por introducir la sociología en la Universidad de Córdoba, donde estudió derecho y obtuvo una beca para completar estudios en Europa. Por 1927 ya había publicado numerosos trabajos en revistas especializadas de Buenos Aires, los libros *Estudios de sociología* en 1915 y *Cuestiones y notas de historia* en 1922. Cercano a los jóvenes de la reforma universitaria, publicaba en la revista *Sagitario*, de la UNLP. El trabajo que se publica aquí es un “fragmento” y no parece escrito para la ocasión, pero la personalidad ostenta suficientes títulos (de origen y trayectoria) para ser nota de tapa. Lo acompaña la escultura de un artista cordobés. El Dr. Gregorio Bermann, psiquiatra y filósofo de 34 años, presidente de la FUA en Buenos Aires en 1918, vivía desde 1921 en Córdoba, y publica en el periódico un largo artículo “Asistencia de menores anormales” donde destaca tempranamente la necesidad social de realizar acciones en su favor (justificadas especialmente como profilaxis contra la delincuencia). Otro dirigente reformista de 1918, Alfredo Brandan Caraffa, por entonces de 30 años, publica un poema. Caraffa había sido fundador en 1921 de la revista *Inicial* y en el 24, con Borges, Guiraldes y Rojas Paz, de *Proa*. En este muestrario de dirigentes de la

Reforma de 1918, no podía faltar uno de sus principales animadores Saúl Alejandro Taborda, por entonces de 42 años, de retorno en 1926 de sus estudios de filosofía en Alemania. El joven Alfredo Orgaz, hermano de Raúl, de 28 años publica también un poema. Manuel Rodeiro, colaborador de la cordobesa revista Clarín, nacida en 1926 y dirigida por Carlos Astrada, publica “La hora amarilla”.

Tienen en el número un lugar importante los artistas plásticos cordobeses, entre los cuales José Malanca, el joven José Pedone (de 29 años por entonces, aunque ya destacado artista y becado por su provincia para estudiar en Europa hasta 1926), O. Palanca (una joven promesa que acababa de llamar la atención de la crítica), los escultores Carlos Bazzini y Héctor Valazza, también regresando de estudios en París, hecho destacado en el periódico por el papel desempeñado por el estado provincial cordobés en la promoción de las artes.

El número dedicado a los autores cordobeses reúne así a figuras de la reforma universitaria de 1918, más relacionadas con las ciencias que con la literatura y más preocupados por problemas sociales concretos que por las construcciones identitarias. Los artículos buscan un rigor científico que habla de una más larga tradición universitaria y de una mayor y más moderna profesionalización de los autores.

4. La “patada” santiagueña

Esta breve aproximación a la revista de la Asociación cultural *La Brasa* nos permite sospechar un espacio de intercambios, vinculaciones, circulación de obras y de preocupaciones que, sin responder a una organización ni a construcciones institucionales, parecen haber tenido la eficacia suficiente para que una sociedad que carecía de universidad y de otras instituciones sustentadoras de la cultura, pudiera registrar su propio despertar a las ciencias, las artes y las letras, construyendo un diálogo con derecho propio con los centros de producción cultural más consolidados y aprovechando o estableciendo los vínculos que le permitieran establecer otras redes de circulación. Es difícil decir que *La Brasa* haya sido un periódico de vanguardia, ya que para existir tuvo necesidad de convocar a todas las fuerzas que existían en la provincia, sin discriminar corrientes ideológicas o estilos estéticos. En ese sentido, se parece más a *Nosotros* que a *Martín Fierro*. Lo que sí podemos afirmar es que en su propio ritmo temporal se vinculó con las vanguardias tanto estéticas como políticas, y que intentó catalizar inquietudes jóvenes que, con la sola existencia del periódico, ponían en cuestión los modos acartonados y endogámicos de la cultura legítima local.

La imagen de la patada, tal como la pensó Canal Feijóo, con su carga de violencia indecente y provocadora, y su foco en la voluntad que decide el momento y la dirección apropiadas, en una intuición que ha registrado sin saberlo el campo de juego y las posiciones de los jugadores, para asestar el golpe que deja al arco boquiabierto de asombro, puede servir para decir el movimiento que produjo *La Brasa* en Santiago, introduciendo posibilidades nuevas y trabajando por poner a la provincia en el mapa nacional de la cultura.

Referencias bibliográficas

- Agüero, Ana Clarisa y Diego García, “Introducción”, en *Cultura interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*. La Plata: Ed. al Margen, 2010.
- Beigel, Fernanda. *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Bustos Navarro, Arturo, “Desarrollo de las instituciones culturales”, en *El liberal 50 años*. Anuario del diario *El Liberal*, Santiago del Estero, 1948.
- Chamosa, Óscar. *Breve historia del folklore argentino. 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Dalmaroni, Miguel, “La providencia de los literatos. Escritores argentinos y estado durante la modernización (1888-1917)”, *Iberoamericana, América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, n.º. 21 (2006), pp. 7-24.
- Guzmán, Daniel. *Los inmortales (1917-1920). Intelectuales arielistas. Vida cultural e ideas en el Santiago moderno*. Santiago del Estero: Viamonte, 2010.
- Martínez, A.T., C. Taboada y A. Auat. *Los hermanos Wagner: entre ciencia, mito y poesía. Arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero. 1920-1940*. Bernal: UNQ, 2011.
- Martínez, Ana Teresa, “Entre el notable y el intelectual. Las virtualidades del modelo de campo para analizar una sociedad en transformación. (Santiago del Estero 1920-1930)”, *Revista Andina*, n.º. 37, Segundo semestre (2003).
- “*Estudio preliminar: leer a Bernardo Canal Feijóo*”, en *Bernardo Canal Feijóo. La estructura mediterránea argentina y Teoría de la ciudad argentina*. Bernal: UNQ, Colección de Clásicos Latinoamericanos, 2010.
- “Intelectuales de provincia, entre lo local y lo periférico”, *Prismas*, n.º. 17 (2013), pp. 169-180.
- Pasolini, Ricardo, “Prólogo”, en Paula Laguarda y Flavia Fiorucci (eds.). *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)*. Rosario: Prohistoria, 2012.
- Quesada, Fernando, “Rupturas político-ideológicas en la revista *Martín Fierro*. 1924-1927”, *Estudios sociales contemporáneos*, n.º. 2 (2006).
- Rojas, Ricardo, “Santiago del Estero”, en *Las provincias. Obras de Ricardo Rojas*, t. XVIII. Buenos Aires: La Facultad, 1927.
- Sarlo, Beatriz, “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel 1997.
- Tarcus, Horacio, “Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los veinte”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n.º. 208-209; julio-dic (2004).