



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

**Politicidad y performatividad en las prácticas gráficas.
Dinámicas colaborativas e inscripciones en lo público
en la ciudad de La Plata (1993-2017)**

Tesista: Magíster Alicia Karina Valente

Directora: Dra. Silvia Dolinko

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Artes

Doctorado en Artes

La Plata, Argentina. Julio de 2023

CAPÍTULO 2. Prácticas gráficas en publicaciones periódicas

Este capítulo presenta y caracteriza los modos de hacer del grupo platense La Grieta para luego centrar el análisis en dos publicaciones periódicas editadas por el colectivo: la revista *La Grieta*, que salió con una periodicidad anual entre 1993 y 2004 y tuvo un total de 10 números impresos;⁸⁴ y el periódico mural y el folleto *La Náusea* que salió junto con la revista entre 1997 y 2006, con 16 números del folleto y cuatro del periódico mural.⁸⁵ En ambos casos, *La Grieta* y *La Náusea*, se trata de publicaciones periódicas por lo cual serán analizadas a la luz de conceptos y abordajes teóricos que consideran sus características físicas y materiales, su programa visual y sus contenidos, así como aspectos relativos a sus contextos de producción y circulación, prestando especial atención a su carácter de espacio colectivo de discusión, las redes que establecieron y los campos donde pretendieron incidir. Cabe aclarar que en ninguno de los dos casos se trata de publicaciones exclusivamente dedicadas a las prácticas artísticas. Corresponden a la categoría de las revistas culturales, insertas en una tradición de revistas particular y de la cual se dará cuenta en el desarrollo del capítulo. Pero a su vez, se considera como una particularidad distintiva el recurso a operatorias plástico-visuales que en esta tesis se identifican como esencialmente gráficas, así como características propias de las revistas ensambladas que se entrelazan y se filtran de maneras diversas en los modos de producción de la revista.

Para el estudio de los casos se recuperan de forma especial, aunque no exclusivamente, los aportes de investigadores locales, cuyos análisis se asientan en contextos de inscripción compartidos con las publicaciones particulares que son el objeto de estudio de este capítulo. Estos análisis amplían el panorama de estudio de las revistas culturales las cuales han sido en gran medida estudiadas ya sea desde el análisis literario y la crítica literaria, o desde la historia, como fuente, documento que da cuenta de los debates políticos y culturales de su propia época. En esa ampliación de la mirada, diferentes dimensiones se constituyen en objeto de análisis como el contenido, la visualidad, la materialidad, la conformación de los colectivos editores, los modos de producción y circulación de las revistas, la construcción de públicos y los hábitos de

⁸⁴ En 2011 la revista *La Grieta* vuelve a salir en formato digital. Editaron 13 números entre septiembre de 2011 y comienzos de 2014.

⁸⁵ Solo las primeras cuatro, que acompañaron los primeros cuatro folletos, eran presentadas como periódicos murales. En ocasiones posteriores, como en el N° 7 por ejemplo, además del folleto editaron otro dispositivo similar a los periódicos murales previos, pero lo nombran como afiche.

lectura, entre otros. Asimismo, el análisis de las publicaciones contemplará tres grandes aspectos. En primer lugar, la producción colectiva y los modos de construcción de comunidad: desde la conformación del colectivo editor hasta el análisis de las revistas como redes artísticas e intelectuales y diálogos e intercambios entre revistas. En segundo lugar, los modos de inscripción en lo público: las revistas como dispositivos para incidir en el contexto en tanto plataformas de discusión político-cultural y de circulación de producciones artísticas. Por último, la cuestión gráfica, para atender asuntos relativos a la materialidad y la visualidad, pero también a los modos de producción, y a su inscripción en los debates del campo artístico que contempla diferentes modos de la imagen gráfica.

2.1. Habitar La Grieta

La Grieta es un colectivo histórico de la ciudad, que surge en el año 1993 y continúa en actividad, iniciado por un grupo de amigos jóvenes –con edades entre 21 y 23 años– estudiantes y/o egresados de profesiones y oficios variados –sociólogos, antropólogos, electricistas, artistas visuales, escritores, músicos, actores y payasos– que conformaron una plataforma colectiva de pensamiento en los inicios de los '90. El núcleo inicial estuvo integrado por Gabriela Pesclevi, Esteban Rodríguez y Fabio Villarruel, y en los años siguientes fueron sumándose nuevos integrantes hasta constituir un grupo de entre diez y quince personas, cuya composición fue variando con el transcurso de los años.⁸⁶

La Grieta es un grupo longevo si comparamos los treinta años que lleva activo en relación con la duración que suelen tener las experiencias independientes. Si bien tanto los integrantes como muchas de sus prácticas fueron variando en ese tiempo, en esencia se identifica un mismo proyecto.

En diferentes lugares⁸⁷ el grupo se refiere a los años '90 como un desierto, un páramo político y cultural. El paisaje cultural de la época se distancia notablemente de la efervescencia que comenzaría a generarse en la ciudad en la década siguiente y que fue afianzándose progresivamente.⁸⁸ “En ese desierto, La Grieta, significó un territorio

⁸⁶ En el Anexo 1 se despliegan los sumarios de los diferentes números de la revista *La Grieta* y el folleto *La Náusea*. En el sumario de cada número se encuentran los integrantes del colectivo al momento de la edición.

⁸⁷ Por ejemplo: “La movida cultural en La Plata era casi un “desierto” en el apogeo del menemismo” (Iriart en Badenes, 2013) o “esa década que nosotros llamamos “el páramo”: páramo político y cultural” (Manuele, 2016b).

⁸⁸ Ver por ejemplo Valente (2018a)

imaginario donde lanzarse, un lugar para reunir y preservar los vestigios de aquello que queríamos ser: mezcla y tensión de lenguajes y expresiones” señala Matías Manuele (2016a), uno de los integrantes del colectivo. En cuanto a los diferentes recorridos previos de los miembros del grupo, Esteban Rodríguez y Fabio Villaruel venían de una militancia en un grupo independiente de la Facultad de Derecho, el grupo Adoquines. Gabriela Pesclevi por su parte venía de la experiencia colectiva del teatro, en particular del Taller de Teatro de la UNLP. Otras integrantes, como Fabiana Di Luca y Andrea Iriart, participaban del centro de estudiantes de Chaves, en un momento en que los centros de estudiantes de distintas ciudades del país eran espacios de discusión política y producción cultural muy activos en la ciudad. Además de esas inscripciones particulares, señala Di Luca (2021) que todos tenían mucha cercanía con las Madres de Plaza de Mayo y participaron activamente de las movilizaciones contra la Ley Federal de educación.

El grupo La Grieta puede ser pensado como un permanente fabricante de dispositivos de intervención: artefactos gráficos editoriales, espacios –primero nómades y luego fijos–, proyectos que se instalan en las grietas, los intersticios de lo establecido, desde donde pretenden filtrarse para incidir, instalar preguntas y discutir el presente. Una revista, un folleto y periódico mural, una muestra ambulante instalada en casas de vecinos y comercios barriales, una cartelera itinerante, un galpón como base de operaciones, una editorial, una biblioteca, decenas de talleres.

Una revista, con el mismo nombre que el colectivo, fue el primer dispositivo con el cual se propusieron pensar e intervenir una década y una ciudad que percibían anestesiada. La revista *La Grieta* puede definirse como una revista cultural, en el sentido amplio del término, donde se cruzan la política y la historia con la literatura y las artes plásticas, diversidad determinada por las formaciones y los intereses de los integrantes del colectivo editor. Publicaron diez números (del 0 al 9) entre 1993 y 2004. La periodicidad anual de la revista y la necesidad de darle un formato editable a muchas prácticas que realizaban llevó al colectivo a editar *La náusea. Un espasmo que sacude los cuerpos*, un folleto y periódico mural que salió entre 1997 y 2006. Fiel a esa necesidad de publicar lo que iban produciendo en diferentes ámbitos, *La Náusea* no tenía una periodicidad establecida, llegando a salir entre uno y cuatro por año.

Al poco tiempo de comenzar a publicar la revista, la práctica del colectivo desbordó la tarea editorial y se desplegó hacia otros territorios, imbricados con la edición de la misma durante el tiempo que ésta salió a la luz: “En el fondo somos una serie de

acciones, de recitales, de muestras, talleres, charlas, obras de teatro. Pero cada una de ellas en la revista tenía un hilo conductor que hacía que nunca fuese una acción en sí misma” señalan (*La Grieta*, 2015, p.157). En esa época el grupo se define desde el nomadismo, pero a su vez promoviendo un movimiento descentralizador. Además de la revista comenzaron a desarrollar actividades en Meridiano V, barrio periférico de la ciudad donde vivían varios de sus integrantes: “En 1994 empezamos con las intervenciones en el barrio y un año después hicimos una gran muestra de artistas plásticos en los comercios del barrio. Participaron cien personas, trabajadores, artistas, ferroviarios que aportaron desde entonces una marca fuerte al grupo” (Di Luca, Manuele, Pesclevi y Rodríguez en Panceira, 2005). Esa “gran muestra” fue la primera *Muestra Ambulante* que se realizó del 24 de mayo al 3 de junio con el título *De viaje en la estación otoño*. Practicar la itinerancia, discutir los centros y descentrar la idea de arte fueron los ejes que buscaron dinamizar con la experiencia de esa primera Muestra Ambulante.

En 2002 y 2003 el colectivo se sumerge en la experiencia de las asambleas barriales,⁸⁹ principalmente la de Meridiano V. Además de los vínculos que trazaron alrededor de esa experiencia siguieron sosteniendo actividades itinerantes –por ejemplo en espacios culturales como La Fabriquera, Galpón Sur, diferentes facultades de la UNLP y talleres particulares–, al tiempo que habitaban la calle participando o impulsando movilizaciones, actividades culturales y muestras. Un año antes, en 2001, editaron un segundo libro, *Historias antiguas contadas por chicos modernos*, dando continuidad a *El pequeño mentiroso*, que había salido en 1999 y fue el inicio una serie de libros escritos e ilustrados por chicos en los talleres de plástica y literatura –a cargo de Di Luca y Pesclevi respectivamente–.⁹⁰

Luego de aquellos años de accionar en ese barrio pero sin espacio propio, en 2004 se instalan en uno de los galpones que pertenecieron al Ferrocarril Provincial,⁹¹ un nuevo espacio desde donde incidir en el contexto: el galpón era como la “revista en 3D”, una

⁸⁹ La vinculación entre asambleas barriales y colectivos de artistas y de activismo artístico fue una constante en los años poscrisis. Al respecto ver Giunta, 2009; Longoni, 2007; Rafaela Carras, 2009.

⁹⁰ *El pequeño mentiroso* e *Historias antiguas contadas por chicos modernos* pertenecen a Ediciones La Grieta. A partir del año 2002 se conforma Ediciones La Chicharra que se dedicará a la edición de los materiales relacionados con los talleres.

⁹¹ El 31 de septiembre de 2004 la Unidad Ejecutora de Ferrocarriles de la Provincia le otorga al Grupo La Grieta el permiso de uso del Galpón de Encomiendas y Equipajes del antiguo Ferrocarril Provincial, ubicado en la esquina de 18 y 71 del barrio Meridiano V.

“interfase”, un “laboratorio de experimentos creativos”, un “centro de operaciones”.⁹² Un galpón en un barrio ferroviario que para 2004 estaba ya muy lejos de su época de esplendor, con el cierre de los ramales y el avance de las políticas neoliberales que infundieron la lógica del miedo y la desconfianza. Un barrio gris, de persianas bajas replegado hacia el interior de las casas. Para La Grieta significó volver al barrio, entonces, para idear nuevas formas de habitarlo. Al año siguiente y bajo el lema “Sacar la silla a la vereda” realizaron la segunda Muestra Ambulante, sobre la que comentan:

Frente a ese resquebrajamiento de los lazos sociales, apostamos a las prácticas artísticas y teóricas como maneras de echar luz sobre la memoria colectiva y los problemas concretos, pero sobre todo como formas de sentir al otro, de acercarse, de compartir un deseo. Quisimos propiciar un *caldo de cultivo*, una *ecología cultural* que debería emerger de la multitud de los intercambios y los microeventos (La Grieta, 2009, p.187).

A finales de noviembre de 2006 realizaron la tercera muestra, con la intención de desmontar cierta idea de barrio idealizado que comenzaba a instalarse, y empezar a discutirla. La cuarta muestra ambulante, realizada del 24 de noviembre al 8 de diciembre de 2007 significó un salto cualitativo y cuantitativo: no solo se multiplicó la cantidad de artistas y vecinos involucrados, los proyectos y espacios, sino que también se realizaron una serie de actividades previas en el marco de dos proyectos titulados *Arte Vivo. Intervenciones culturales en el barrio Meridiano V de la ciudad de La Plata*,⁹³ que comprendían diversos talleres creados con la intención de generar espacios de encuentro e intercambio de saberes con los vecinos con la “vereda” como eje disparador.

En el año 2008 se conforma el Circuito Cultural Meridiano V, y el colectivo se aboca en gran medida al trabajo en el Galpón y la participación en la Asamblea del circuito –un espacio que buscaba consensuar intereses diversos ya que nucleaba al sector municipal (encargado del edificio de la vieja estación del ferrocarril provincial), al sector cultural independiente (centros culturales, salas de teatro y música) y al sector comercial (bares y restaurantes)–. Para el colectivo, las muestras ambulantes tenían que ver con construir

una instancia de legitimidad territorial, pero también como instancia de discusión social en relación con lo público, y de discusión en relación al arte, a las formas de pensar la obra, pensar la construcción de una obra, pensar la curación de una obra, pensar la expectación de una obra. La Muestra ambulante se hizo en el 95, en el

⁹² Estos son algunos de los modos en que se refieren al espacio del Galpón ya sea en entrevistas, publicaciones en redes, notas periodísticas o artículos. Ver por ejemplo: Manuele, 2016b; La Grieta, 2015 y Di Luca e Iriart, 2020.

⁹³ El primero fue un proyecto de extensión, correspondiente a la convocatoria 2006, subsidiado por la Universidad Nacional de La Plata. El segundo se inscribió en el Programa de Voluntariado, correspondiente a la convocatoria 2007, del Ministerio de Cultura de la Nación (La Grieta, 2009).

2005, en el 2007 y el 2009. Fue una experiencia interdisciplinaria, como el grupo, que tenía que ver con poner el arte en el espacio no convencional, en el espacio público, en la plaza, en la calle, en la vereda, en los negocios y sobre todo en los garajes de los vecinos, transformando al vecino en un curador, al artista en un curador, al artista en un vecino que de repente habita el garaje de otro. Romper interfaces entre lo público y lo privado, en ese lugar de la casa tan vinculado al oficio, también porque la muestra se pensaba desde el arte y los oficios, como un hacer (La Grieta, 2015, p.157-158).

En 2009 realizan la quinta y última muestra ambulante,⁹⁴ que estuvo muy marcada por el proceso de masificación y gentrificación que comenzaba a vivirse en el barrio y que revelaba una tensión creciente entre las políticas culturales públicas, más cercanas a las lógicas del espectáculo masivo, con las propias dinámicas barriales (Badenes, 2009; Manuele, 2016a; López, 2017 y 2018). A partir de ello, el colectivo decide no realizar más muestras ambulantes y se vuelca de lleno al trabajo en el galpón con los talleres y la biblioteca La Chicharra –y las actividades generadas a partir de la biblioteca–, a fortalecer redes con las instituciones barriales (clubes y escuelas principalmente) y a consolidar la formación artística, en vinculación con el oficio, como ejes de trabajo.⁹⁵ Ejes en los que siguen trabajando en la actualidad.

Al recapitular las publicaciones de La Grieta se observa una revista impresa, una serie de folletos temáticos, un periódico mural, varias agendas, algunos libros, diversos cuadernos de discusión: la actividad editorial fue sumamente prolífica y constituía una de las principales herramientas de intervención en la coyuntura político-cultural desarrolladas por el colectivo sobre todo en su primera década de existencia. Di Luca comenta que “En 2004 fue la última revista [*La Grieta*]. Fue el año que entramos al

⁹⁴ Entre la gran cantidad de actividades artísticas y culturales que formaron parte de la Muestra Ambulante 5, Graciela Gutiérrez Marx, junto con Leticia Passaglia, presentaron *Proyecto de intervención urbana = obra desmaterializada*.

⁹⁵ La primera Muestra Ambulante fue realizada en junio del mismo año que se realizó *Todos o ninguno*, acción convocada por el Grupo Escombros mencionada en el Capítulo 1, donde participarán como Colectivo La Grieta. En ambas propuestas (muestra ambulantes e intervenciones del Grupo Escombros como *Centro Cultural Escombros*, *La ciudad del arte* y *Todos o ninguno*) sostienen la voluntad de correrse de los espacios centrales del arte –tanto institucional como geográficamente–. Como diferencias principales puede señalarse el hecho de instalarse en espacios derruidos e inhóspitos y en lo efímero del acontecimiento (un solo día). La Grieta en cambio, busca instalarse en espacios habitados, no solo el barrio sino directamente el interior de los comercios y las casas de los vecinos. Al mismo tiempo, las muestras ambulantes solían durar una semana, pero más allá de ese tiempo, apostaban a una construcción barrial que se proyectara a largo plazo. Por último, las muestras ambulantes buscan devolverle al arte su carácter cotidiano. Ese gesto dialoga con las propuestas de La Compañía de la Tierra Malamada, por ejemplo, *El Tendedero* visto en el Capítulo 1 y resuena en uno de los poemas/panfletos distribuidos en esa jornada “todo el arte en un gesto cotidiano del pueblo”. Para ampliar información sobre las Muestras Ambulantes véase por ejemplo: Rodríguez (2008); Di Luca y Rodríguez (2009); La Grieta (2009); González Canosa (2010); Gálvez y Sciorra (2010); Negrete (2010); Correbo (2010); López (2017).

galpón [...], el grupo ahí se fragmentó un poco, se escindió, muchos se fueron de hecho, y fuimos quedando los que tuvimos una actividad dentro del galpón” (Di Luca, 2021).⁹⁶ Hacia el 2004 entonces, con la apertura del Galpón y la discontinuidad de la revista impresa, las actividades del colectivo se volcaron mayormente a actividades promovidas desde ese espacio físico particular, la apertura de la biblioteca, los talleres, las exposiciones y la vinculación con el barrio. Desde entonces,

La Grieta está investigando por ese lado, pensar el galpón como un espacio de formación, un espacio de creación de legados. Tiene que ver con el tiempo entonces, tiene que ver con la infancia, con los libros infantiles, con la plástica infantil, etc. Con el oficio, lugar donde cruzar el arte con la productividad también y que a nosotros nos sirve para vincular los barrios, para hacer funcionar esta interfase. El espacio áulico entonces como el espacio donde hoy La Grieta se encuentra especialmente [...]. Pensando siempre el arte como una práctica comunitaria de construcción de conocimientos compartidos (La Grieta, 2015, p.159).

Si bien el trabajo editorial no desapareció, pasó a ocupar otro rol, más alejado del debate y la producción discursiva como modo de intervención en el contexto –que pasó a desplegarse mayormente en otros dispositivos– y más vinculado fundamentalmente a la edición del material surgido de los talleres y otros eventos. En el libro-catálogo de la *Muestra Ambulante 4*,⁹⁷ por ejemplo, pervive cierta idea de un material editorial donde la reseña y registro minucioso de actividades y propuestas desarrolladas convive con una reflexión crítica sobre los procesos socio-territoriales en los entornos urbanos que operaron en los últimos años. Pero, en términos generales, donde antes la producción editorial conformaba el dispositivo eje, alrededor del cual giraban los modos de enunciación e intervención en el contexto, ahora ese dispositivo se desplaza mayormente hacia el galpón, la biblioteca, los talleres o las muestras, y el trabajo editorial se hilvana en gran parte desde lo que se despliega desde esas otras prácticas.

2.2. La grieta como promesa

“El lenguaje está agrietado. Se hacen promesas adecuadas solo cuando sabemos que el lenguaje con el que hablamos no es enviado a ningún futuro sino que pertenece a la grieta que quiebra la relación del presente con el futuro”

Horacio González, “Pensando la grieta”, *La Grieta* N°2, 1995, p.46-47.

⁹⁶ “Hubo un intento de reeditar la revista pero en formato digital. Surgió con la intención de `ponerse a pensar el kirchnerismo’” señala Di Luca y agrega: “fue como un intento de resucitar un espíritu, de un pensamiento político colectivo básicamente [...] porque bueno seguían nuestras conversaciones en paralelo, más allá de que ya no pudimos en el tiempo sostener las reuniones [periódicas] en las que se leía y se hablaba de una lectura” (Di Luca, 2021, s/p).

⁹⁷ La muestra se realizó en 2007 pero el catálogo fue editado en 2009 (La Grieta, 2009).

La Grieta como colectivo nació con la publicación de la revista homónima. Para Patricia Artundo (2010), el nombre de una revista ofrece un adelanto de lo que puede encontrarse en ella. A su vez, los subtítulos suelen explayarse sobre problemáticas abordadas o sientan posición.⁹⁸ También pueden ofrecernos información respecto a los modos y lugares de enunciación, interrogando en muchos casos cuales son los lugares privilegiados desde donde se enuncia.⁹⁹ Los nombres pueden dar cuenta de una inscripción histórica y social, en un momento específico.¹⁰⁰ En los primeros '90, en ese “páramo cultural del neoliberalismo” al que referían los integrantes del grupo, la imagen de la grieta dialoga con la que da nombre a otro proyecto artístico local, el colectivo Escombros. En ambos casos la imagen que evoca el nombre se replica en la propuesta visual: si Escombros va a hacer de las canteras abandonadas y lugares en ruinas las escenografías privilegiadas de sus acciones y fotoperformances, *La Grieta* va a proponer el contraste blanco y negro y la grieta visual en la página del sumario, así como va a exigirle al lector que haga su propia grieta cortando la faja que sella cada número para acceder a su interior.

A su vez, una grieta, en su dimensión física y territorial, había sido generada cinco años antes, como parte de la propuesta del colectivo Escombros en el marco de “La Ciudad del arte” –además de toda la gestión del evento en sí mismo–: consistió en una intervención monumental en el espacio de la cantera, una enorme grieta que abría 30 metros de tierra, cosida con una sogá de amarrar barcos que intentaba soldar ese vacío o por lo menos, contener la expansión que toda fisura impulsa (Figura 49). *Sutura* fue el

⁹⁸ Por ejemplo, otras otras revistas de Buenos Aires y Bahía Blanca contemporáneas a *La Grieta* como *El Rodaballo*, *Revista de política y cultura*, *El ojo mocho*, *Críticas&tribulaciones*, *VOX*, *Arte+literatura* y *otros artificios*.

⁹⁹ Al respecto puede citarse como ejemplo otra revista platense, *boba*, vigente en la actualidad. *boba* se presenta desde un saber no académico: ¿Puede la bobada, la pregunta boba, ser sujeto de enunciación de una revista cultural? Si bien la revista no reniega del saber académico en sí mismo –después de todo los integrantes del colectivo editorial son todos egresados universitarios, varios de los cuales tienen una trayectoria profesional vinculada a la docencia universitaria y la investigación– sí discuten las “formas” en que se produce y circula el saber académico. De ahí la recuperación de la pregunta tonta y descontracturada, la voz generalmente desautorizada, como lugar posible desde donde construir conocimiento sobre el arte e incidir en la trama de lo social. Contemporánea a *La Grieta* podríamos nombrar *En la calle*. *Para que el sistema no sea el dueño de nuestra historia*.

¹⁰⁰ Por ejemplo el artículo de García y Dolinko (2018) donde las autoras desarrollan el lugar que ocupa la categoría de lo nuevo en los movimientos y publicaciones de la modernidad latinoamericana. A su vez, con respecto a los nombres y los significados que adquieren en cada contexto particular, es interesante como “la grieta” adquirió un significado completamente ajeno al colectivo, a finales de la década del 2000, como figura modelo que representa la división irreconciliable entre los que apoyaban el modelo kirchnerista y los que se oponían a él. Si bien se la nombró de esa forma con el kirchnerismo, especialmente durante el gobierno de Cristina Kirchner, “la grieta” deriva de antinomias históricas como peronismo-antiperonismo e inclusive unitarios-federales.

nombre de esa otra grieta, una obra significativa tanto para el colectivo como para el arte en la ciudad (De Rueda, 2003b, 2003c, 2017, 2018a).



Figura 49. Grupo Escombros, *Sutura*, 1989.

El grupo Escombros fue una referencia importante para La Grieta y, aunque sostuvieron discusiones y propusieron estrategias diferenciadas sobre los modos de incidir en lo social desde las prácticas artísticas y culturales, en los modos de enunciar de ambos grupos coincide cierta mirada utópica.¹⁰¹ Pablo Rocca (2004) considera que “Aún viviendo en el presente la revista apunta siempre al futuro [...] construye el presente y levanta la cabeza para tratar de ver el futuro. Y cuando no lo hace desde el centro o desde el margen [...] lo hace desde un espacio intersticial, tratando de socavar las polaridades, frecuentes en determinadas épocas” (Rocca, 2004, p.7). Ese futuro en La Grieta se proyecta para ver, en una grieta, algo más que el síntoma de un derrumbe. Por el contrario, o en consecuencia, el colectivo proyecta ahí el lugar de ebullición que hará de un derrumbe inevitable el comienzo de algo diferente. En ese sentido puede leerse a Horacio González que en el N° 2 de la revista piensa la grieta como promesa:

La promesa dialoga con la grieta. Mientras la promesa dice: “soy yo, la que habla ahora, la que se remite sin mácula a un tiempo que vendrá sin que se pierda la esencia de mi palabra”, es la grieta que retruca: “no existe el instante siguiente, no hay una hilera de horas que compone una imagen lineal del tiempo, no es posible la promesa”. ¡A condición de que sepamos prometer en medio de las grietas! Entonces, la promesa en vez de convertirse en la garantía de un futuro pensable, se

¹⁰¹ Además, tanto Escombros como La Grieta conservan de la modernidad de vanguardia el formato del Manifiesto como modo de hacer públicas sus posiciones.

transforma en un instrumento de lucha. Una lucha entre la imaginación y la burla del tiempo (González, 1995, p.46-47).

¿Cómo habitar, entonces, un espacio que en principio parecería inhabitable? ¿Cómo hacerse un lugar desde donde posicionarse, enunciar y hacerse escuchar en ese *páramo*? “Nosotros no nos proponíamos generar grietas, nos proponíamos habitar grietas. Y habitar grietas implica otros tiempos [...] Así un poco nos pensamos nosotros en los ’90. Desde el habitar nómada, porque bueno, no teníamos un lugar” (*La Grieta*, 2015, p.153-154). Desde la incomodidad, la inconformidad y cierta certeza de que en toda fisura anida una potencia. En el manifiesto que abre el N°0 de *La Grieta* se enuncia:

Es común soñar con sólidos perfectos, esquemas rígidos y cerrados y miradas ubicuas. Pero lo cierto es que, desde los bordes que recorren el atlas social, pequeñas dislocaciones coexisten en estado de microagitación. Grietas. Centros de gravedad, líneas de fugas. Todo sólido está sometido a presiones. Miles de procesos creativos y destructivos vibran en su interior. Lo que para el “otro” es un punto de fragilidad, una zona de peligro de derrumbe, que por tanto habrá de cercar y mantener vigilada; para nosotros es un punto de creación, de producción deseante; un respiradero. Es la zona de vitalidad donde los hombres se reconocen como una multiplicidad. Es el hábitat natural donde los cuerpos se juntan; el espacio de encuentro, de la mezcla liberadora de tensión. [...] La tensión es la clave de la fuerza, esa potencia los cuerpos, intensifica las emociones, precipita la insolencia y acelera la propagación de la fractura (*La Grieta*, 1993, s/p).

El espacio intersticial es la metáfora guía de toda una práctica en unas coordenadas espacio-temporales particulares: ese presente neoliberal que puede definirse con la tríada de páramo, derrota y parodia, tópicos disparadores propuestos para la presentación del número 4 de la revista.¹⁰² Ese espacio de inscripción e intervención intersticial, ese espacio *entre*, es fundamental para entender la práctica de *La Grieta* como colectivo y las formas de intervención y enunciación desde la revista *La Grieta* y *La Náusea*, así como de todas las prácticas que los constituyen.

Como la mayoría de las revistas culturales, *La Grieta* fue editada por un colectivo, con lo cual la dimensión grupal es clave a la hora de estudiar este tipo de publicaciones. En ese sentido, Badenes (2016)¹⁰³ señala la relevancia de considerar la constitución de los grupos editores, así como las relaciones con las diversas instituciones del campo artístico y cultural y formaciones sociales, los diálogos con otras publicaciones o

¹⁰² Presentación que tuvo intervenciones de Horacio González y María Pía López y que luego fueron compiladas para el número 6 de *La Náusea* “El resto es silencio” (septiembre 1998).

¹⁰³ En ese trabajo Badenes identifica una serie de dimensiones analizables—como la materialidad, los temas y géneros (el contenido), los contextos—, y suma otras como la estructura económica, para referir a la propiedad y modos de financiamiento mediante ventas, publicidad, etc.; y las circulaciones y difusión, incluyendo puntos y modalidades de venta como por ejemplo las suscripciones.

proyectos vinculados y los modos en que se establecen redes situadas: “Detrás de las revistas independientes hay organizaciones sociales, centros culturales, cooperativas de trabajo, editores y editoras con vocación por lo que hacen” (Badenes, 2016, p.16). *La Grieta* también puede ser definida como *proyecto*, tal como lo plantea Louis (2018): “Una revista es siempre uno de los elementos constitutivos de un proyecto, más o menos vasto, más o menos definido por un grupo de intelectuales, en un momento puntual” (Louis, 2018, s/p). Un proyecto de intervención en el campo artístico, social y cultural a través de la convivencia de múltiples lenguajes y disciplinas.

Di Luca (2021) señala: “Todos veníamos, no de un fracaso, de un cansancio mejor dicho, de otras experiencias, y a todos nos interesaba el arte en general y la literatura, y pensar la historia desde la literatura y la historia desde el arte, y no solo desde un discurso de la militancia” (s/p). Militantes, pero no orgánicos a ningún espacio partidario u organismo, buscaban discutir por igual con Escombros sobre los modos del arte para enunciar la política,¹⁰⁴ como con la izquierda y la militancia política. “Nos interpelaban más otras formas. En ese momento nos decían son re posmodernos, [...] porque hablábamos unos lenguajes que a la militancia más ortodoxa no le entraba” indica Di Luca (2021, s/p). La entrevistada se refiere a una tradición militante de los años `70 y `80 donde las expresiones artísticas no tenían un lugar relevante y a lo sumo se abogaba por una referencia explícita, sin lugar para la metáfora o la licencia poética: “Y a nosotros nos parecía que había una necesidad de repensar el lenguaje, de tensionar el lenguaje de la política” (Di Luca, 2021, s/p). Como a la recientemente formada agrupación HIJOS, a los integrantes de *La Grieta* les interesaba “ir a la marcha de otro modo, ir a la discusión política de otro modo también” (Di Luca, 2021, s/p).¹⁰⁵

Sumergidos en una vorágine cíclica entre acción y reflexión, *La Náusea* surge para darle cuerpo de papel a una proliferación de materiales derivados de charlas y otras actividades que realizaba el grupo. De esa forma, su nombre alude a la urgencia, al preanuncio de algo que pugna por salir, apremiante e inevitable. “Hubo una vez una

¹⁰⁴ Señala Di Luca (2021): “con Escombros nos habíamos ensañado para discutir, [...] el martirologio, era una continuación del martirologio de los 70, la imagen de la muerte siempre, el mártir y el sufrimiento. Y nosotros decíamos ‘basta’, como los HIJOS, invoquemos la risa, el baile, otra cosa. Con Escombros teníamos siempre diferencias, pero eran nuestros interlocutores, tenían una obra contundente además, uno discutía con eso, era lo que había que hacer”.

¹⁰⁵ En ese sentido, nuevos modos de tensionar los lenguajes de la política —y los cruces entre estética y política— comenzarán a ensayarse hacia finales de los `90, por ejemplo con los escraches y el acompañamiento de grupos como el GAC (Grupo de Arte Callejero) y el colectivo Etcétera, y tendrán su apogeo en la década siguiente con la multiplicación de colectivos de activismo artístico (Giunta, 2009; Longoni, 2007; Rafaela Carras, 2009).

novela, *La Nausée*. Fue en 1938. Ahora es el espasmo que sacude los cuerpos atravesando la historia” (*La Náusea* N°1, 1997, s/p): así comienza el texto editorial del primer número de este folleto, donde reconoce su filiación con la novela de Jean-Paul Sartre, y presenta el subtítulo, la continuación del nombre de este folleto. El texto continúa:

Pero la náusea es también el momento antes de parir. Si fue el primer síntoma de gestación, llega con cada nacimiento preanunciando muchas voces; las mismas voces atragantadas, vencidas por algún apetito trasnochado. La náusea nos indica el momento en que habrá que concentrar la fuerza desperdigada en ese cuerpo diseccionado. Nacimiento de nuevas voces. El cuerpo que se violenta, que se vuelve político. Transmutación. Los cuerpos entrelazados. El tiempo desquiciado ligándonos otra vez, forjando un compromiso que duele que sangra pero con otro dolor. La náusea que nos devuelve el tiempo perdido. La náusea: haciéndose desde la derrota. (*La Nausea* N°1, 1997, s/p)

La náusea se impone sobre el cuerpo y busca salir porque, justamente, *La Náusea* nace de esa voluntad de que las discusiones no quedaran en el aire. Para Beatriz Sarlo (1992) “La sintaxis de la revista rinde un tributo al momento presente justamente porque su voluntad es intervenir para modificarlo” (p.10). Llevar esos debates y reflexiones al papel era, en esa década de incipiente *Internet* y anterior a las redes sociales, una de las formas de hacerlas circular y que siguieran resonando en otros espacios y se amplificaran con nuevas voces.

Entre todas las modalidades de intervención cultural, la revista pone el acento sobre lo público, imaginado como espacio de alineamiento y conflicto. Su tiempo es, por eso, el presente. [...] las revistas no se planean para alcanzar el reconocimiento futuro [...] sino para la escucha contemporánea. Estas consideraciones no califican a los textos incluidos en una revista (ellos bien pueden encerrar y alcanzar el futuro), sino a la revista como práctica de producción y circulación (Sarlo, 1992, p.9).

La Náusea nombra el hartazgo, el sentimiento de derrota política generalizado en la década del '90. Pero también, como “un espasmo que sacude los cuerpos” –como señala el subtítulo de la publicación–, la náusea es lo que moviliza, y puede por eso convertirse en “otro punto para la acción” (*La Náusea* N°1, 1997, s/p).

El impulso de publicar una revista se sustenta en la convicción de su necesidad y de su utilidad. Una revista es necesaria, porque se identifica una vacancia y porque se la reconoce como un dispositivo de proyección hacia lo público, que posibilita la intervención en el contexto de época. En este sentido Beatriz Sarlo (1992) las define como un dispositivo cultural, una práctica de producción y circulación. La sintaxis de una revista, que se manifiesta no solo en las editoriales sino en el conjunto que

conforman los contenidos textuales, las imágenes, la diagramación y la materialidad, así como en los modos de circulación y las estrategias de incidencia, “rinde un tributo al momento presente justamente porque su voluntad es intervenir para modificarlo” (Sarlo, 1992, p.10). A diferencia de un libro, señala Sarlo, “la sintaxis de la revista lleva las marcas de la coyuntura en la que su actual pasado era presente” (1992, p. 10). En este sentido, publicar una revista es equivalente a la voluntad de hacer política cultural. Para la autora esto ocurre porque las revistas son *bancos de prueba*:

La conciencia de su estar en el presente se superpone con su cualidad instrumental: las revistas son medios. A diferencia de los poemas o las ficciones, la sintaxis de la revista (que obviamente los incluye) se diseña para intervenir en la coyuntura, alinearse respecto de posiciones y, en lo posible, alterarlas, *mostrar* los textos en vez de solamente publicarlos (Sarlo, 1992, p.11).

De esta forma “el discurso cultural es la política de las revistas” (Sarlo, 1992, p.11), publicar una revista implica una declaración de intenciones que excede a la revista en sí misma y manifiesta una voluntad explícita de incidir, no solo en las políticas culturales sino incluso en la política en general.

2.3. La revista como dispositivo de inscripción:

Revista *La Grieta* y folleto y periódico mural *La Náusea*

“Una grieta, es aquella rajadura nómada que escapa a toda rutina, no se deja absorber para convertirse en una institución previsible, más bien movida por el deseo y la desesperación se desplaza vertiginosamente de un punto a otro, buscando expandir la subjetividad”
La Grieta N° 0, Manifiesto editorial, La Plata, primavera de 1993.

La revista *La Grieta* albergaba y hacía convivir ensayos, fotografías, conversaciones, reseñas, ilustraciones, notas de investigación, poesía visual e historietas, entre otros lenguajes. En esa línea, Di Luca (2021) comenta que se reconocían en una genealogía de revistas vinculadas al ensayo “como forma de pensamiento y de escritura, [para, a su vez,] ponerlo en dialogo con la historieta, que fue un modo de recuperar la historia [...] Y [con] la fotografía, no solamente las artes plásticas más tradicionales (s/p). En la editorial del N°3 escriben:

Las moscas entonces, como la perpetua incomodidad de los contrastes. Digamos: El zapatismo¹⁰⁶ pero también los gatos. La política pero la poesía. Las armas y las palabras, o las palabras porque las armas. Voluntad y tragedia. Lo colectivo aunque

¹⁰⁶ El 1 de enero de 1994 se produce el alzamiento del zapatismo en México, movimiento social autonomista que tuvo amplia repercusión en los movimientos sociales y culturales latinoamericanos. Ver: Zibecchi, 2004; Colectivo Situaciones, 2005.

lo individual. Blancos y negros sin grises de por medio. ¿Contradicciones? No. Simplemente tensiones entre fuerzas contrapuestas afirmando sus respectivas diferencias (La Grieta, 1996)¹⁰⁷.

Como es frecuente en las revistas culturales, *La Grieta* tenía una nota editorial firmada con el nombre de la revista, pero no siempre se encontraba al comienzo, como es habitual en estos tipos de publicaciones, sino que podía estar en el medio o incluso al final. Las notas y entrevistas eran escritas tanto por integrantes del colectivo como por colaboradores, lo mismo ocurría con las ilustraciones y los originales múltiples que acompañaban cada edición. A partir del N°5 la revista contenía una *Separata*, una sección que estaba dedicada a un escritor particular.

A excepción de los dos primeros, cada número giraba alrededor de un tema sobre el cual el colectivo investigaba, discutía y generaba contenido a lo largo de un año. Las temáticas fueron el trabajo (N°2), el zapatismo (N°3), el mito y la historia (N°5), la música (N°6), los viajes (N°7), el interior del país (N°8), Brasil (N°9). Si es posible considerar que la geografía cultural de una revista ofrece una pauta del imaginario cultural que la habita (Sarlo, 1992) –una geografía doble que remite por un lado al espacio concreto en que circula e interviene y por otro, al espacio de ficción en que se ubica e imagina– *La Grieta* invoca voces e imágenes de diversas procedencias en la coexistencia ficcional de ambas geografías para que, mediante una operación de montaje, ofrezcan nuevos sentidos en su lectura relacional. De esta forma la insurgencia zapatista y las relecturas guaraníes de textos jesuíticos de Juan Yaparí ofrecían el marco para repensar los legados, el pasado y el olvido; la tradición de la historieta para (re) pensar la nación; la literatura de cordel brasileña para recuperar los cuentos del escritor entrerriano Juan José Manauta; la música y el arte para pensar la violencia política; los

¹⁰⁷ La imagen de la mosca está presente como imagen en la faja o acompañando el sumario en los números 0, 1 y 2 de *La Grieta* y se reitera en diferentes lugares como en la editorial del N°2, titulada “El eterno retorno de la mosca”, la xilografía troquelada original de Fabiana Di Luca “La insolencia de la mosca” que venía en ese mismo número y un cuadernillo dedicado a diferentes aspectos de la cultura menemista llamado “El ojo de la mosca” que editaron en el invierno de 1996, poco antes de salir *La Grieta* N° 3 –ilustrado con moscas de Edgardo A. Vigo, Fabiana Di Luca, Max Cachimba, Grillo, Diego Bianchi, Gisela Bollini, Ramiro Galeliano, Alberto Breccia y una extraída del Manual del Alumno Bonaerense–. En la nota editorial del N° 3 escriben: “Las MOSCAS, que el decir de Augusto Monterroso ‘Son las vengadoras de no sabemos qué; pero tú sabes que alguna vez te han perseguido siempre y, en cuanto lo sabes, te perseguirán siempre. Ellas vigilan. [...] Las moscas transportan, heredándose infinitamente la carga, las almas de nuestros muertos, nuestros antepasados, que así continúan cerca de nosotros, acompañándonos, empeñados en protegernos’. Estos seres vigías de almas transparentes intervienen como nuestros pasados en el pensamiento. [...] No quieren ser simples estampas, quieren reconocerse en los cristales de la palabra, quieren irrumpir en los espacios que estas dejan” (La Grieta, 1996).

grabados inuit¹⁰⁸ para dibujar la patagonia. Horacio González, León Rozitchner y Eduardo Grüner¹⁰⁹ con Liliana Herrero, Palo Pandolfo, Edgardo Antonio Vigo, Alfredo Benavidez Bedoya, Isol y Max Cachimba;¹¹⁰ Roberto Arlt, Rodolfo Enrique Fogwil, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher¹¹¹ con Arnaldo Antunes¹¹² y José Guadalupe Posada.¹¹³ la revista *La Grieta* intuye que el contraste puede arrojar otras respuestas a los interrogantes de siempre, o mejor aún, nuevas preguntas, desde donde analizar y discutir la realidad.

La Náusea también tenía números temáticos pero, a diferencia de *La Grieta*, los temas estaban fuertemente signados por la coyuntura. Los integrantes del colectivo participaban activamente de los debates políticos del momento y uno de sus modos de intervención era organizando charlas públicas, cine-debate, talleres y otros eventos en torno a un tema vigente. En la primera charla que organizaron en 1997 Osvaldo Bayer presentó su libro *El vindicador* y a continuación sucedió un debate: con ese material editaron el primer número de *La Náusea*. De esa forma, los primeros números del folleto *La Náusea* son entonces, recopilaciones y transcripciones de esas charlas-debates organizadas por el colectivo. La revista mural, por su parte, desplegaba la imagen y texto de tapa del folleto, a veces parte del texto “editorial” –a cargo del colectivo La Grieta– y convocaba a la charla-debate. Las cuatro primeras charlas, y por ende los cuatro primeros números de *La Náusea*, correspondientes a 1997, giraron alrededor de la idea de la “Violencia política”. El N° 1 contiene notas de y entrevistas a Osvaldo Bayer y Christian Ferrer. En los números 2 y 3 se aborda “El arte en la dramatización política de la violencia”, el N° 2 está enfocado desde las artes plásticas –con notas de y entrevistas a Edgardo Antonio Vigo y Alfredo Benavidez Bedoya– y el N° 3 desde la música –con notas de y entrevistas a Liliana Herrero y Palo Pandolfo–. En el número 4 participaron León Rozitchner, Horacio González, Eduardo Rinesi y María Pía López, todos ellos intelectuales que fueron adquiriendo en los años siguientes gran relevancia en la escena cultural nacional. Las charlas-debate se realizaron en la UNLP, en la Facultad de Bellas Artes y en la entonces Escuela de Trabajo Social.

A partir de 1998 y del N°5 los contenidos fueron variando, desde reponer las intervenciones que hicieron diferentes invitados en la presentación de algún número de

¹⁰⁸ Grabados de artistas del ártico canadiense.

¹⁰⁹ Figuras intelectuales, filósofos, sociólogos y/o politólogos argentinos.

¹¹⁰ Músicos y artistas visuales argentinos.

¹¹¹ Escritores argentinos.

¹¹² Músico y poeta visual brasileño.

¹¹³ Grabador mexicano.

la revista *La Grieta*,¹¹⁴ compilar escritos resultado de alguna jornada del Taller de Pensamiento Nacional,¹¹⁵ o como en los primeros números, desplegar algún tema en particular a través de artículos y ensayos de diferentes autores. Los números correspondientes a 1998 se centraron mayormente en pensar la izquierda: ya lo enunciaban desde el nombre del N° 5 “La izquierda en el páramo” que salió en el mes de julio y el N°7 “Fetiches de la izquierda” que salió en noviembre.¹¹⁶ Con el acrecentamiento de la crisis económica, política e institucional, los folletos *La Náusea* se enfocaron en pensar la nación, desde la escalada inflacionaria y el aumento de la desocupación y la pobreza hasta el devenir de los piquetes, las cacerolas y las asambleas barriales— *La Náusea* N°9 “La casa está en orden en el 2000 también” (marzo 2000); *La Náusea* N°10 “La política mendiga” (junio 2000); *La Náusea* N° 11 “La argentina emputecida” (diciembre 2000); *La Náusea* N° 12 “La argentina colonial” (octubre 2001); *La Náusea* N° 14 “El unicato” (abril 2002); *La Náusea* N° 15 “La Argentina indolente” (junio 2002)—. Además, en julio de 2003 publicaron el cuaderno N°3 de *La Grieta* “La nación en el Umbral”,¹¹⁷ cuyo origen se remonta al año 2000, por un lado a la cátedra Sociología de la Cultura de la carrera de Sociología de la UNLP —a cargo de Horacio González— y el cierre con una jornada artística y de discusión bajo el nombre “Vestigios de la Nación en la Argentina contemporánea”; y por otro, al Taller de Pensamiento Nacional que sostuvieron junto al colectivo Galpón Sur durante el año 2000 y 2001.

¹¹⁴ *La Náusea* N°6 “El resto es silencio” publicada en septiembre de 1998 repone las intervenciones de Horacio González y María Pía López en la presentación del número 4 de *La Grieta* realizada en julio del mismo año.

¹¹⁵ *La Náusea* N° 11 “La argentina emputecida” publicada en diciembre del 2000 es un folleto de doble entrada: por un lado una editorial y siete ensayos sobre un contexto de crisis política, económica y social que desembocaría un año después en el estallido de diciembre de 2001; y al girar el folleto y entrar por la “contratapa” una editorial y seis relecturas que “desvarían” —“Desvariar como delirar. Variar en torno a biografías que nos sacuden”— entre Jauretche, Fogwill, Scalabrini Ortiz, Lamborghini y otros, que conforman el cuaderno N°1 del Taller de Pensamiento Nacional.

¹¹⁶ También el N° 6 “El resto es silencio”, que repone la presentación *La Grieta* N°4 realizada en julio de ese mismo año con la consigna de pensar el páramo, la derrota y la parodia. En ese número aparece la intervención de María Pía López donde retoma la extrañeza de (re)pensar la figura del Che, en este caso desde la idea de derrota.

¹¹⁷ El material iba a salir publicado junto con el N°8 de *La Grieta* programado para noviembre de 2001 pero que finalmente salió en la primavera de 2003, luego de la edición de este cuaderno. A su vez, en el contexto en el que finalmente es editado este material, con la reciente asunción de Néstor Kirchner y el nuevo consenso político *La Grieta* abre el cuaderno con una nota a modo de editorial denominada “Una aclaración oportuna” donde declara “vamos a lo nacional en busca de lo social, no de un Estado. En busca de legados, historias perimidas, literaturas proscriptas, héroes marginales. [...] Y luego sí, podremos volver sobre el estado, porque lo haremos con la potencia de unas prácticas que han asumido la aventura de recuperar su lugar en la historia. Entonces, si volvemos sobre lo nacional es para darle más oxígeno, mayor cintura a los social, no para embarcarnos en el programa del gobierno o del movimiento que sea” (*La Grieta*, 2003, p.3).

El repaso por los contenidos y nombres de los diferentes números evidencia lo que Badenes (2017) nombra como “una afectación histórica en la noción de revista cultural, que no se puede pensar ajena a los contextos” (p.21). Badenes (2017), a su vez, retoma una intervención de Noé Jitrik, para quien la respuesta a la pregunta ¿para qué hacer una revista? –interrogante que se reitera incansablemente–¹¹⁸, “es algo así como una voluntad de participación, un deseo de ser vehículo de algo. Y este sería el aspecto más legítimo de esta estructura que se llama revista de cultura: ser vehículo de algo. Y eso implica un rasgo de generosidad” (p.22-23). Ese lugar de generosidad o voluntad que señalan Jitrik y Badenes, es el que repone Stedile Luna (2017):

podríamos incluso exagerar y decir que quienes escriben en medios populares independientes son, en verdad, “afectados”, aquellos que se dejan tomar por una imagen, por un dato, por una situación y además de escribir salen a poner el cuerpo. Porque si algo caracteriza a estas revistas es que sobreviven como tales por la vitalidad de quienes las hacen y las sacan a la calle (p.269).

Con esto aparece otro aspecto relevante al momento de analizar las publicaciones culturales que es su filiación. A las revistas como las que son objeto de este capítulo se las suele denominar independientes o autogestivas, no dependen de una institución ni son revistas académicas, y siguiendo a Badenes (2017), se las puede definir también “por oposición a las corporativas y patronales” (2017). Sin embargo, como señala Stedile Luna (2017), “la independencia se asocia a una libertad de agenda, pero no respecto de una posición, ya que una revista política no puede pensarse por afuera del compromiso con una idea por decir o una decisión por tomar” (p.269). En ese sentido Pablo Rocca (2004) las nombrará justamente como “revista[s] de intervención”, aquellas que se insertan en los debates por *motus* propio y con una voluntad expresa por constituirse en herramientas de incidencia.

Con lo cual una revista nunca es solo una revista. Es un proyecto, una plataforma de lanzamiento. Si bien La Grieta se reconocía principalmente como un colectivo editor, siempre estaba generando otras cosas:

La revista era una revista anual que implicaba juntarse todas las semanas, hacer un seminario interno para pensar alrededor del tema que convocaba cada revista, por ejemplo el páramo, hacer recitales, invitar a charlas, recitales de poesía, de música,

¹¹⁸ Por ejemplo, en 2014 el colectivo La Grieta y el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA, FBA, UNLP) y organizaron una charla debate denominada: *¿Por qué una revista de arte hoy?* De la charla participaron las revistas *Blanco sobre Blanco*, *Sauna* (CABA), *Un pequeño deseo* (Córdoba) y el proyecto *Síntoma Curadores* (La Plata). Esa charla fue el germen de la revista *boba*, surgida en 2015, donde confluyeron los integrantes de *Síntoma*, las investigadoras del IHAAA que organizaron el encuentro (entre las cuales se encuentra la autora de esta tesis) y Fabiana Di Luca (del grupo La Grieta, quien se aleja del proyecto antes de que saliera publicado el 1º número).

muchas actividades alrededor de la revista y posteriores a la revista para pensarla y seguir reflexionando (La Grieta, 2015, p.153).

Con la publicación habilitaron un espacio compartido de reflexión y crítica al tiempo que les permitió tender redes y contactarse con escritores y artistas operando también como una “estructura de sociabilidad” (Delgado, 2010). En tanto “formas privilegiadas de organización o intervención colectiva” (Delgado, 2014, p.20), las publicaciones exceden las trayectorias individuales de sus integrantes. “¿Qué hay alrededor de una revista sino trazos de comunidad?” se pregunta Stedile Luna (2017), y señala Di Luca (2021): “Siempre hacer una revista, una publicación es un espacio de discusión, de pensamiento que se va volviendo colectivo, uno va como empezando a pensar con la cabeza del otro” (s/p). Se trata de una forma de comunidad que prescinde de lo igual a sí mismo para nutrirse de formas heterogéneas de agenciar lo común. En este sentido se vuelve relevante pensar nociones como conflicto y disenso, pero también en el acontecimiento que hace que la acción surja de ese espacio que designa una relación *entre*. Desde ese lugar, Butler (2017) va a postular lo público no solo como el espacio de disenso, sino también como espacio de alianzas, que reorganizan el espacio de aparición, e imaginan así modos de darse voz para incidir.

La comunidad que construye una revista no se circunscribe al grupo editor sino que se expande en una trama de interlocutores que también la conforman. Las redes que se van tejiendo alrededor de la revista hilvanan personas, colectivos y proyectos de diversa índole: los artistas, los escritores que invitan a participar en los números, los espacios donde hacen las presentaciones, las librerías donde se venden, los públicos a quienes alcanzan y otras revistas contemporáneas con quienes dialogan y discuten desde sus propias páginas

Nosotros nos inscribíamos en una tradición de revistas [...] hacíamos tiradas chicas, y no era una revista popular, claramente no era popular, básicamente lo que construía era una comunidad de interlocutores, pequeña, muy pequeña, importante, pero pequeña en número. Y luego la posibilidad de formarnos nosotros (Di Luca, 2021, s/p).

Para Louis (2018) “Las revistas conforman una red que construye un espacio de poder, y se sostienen en esa red, que las constituye; pero esa red se inserta en una serie de producciones. Por ello las revistas tienen que ser consideradas parte de un conjunto de proyectos” (s/p). En los primeros números de *La Grieta* y *La Náusea* los contenidos los generaban los mismos integrantes del colectivo y otras personas, en gran medida amigos, compañeros o del círculo más inmediato del grupo con quienes compartían

diferentes ámbitos. Progresivamente, y principalmente la revista comienza a funcionar como plataforma desde donde ponerse en contacto con otros escritores, artistas e intelectuales a quienes convocan a participar. En algunos casos entablaron diálogos con intelectuales y escritores que consideraban referentes y a quienes invitaban periódicamente. En otros casos, en la indagación de los temas y las redes que iban trazando, fueron descubriendo y poniéndose en contacto con otras figuras que en ese momento no eran las figuras conocidas que son en la actualidad –como Juan José Manauta, Leónidas Lamborghini–. Lo mismo ocurrió con algunos artistas visuales que consideraban referentes, por ejemplo, según Di Luca (2021), principalmente la figura de Vigo, pero también de Graciela Gutiérrez Marx y Sergio Pissano.

Pablo Rocca (2004) propone la idea del diálogo como sinónimo de revista, un espacio con voces múltiples posibilitado por su conformación como colectivo, el cual funciona tanto desde el sostén y la complementariedad, como de la tensión, la confrontación y la discusión. Por su parte, Malosetti Costa y Giunta (2019) piensan las revistas como constelaciones de vínculos intelectuales y estéticos que conviven con diferentes grados de armonía y discrepancia. Con esto resaltan la importancia de no pensarlas como programas homogéneos sino como una correlación de fuerzas en disputa. En algunos casos las posiciones eran encontradas y los debates se reflejaban en las notas y entrevistas. Por ejemplo, señala Di Luca (2021):

estábamos muy cerca de las Madres y de todo lo que fue [el] grupo de solidaridad con Madres, un grupo de militancia que [...] hacía trabajo de militancia en solidaridad con las Madres, para armar las marchas, etc. Nosotros teníamos serias discusiones con ellos, [...] de cómo ir a las marchas, con que lenguaje, como hacer un volante. En esos años además estábamos haciéndoles las agendas a las Madres, estábamos muy cercanos a esa discusión, desde donde pensar esta historia reciente, los `70. Nos empezó a atravesar todo eso, porque era muy cercano en el tiempo, porque eran los `90, hacía muy poco. Recién estaban surgiendo los HIJOS, además pensando también la silueta del desaparecido (s/p).

“Olvidar los 70”, título de una charla debate para la presentación del número 5 de *La Grieta* en el invierno de 1999, surge en el marco de esas discusiones y fue, según Di Luca (2021) “una patada al hígado para muchos”. La idea de “olvidar los `70” en *La Grieta* no empatizaba con el negacionismo del terrorismo de Estado ni con las leyes de impunidad. Olvidar los `70 significaba para ellos, de un modo que resultó ciertamente controversial, pensar que las formas de la política en los `90 podían, sin negarlo, exceder el marco reivindicatorio de las luchas de los `70. Como jóvenes militantes buscaban salir al encuentro de sus propias luchas, y que su acción política construyera una agenda más allá de las efemérides. Un poco en esa línea, es que sacaron después el

siguiente número de la revista *La Grieta* dedicado al mito y la historia, con la intención de “pensar el peso de los legados”:

Restituir el valor mítico, el mito como un valor fundante para volver a pensar la política. [...] le dedicamos todo un año a pensar la figura del mito, qué lugar ocupa el mito en la política y en la cultura. [...] Los invitamos [a León Rozitchner y Horacio González] para hablar un poco de esta tradición que se inaugura el 17 de octubre como un mito fundante, el mito en la política. [...] *Fetiches de izquierda* le habíamos puesto a esa charla [sobre] como pensar el peso de los legados, como deshacernos de pensarnos siempre en torno a la figura del Che y los 70. [...] Y los recitales, para pensar el ritual [...] en ese cuerpo colectivo, como momentos de una ritualidad que funda algo. Eso, pensar en el mito, el ritual, como reponer ese valor en la práctica política (Di Luca, 2021, s/p).

Con la expresa voluntad de incidir en el contexto desde los círculos en los que se inscribían, les interesaba promover discusiones que, aunque pudieran leerse desde cierta arrogancia –que ellos mismos reconocen–, buscaban movilizar debates, generar aprendizajes mutuos, sacudir ciertas formas cristalizadas y no descansar en la comodidad de los espacios de pertenencia.

La comunidad de interlocutores alcanza y da cuenta también de las otras revistas con las que dialogaban. En este capítulo se propone pensar la noción de red de revistas (y al interior de las revistas) como “espacio productor de relaciones, constituido por una serie de elementos heterogéneos” (Louis, 2014, s/p), como estructuras de sociabilidad (Delgado, 2014), incluso como formas distintivas de la nueva sociabilidad intelectual del SXX, que van de la mano de una serie de prácticas que a su vez se materializan en ciertos espacios y circuitos. En las últimas páginas de los números de *La Grieta*, bajo la consigna “Lea y difunda”, se sucedían los logos de diferentes revistas culturales de la época:¹¹⁹ *El Rodaballo*, *El Ojo Mocho*, *Escena Contemporánea*, *Dialektica*, *En la calle*, las publicaciones de Madres e HIJOS. Además *La Grieta* publicitaba en *El Ojo Mocho*, y *La Escena Contemporánea* se presentó en La Plata en un evento organizado por La Grieta que se realizó en el espacio del colectivo Galpón Sur en la calle 16 e/ 46 y 47. En diciembre del 2000 en el marco de las Jornadas de discusión “Vestigios de la nación en la Argentina Contemporánea”¹²⁰ –organizado por el seminario “Nación, etnia y

¹¹⁹ Estas referencias son un aspecto presente en la historia de las revistas culturales ya desde los años 20 (Dolinko y García, 2018). *El Rodaballo* también ponía las publicidades de las otras revistas en las páginas finales. *El Ojo Mocho* en cambio las intercalaba entre las notas a lo largo del número. La publicidad de La Grieta aparece en varios números de *El Ojo Mocho*.

¹²⁰ Las jornadas se realizaron el 5 de diciembre de 2000 en el Centro Cultural Islas Malvinas de la ciudad de La Plata. La programación también comprendía rondas de lecturas, mesas de debate, lecturas de poesía, muestras de artes plásticas y recitales musicales. El material producido en esta jornada se incluyó en el cuaderno N°3 de *La Grieta*, en 2003.

lenguaje” de la carrera de sociología de la UNLP a cargo de Horacio González– se realizó una presentación colectiva de las revistas *El Ojo Mocho* N°15 y la *Escena contemporánea* N° 5, junto con otras publicaciones como *Arde Filo* N°3 y la platense *El Perseguidor* N°3, además de *La Grieta* N°6 y *La Nausea* N°11.

En las páginas finales de *La Grieta* aparecen algunas de las publicaciones que Di Luca (2021) menciona como “nuestras revistas de intercambio”: el *Ojo Mocho*¹²¹ –“una revista que tenía un lenguaje más académico pero bien ensayística igual. Ahí estaban Horacio González, Eduardo Grüner, María Pía López, León Rozichner, todas personas con las que estábamos en diálogo” (s/p)– y más hacia el final de los ‘90 *Escena Contemporánea* – donde estaban María Pía López, Guillermo Korn, Verónica Gago, Diego Sztulwark, entre otros–; y otras como *La Letra A*, que hacía Cristian Ferrer y tuvo unos pocos números.¹²² También menciona revistas de historieta como *Lápiz Japonés*, que si bien “se hacía en Buenos Aires tenía mucho intercambio con La Plata” ya que varios historietistas y artistas locales, además de la cercanía que el colectivo tenía con Ral Veroni¹²³ y Diego Bianki que publicaban ahí.¹²⁴ En línea con revistas que tenían propuestas más artísticas también menciona a *Kilómetro 111*, una revista de cine, y *VOX*, de Bahía Blanca, “con la que teníamos intercambio porque estábamos más cercanos en relación a la literatura y a la estética, a pensar la revista como objeto” (Di Luca, 2021, s/p). Como revistas platenses contemporáneas a *La Grieta*, Di Luca (2021) nombra a *Hojas selectas*, una publicación dedicada a la poesía que hacían Pablo Odhe¹²⁵ y Emilio Rolie y *El Mogolejito*,¹²⁶ editada por Fernando Lanza, Federico Reggiani y Eduardo Karkachoff.

Verónica Delgado (2014) también toma la metáfora de la revista como red, en este caso,

¹²¹ *El Ojo Mocho* fue una gran influencia y un espacio de interlocución primordial para *La Grieta*. Sus integrantes eran referentes intelectuales para el colectivo platense y participaron tanto con artículos en diferentes números de la revista, como de las charlas-debate de presentación de los números o de seminarios y talleres organizados por La Grieta en La Plata. “La revista era algo ilegible. Se imaginan que nuestros amigos decían: “esto no se puede leer” porque estaba plagado de ese lenguaje ojomocheano, totalmente marcado por el lenguaje del Ojo mocho en los 90” (La Grieta, 2015, p.153), señala el colectivo en una nota, haciendo referencia a ese lenguaje más propio de la intelectualidad académica que menciona Di Luca. Sin embargo, la comparación podría considerarse solo si observáramos las notas u artículos textuales de la revista, lo cual implicaría considerar solo una pequeña parte de un artefacto mucho más complejo y diverso como es la revista *La Grieta*. Sobre *El Ojo Mocho* ver Luzuriaga (2015).

¹²² Di Luca (2021) agrega que a fines de los 90 y comienzos del 2000 hizo otra revista llamada *Artefacto*.

¹²³ Ral Veroni estuvo a cargo de las ilustraciones de *La Nausea* N° 14.

¹²⁴ El lugar de la historieta como modo posible para pensar la historia era un aspecto de interés para el grupo La Grieta.

¹²⁵ Pablo Odhe participó de otro proyecto en los ‘90, Poesía Turquestán, un periódico mural de poesía.

¹²⁶ Revista de crítica literaria y artística de publicación aproximadamente mensual. Salieron 14 números entre 1996 y 2003 (Tarcus, 2007).

para precisar la selección de prácticas e intereses que cada publicación realiza y de la que resultan un presente y pasado que probablemente diferirá de otros contruidos contemporáneamente. Las revistas ponen en circulación, legitiman, construyen, definen y discuten en torno de problemas, temáticas, políticas culturales, tradiciones, prácticas, relevantes para ellas mismas en relación con el espacio definido en que inscriben sus acciones (p.18).

En esa línea, Delgado propone analizar las revistas como formas de organización e intervención colectiva. De forma tal que “las acciones de las revistas cuando se constituyen como actores culturales ligados con diversos grupos o nucleamientos de productores culturales” (Delgado, 2014, p.20) exceden las trayectorias individuales de sus integrantes, aunque puedan llegar a servir para establecer definiciones respecto a sus proyectos.

La inscripción de *La Grieta* como revista cultural –y el folleto y periódico mural *La Nausea* que la acompañaba–, buscaba insertarse en los debates políticos y artísticos de la época, y a su vez ponían a circular esas discusiones y reflexiones a través de artefactos gráficos y propuestas de gran desarrollo poético y calidad estética, lo cual convertía a *La Grieta* en un dispositivo de inscripción múltiple. Sobre los circuitos donde intervenían como colectivo Di Luca (2021) comenta:

nuestra incidencia primero tuvo mucho que ver con nuestro ser alumnos universitarios, que nos importaba la universidad y disputar ahí y por eso también íbamos a las marchas, y nos interesaba defender la universidad [...] A pesar de que había muchas más restricciones, había una fluidez entre el afuera y el adentro [...] los chicos de TUKK & Pelu S.A. también querían ir y pegar el afiche afuera de la facultad, no les era indistinto la facultad, querían dialogar con la facultad. (s/p).

Por otro lado estaba el circuito del arte local, que en los '90 era bastante reducido. En ese marco *La Grieta* participaba a veces de actividades artísticas como los eventos *Único Día*,¹²⁷ y discutía sobre cuáles eran los espacios del arte promoviendo muestras descentralizadas e incorporando originales múltiples en las revistas, buscando democratizar el acceso a las producciones artísticas.

Pero además, *La Grieta* también discutía y compartía actividades con organismos de DDHH –especialmente con la Asociación Madres de Plaza de Mayo y la Mesa de

¹²⁷ Eventos multidisciplinares del que participaban diferentes artistas platenses. Se realizaron hacia finales de los '90 durante todo un día en espacios ocupando espacios no habituales del arte como el Pasaje Rodrigo.

Solidaridad con Madres, así como con la agrupación HIJOS–, organizaciones políticas y sociales.¹²⁸ Al respecto Di Luca comenta:

teníamos un coqueteo con algunas experiencias políticas que se inscribían en la discusión de la macropolítica, de pensar el país, de pensar la nación, de pensar la historia nacional, de pensar la sociedad mas allá del arte, más allá de la literatura, desde la literatura, desde las artes plásticas, desde la sociología. Pero queríamos cambiar al mundo como un todo (Di Luca, 2021).

Discutían así, a través de diferentes dispositivos, los lenguajes del arte y los lenguajes de la política, y los cruces y retroalimentaciones entre ambos. De esta forma la revista les permitía pensar, organizar y desplegar una serie de cuestiones que estaban en relación pero que a su vez se ramificaban en múltiples formatos, “y era todo parte de lo mismo y la revista se expandía en esos formatos. Todo aquello que no entraba en el papel entraba en esos encuentros también” (Di Luca, 2021). En ese sentido es interesante pensar las publicaciones como *La Grieta*, y todos los otros formatos editables que fueron generando, como dispositivos de exposición (Rogers, 2019), lo cual implica atender a lo que se expone y de qué formas, entendidos como modos que se insertan en los regímenes de visibilidad que determinan los repartos de lo visible y legible (Rogers, 2019). A su vez, se hace preciso pensar su condición performativa en tanto “construcciones destinadas a mostrar (poner a la vista, dar a leer)” (Rogers, 2019, p.14). La multiplicación de materiales editados se desprenden y ramifican a partir de *La Grieta* como revista madre: desde el folleto y revista mural *La Náusea* –que tuvo su propia proyección e incluso excedió en el tiempo a la revista *La Grieta*–, hasta las separatas sobre escritores nacionales, los cuadernos de reflexión de los talleres de pensamiento nacional, los cuadernos y cuadernillos de apariciones esporádicas como *Cross a la mandíbula* (editado junto a Galpón Sur y Retruco), *El ojo de la mosca*, *El Giróscopo Publicación prestidigitada de La Grieta*, las series de estampillas, las agendas producidas juntos con la Asociación Madres de Plaza de Mayo, folletos, trípticos, postales, entre tantos otros materiales editados de forma discontinua. “La revista era una de muchas cosas, pero todas canalizaban también en la revista” señala

¹²⁸ “En el 2000 sobre todo y todo ese ciclo del 2001, 2002, de las asambleas, [...] tuvimos mucha cercanía con Galpón Sur. De hecho hicimos varias cosas juntos, además de que participamos de reuniones de discusión. Galpón Sur era básicamente un grupo de militantes sociales, político-sociales, no artísticos, aunque hacían cosas que tenían que ver con lo artístico” (Di Luca, 2021, s/p). En 2002, dentro del ciclo post estallido de 2001 marcado por el trabajo en asambleas, participaron de la COPA (Coordinadora de Organizaciones Populares Autónomas), junto con Galpón Sur y otras organizaciones políticas y sociales.

Pesclevi (2021). Esa proliferación editorial que desborda la revista será, en parte, canalizada y organizada bajo el nombre Ediciones La Grieta. Además, siguiendo esa línea, en 2002 se conformará Ediciones La Chicharra, dedicada especialmente a la edición de material vinculado al mundo de las infancias.

2.3.1. Artefactos gráficos editoriales

Por tratarse de objetos —es decir, elementos que poseen una existencia material—, las características físicas y materiales de las revistas también constituyen una dimensión de análisis junto con su visualidad, definida por Artundo (2010) como “la imagen pública que [...] propone para sí y, para ello, a qué elementos visuales, de diseño y de ornamentación de página recurre” (p.9). Si bien se trata de decisiones que se vinculan directamente con el discurso textual de la revista y que corresponden tanto para las revistas ligadas a las disciplinas artísticas como a las revistas intelectuales, políticas, entre otras, en aquellas revistas vinculadas al campo de las artes, o de las revistas de arte específicamente, constituye un aspecto relevante en cuanto atienden los modos de relación entre palabra e imagen de un modo diferenciado. Otro aspecto que destaca Artundo (2010) sobre el factor de la visualidad de una revista, es la apelación a la cultura visual del lector, con lo cual se identifican publicaciones que retoman elementos de otras y que en muchos casos, según la autora, “demuestran la eficacia de un modelo en términos formales, materiales y de su visualidad” (p.10). Siguiendo estas premisas, en este apartado serán analizadas las dimensiones formales y visuales de las revistas *La Grieta* y los folletos *La Náusea*, en relación con los discursos que enuncian, considerando, que las decisiones textuales y gráficas “sirven para definir el campo de lo deseable y lo posible de un proyecto” (Sarlo, 1992, p.11).

Múltiples representaciones visuales y performativas de la idea de “grieta” habitan en la revista. Al tener en la mano alguno de sus números¹²⁹ se hace evidente que la primera producción de una grieta queda en manos del lector mediante las fajas, “este asunto de las fajas, siempre romper” señala Pesclevi (2021): acceder al contenido de la revista implica necesariamente una acción, el espectador debe romper la faja que la sella y abrir así “su propia grieta” (Figura 50). Se trata de una primera forma de replicar en la materialidad de la revista la voluntad de intervención que sostenía el colectivo. Al

¹²⁹ A excepción del N° 9 como se verá más adelante.

respecto señala Horacio González “la originalidad que tiene esta revista es que intenta unir la retórica que implica ese acto con los acontecimientos que nos suelen preocupar colectivamente” (1998, s/p). Hay un gesto, ciertamente disruptivo, que inaugura la lectura, e invita a una acción no exenta de contradicciones: *La Grieta* se presenta como un artefacto gráfico de producción artesanal y elaborada con obras originales en su interior, es decir una publicación con estatuto de pieza coleccionable que, a su vez, requiere una acción no habitual para objetos de esta factura. La faja de papel es retomada de la revista *Hexágono* '71, dg, editada por Edgardo Vigo, donde la carpeta tenía adherida una banda de papel –con la palabra impresa “autocensurado”– que debía romperse para acceder a la revista (Figuras 51 y 52). Puede leerse allí una cierta desacralización del objeto en un gesto lúdico¹³⁰, y una línea que vincula a la revista con las corrientes gráficas experimentales y a una genealogía platense en particular. En los dos primeros números romper la faja y abrir la grieta implicaba también hacer una grieta sobre el propio nombre de la publicación. Esa referencia visual, del nombre rajado, agrietado transversalmente, es recuperada en las publicidades de la revista que aparecían en otras publicaciones amigas, como por ejemplo en *El Ojo Mocho* (Figura 53).

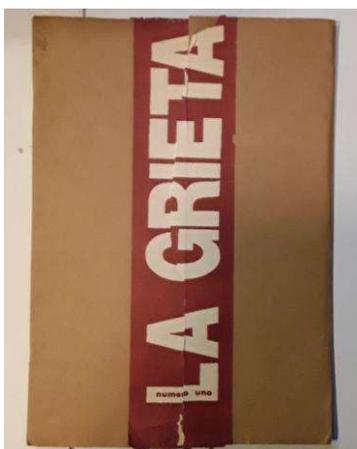


Figura 50. Tapa Revista *La Grieta* N°1, otoño/invierno 1994. Con la faja cortada para acceder al contenido del número. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

¹³⁰ En ambas publicaciones es interesante el gesto lúdico para reponer temas críticos, ya sea en *Hexágono* '71 con la censura y la violencia política de la década del 70 y en *La Grieta* para pensar la crisis política, económica e institucional de la década del 90.



Figuras 51 y 52. Edgardo A. Vigo (1971) *Revista Hexágono* '71, dg. Archivo CAEV.



Figura 53. Publicidad de La Grieta en la revista *El Ojo Mocho* N° 11, p.14, primavera 1997. Archivo AHIRA. <https://ahira.com.ar/ejemplares/el-ojo-mocho-no-11/>

Una vez abierta esa primera grieta, los sumarios de los números 0 y 1 (Figuras 54 y 55) nos presentan otra grieta posible, en este caso una representación gráfico-visual, un contraste entre planos blancos en los laterales y un plano negro en el medio, un parte aguas. Esas otras grietas también llevan el gesto del papel que fue rasgado. Algo similar se encuentra al finalizar el número 0, en la página correspondiente a la nota editorial, pero aquí la grieta aparece invertida y espejada (Figura 56). El espacio que ocupa la grieta crece de un número al otro, y a su vez, las figuras que acompañan –un animal en el número 0 y dos globos animados con rostros en el número 1– empiezan a habitar la grieta: pasan de estar afuera a estar en su interior, ocupando ese espacio intersticial. Este modo de aparición visual de la grieta en los sumarios solo volverá a aparecer en el último número, el N°9. En este caso se trata de varias grietas, más finas y menos gestuales (Figura 57).

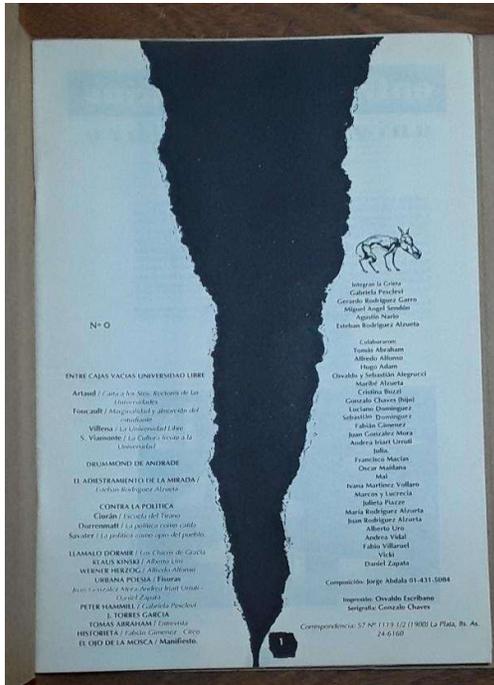


Figura 54. Sumario revista La Grieta Nº 0, verano 1993/1994. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

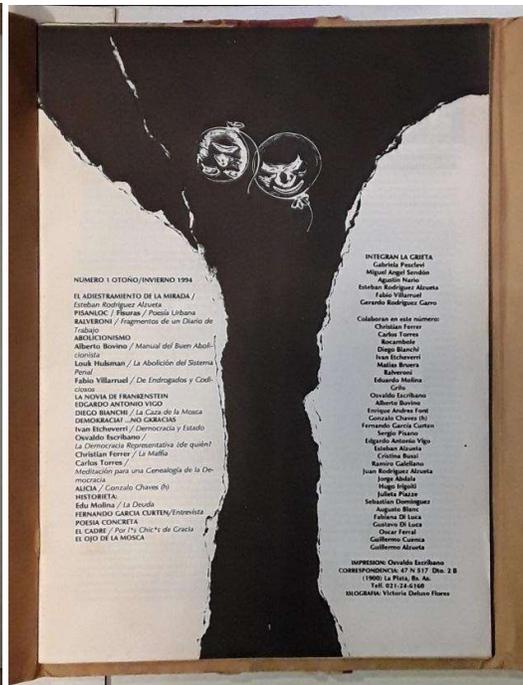


Figura 55. Sumario revista La Grieta Nº 1, otoño/invierno 1994. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

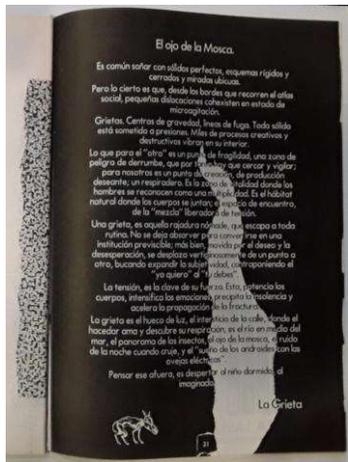


Figura 56. Editorial revista La Grieta Nº 0, verano 1993/1994, página 31. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.



Figura 57. Sumarios revista La Grieta Nº9, octubre 2004. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Estos primeros acercamientos a la revista ofrecen rápidamente la pauta de que se trata de un dispositivo donde la correspondencia entre forma y contenido son aspectos centrales de la publicación.

Retomando a Artundo (2010), la autora propone para analizar una revista desde su materialidad, considerar en primer término los formatos, entre los cuales distingue el

formato libro, el formato cuadernillo, el formato periódico y los formatos que denomina “alternativos” –entre los que incluye por ejemplo los afiches murales, desplegados, trípticos, entre otros–. Siguiendo estas categorías la revista *La Grieta* tiene un formato cuadernillo combinado con piezas sueltas y encuadernación rústica. Con formato A4 los números 0 y 1 tienen orientación en sentido vertical y a partir del N° 2 pasa a ser con orientación apaisada. La cubierta de la revista es austera, de papel *kraft*, cartón gris o cartulina de color pleno sin impresiones, con un gramaje poco mayor al de las hojas internas, un pequeño lomo fijo y un corte en la tapa de forma tal que se asemeja a una sobrecubierta, con una solapa posterior que se encima por sobre el cuerpo de la revista. Pegada a la cubierta una faja de papel –de color diferente al de la cubierta e impresa–, envuelve la revista de forma tal que debe cortarse para acceder al interior de la misma. Esta propuesta de romper o cortar la faja aparece graficada en el N°4 con la ilustración de una tijera. En la cara anterior de la faja aparecen el nombre de la revista, el número, la fecha de publicación indicada con el formato estación año (por ejemplo, Primavera 1999), y en algunos casos se incluye una frase extraída de la nota editorial. En la cara posterior se listan los colaboradores, pudiendo o no estar discriminados por el tipo de colaboración –nota, entrevista, imágenes, originales, poesía–. A partir del N° 4 la cubierta pasa a ser de cartón gris, que por su rigidez favorece su conservación. A su vez, desaparece la frase de la cara anterior de la faja y en la cara posterior a la lista de colaboradores se le suman los nombres de las secciones de la revista. Si en los números 2, 3 y 4 la faja de papel se ubica en sentido horizontal, a partir del número 5 pasa a ubicarse en sentido vertical, pero sosteniendo la idea del corte para acceder al interior. Las características mencionadas dan cuenta de una publicación que buscaba tener mayores tiradas a bajo costo, pero sin resignar una serie de partes formales externas –como cubiertas semirrígidas con solapas y fajas– que refuerzan su estatuto de objeto gráfico (Figuras 58 y 59).

En lo que respecta al formato y materialidad, la revista no sufrió mayores modificaciones entre los N°0 y N°7. En los N°8 y N°9, impresos en 2003 y 2004 respectivamente, se observa un salto en el diseño y los materiales. Mantuvo el formato A4 apaisado pero con una tapa y contratapa más tradicional con imágenes fotográficas impresas a color.¹³¹ La solapa, y la faja de papel se conserva todavía en el N°8 (Figura 60). En el N°9, dedicado a Brasil y como parte de la propuesta de Ivana Vollaró, que

¹³¹ En *La Grieta* N°8 la ilustración de tapa y contratapa es de Nicolás Kovensky y en la N°9, primavera 2004 de Ivana Vollaró.

realizó los diseños de tapa y contratapa, la faja es reemplazada por una malla o red de nylon –usada habitualmente en el embalaje de frutas tropicales– que envuelve la revista (Figura 61). Aunque la materialidad varía, la operación de romper para acceder al contenido de la revista/ al interior de la revista se mantiene.



Figura 58. Revistas *La Grieta* N° 1, 2, 3, 4. Biblioteca UNLP. Fotografía de la autora de esta tesis.

Figura 59. Revista *La Grieta* N° 5, 6 y 7. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

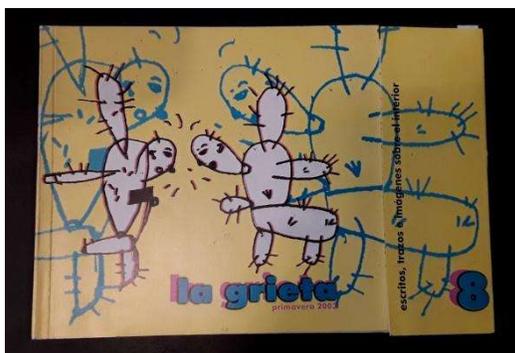


Figura 60. Revista *La Grieta* N° 8. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.
Figura 61. Revista *La Grieta* N° 9. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Además de las características mencionadas –cubierta, solapas, faja– que remiten a su carácter exterior, la revista estuvo desde sus inicios pensada como un artefacto gráfico, un original múltiple que albergaba, a su vez, otros originales múltiples. “Desde el número 0 las revistas traen cosas originales, objetos, serigrafías” (Pesclevi, 2021): en

el interior de la revista podían “viajar” –como señala Pesclevi– estampas originales realizadas en diferentes técnicas – generalmente xilografía y serigrafía– estampillas, postales, objetos múltiples, pequeñas tarjetas o plegados en papel adheridos a alguna página, al retiro de tapa o contratapa. Pesclevi comenta que, “antes de conocernos [con el resto del colectivo], ya teníamos la misma cabeza en el sentido de incorporar originales, del papelito que señala algo. Entonces tengo que mostrarte [las revistas] de manera objetual, de manera completa, de manera artesanal” (Pesclevi, 2021). Pesclevi realiza este comentario mientras despliega ante la autora de esta tesis el archivo de *La Grieta* que se encuentra en el Galpón de Encomiendas y Equipajes. El archivo no está organizado, está contenido en dos valijas donde se encuentran las revistas *La Grieta* – con las piezas que venían en el interior de las mismas, los originales enviados por los artistas de las imágenes incluidas en la revista y los originales de diseño de página–, los folletos *La Náusea*, las revistas murales de *La Náusea*, además de una serie de volantes, folletos, afiches, carteles e invitaciones a una multiplicidad de actividades promovidas por el grupo que iban desde la presentación de los números de la revista, las charlas debate que después se compilaban en los folletos *La Náusea*, obras de teatro, conciertos, seminarios, encuentros de discusión, exposiciones, muestras de talleres, libros y carpetas editados por La Chicharra, originales de las series de estampillas, programas de las Muestras Ambulantes, entre otros materiales. La dificultad del estudio del material también se encuentra al acceder a bibliotecas o archivos, donde en muchos casos se encuentran las revistas “solas”, sin las piezas extras, o solo con alguna de ellas. Al mismo tiempo, esta situación abre interrogantes sobre la preservación y activación de los archivos y las memorias locales que en la mayoría de los casos están alojados en archivos personales y particulares.¹³²

Con una tirada de 500 ejemplares, cada número contiene un original múltiple realizado por un artista. Además de algunos integrantes del colectivo –como Fabiana Di Luca y Jaquelina Abraham– varios artistas fueron invitados y participaron con sus obras, como Edgardo Antonio Vigo, Osvaldo Jalil, el colectivo TuKK & PeluS.A., Ral Veroni, Rocambole, Ivana Vollaro, Laura Andreoni, Norberto Martínez, Alfredo Benavidez Bedoya, Luis Pollini, entre otros. En su mayoría eran artistas locales o de Buenos Aires,

¹³² El caso del Centro de Arte Experimental Vigo es único en la ciudad en su tipo. Desde hace unos años el Centro de arte de la UNLP abrió el Archivo de Arte, con una serie de fondos documentales que reúnen materiales de artistas locales como Luis Pazos, Carlos Ginzburg, entre otros.

y cercanos a los integrantes del grupo, ya fuera como pares o figuras de referencia, como el caso de Vigo o Benavidez Bedoya. Al respecto comenta Di Luca (2021):

Lo que hacíamos era invitar [a un artista], a veces a uno solo pero no llegaba a hacer 500 [estampas originales], hacía 200. Entonces venían 200 revistas nada más con un original y las otras 300 quedaron ahí, sin original. Y otras veces, a medida que fuimos viendo que esto no se podía hacer con un solo invitado, invitábamos a tres, entonces cada uno de esos tres hacía [una tirada de] 150 y así cubríamos la totalidad [de las revistas] (s/p).

Acceder a la revista en su completitud se convierte en algo complejo en un doble sentido. Por un lado porque, como se mencionó, el archivo de *La Grieta* que se encuentra en el Galpón no está aún ordenado, sistematizado ni categorizado.¹³³ Pero también, porque obtener un número completo –incluso con la faja sellada– no garantiza conocer la totalidad de las piezas que lo conforman. Esto sucede porque en cada número, menciona Di Luca (2021),

Por ahí venía una sola [pieza] o venían varias. En la de la música por ejemplo,¹³⁴ que venía un avioncito de papel de Norberto Martínez y también venía una [pieza] de Ivana Vollaró y no sé si algo de Laura Andreoni. Eran tres artistas pero no venían [las piezas de] los tres en una revista. A uno le tocaba la de Norberto y no la de Ivana. Porque era mucho, no teníamos guita¹³⁵ para decirle al artista te bancamos los materiales (s/p).

Con lo cual el mismo número de *La Grieta* podía tener o no un original, y de tenerlo podía ser de diferentes artistas. Además la revista podía contener otras obras visuales o impresos de diferente tipo como postales, piezas troqueladas, afiches, pequeños objetos o piezas de gráfica experimental. A partir del N° 5 incorporaron una separata, dedicada a un escritor, que podía tener el formato de un cuadernillo independiente o estar incorporada al cuerpo de la revista con hojas de menor tamaño y en papel de color.

Todos estos elementos presentaban problemas prácticos y concretos con respecto a cómo se guardaban o se ponían a la venta, por ejemplo, en una librería, tratándose de artefactos que tenían múltiples piezas sueltas que venían en su interior pero que no estaban físicamente “contenidas”:

Un año Diego Fernández hizo una xilografía a dos tintas que además era un desplegable que vos armabas un objeto después, o sea lo sacabas de la revista y lo armabas. [...] Jaquelina Abraham, que después fue parte de la revista, hizo una xilografía que tenía arriba un relieve en resina, porque ella hacía escultura en resina y grabado. Un delirio, eso venía adentro de la revista, quedaba gorda, una cosa

¹³³ En esta inmensa tarea está trabajando en la actualidad Gabriela Pescevi.

¹³⁴ Di Luca se refiere al N° 6 correspondiente a la primavera del 2000.

¹³⁵ Expresión lunfarda para referirse al dinero.

incómoda [...] Algunas veces pasó que se han perdido cosas. Después les pusimos bolsitas a las últimas, porque se les caían las cosas (Di Luca, 2021, s/p).

En muchos de estos aspectos de la revista *La Grieta* se leen claros diálogos con las revistas de Edgardo Antonio Vigo, una figura referente para el colectivo. Desde la definición eminentemente objetual de la revista así como la práctica del *insert*, del objeto o impreso suelto que viene con ella ya estaba presente en las revistas editadas por Vigo, sobre todo en *Diagonal Cero*, que no por casualidad pasó a nombrarse a partir del número 24 como “cosa trimestral”, y en *Hexágono 71*, revista que abandona el formato cuadernillo acaballado para constituirse en un sobre con una serie de piezas en su interior. Di Luca comenta (2021):

en cuanto a ese viraje hacia el artefacto, que siempre nos interesó coquetear con esto, [estaban] centralmente las revistas de Edgardo Vigo. Y lo que él nos mostraba, porque nosotros íbamos a su casa. Además de que nos mandaba cosas por correo, íbamos una vez cada tanto a su casa a conversar (s/p).¹³⁶

Los paralelismos o diálogos pueden encontrarse tanto en la elección de formatos alternativos, hojas o piezas sueltas, la presencia de troqueles, solapas u hojas más pequeñas –que en todos los casos funcionan como una estrategia compositiva, donde la imagen se construye a través de capas sucesivas de diferentes páginas–, la presencia central de la imagen xilográfica, los pequeños impresos exentos como tarjetas, postales y estampillas. Pero también la revista funciona como una parte de un armado en red mucho más amplio, como ya se vio con las revistas abordadas en el Capítulo 1. Las visitas a Vigo –en el espacio donde hoy funciona el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), que alberga todo el material producido, recibido y acumulado por el artista–, fueron también una gran influencia al momento de pensar el universo del gráfico impreso desplegado en casi cualquier acción realizada. En *La Grieta* también, casi toda su práctica tiene su correlato en una pieza impresa.

En cuanto a *La Náusea*, la periodicidad era de mayor frecuencia que *La Grieta*, llegaron a salir hasta cuatro números en un año. Esto da cuenta, por un lado, de cierta urgencia por publicar discusiones sobre temas y debates de coyuntura, y a su vez eso se materializa en formatos menos elaborados, más económicos y de fácil armado como el

¹³⁶ Di Luca (2021) también menciona como referencias en esta idea de la revista artefacto, aunque en mucha menor medida que las de Vigo, otras dos revistas: la revista *Vox* de Bahía Blanca y la ya mencionada *468 Revista de Gráfica Experimental* –que a su vez tiene muchos parecidos con las revistas de Vigo– editada en la década del 80 por el artista platense Carlos Pamparana.

folleto y el afiche.¹³⁷ A diferencia de *La Grieta*, el programa visual del folleto *La Náusea* era más austero, y la cohabitación de imagen y texto es más tradicional. La revista mural, por su parte, consistía en un pliego de papel color blanco de 50 x 70 cm impreso en serigrafía a dos tintas: el texto en negro y la imagen a un color, la misma imagen que corresponde a la tapa del número correspondiente del folleto, solo que en el folleto está impresa en negro.

El formato da cuenta tanto del lector al que va dirigida la publicación como de los tiempos de lectura previstos. Las materialidades a su vez determinan modos de relación con el objeto: el uso de papel prensa o papel obra y el formato periódico habilita el plegado y la manipulación indiscriminada, lo que se refuerza más aún en el caso de los periódicos murales que quedan librados al deterioro que el paso del tiempo pueda acarrear sobre los muros donde fueran aplicados. Al contrario, el uso de papeles especiales o de mayor gramaje, la incorporación de calados, troqueles y gofrados, las ediciones especiales y las impresiones artesanales, por ejemplo, suponen una cierta perdurabilidad, proponen un abordaje que involucra otros sentidos como el táctil además de la vista, así como infunden una relación de respeto con el objeto más cercana a la que puede general un libro o incluso un impreso artístico, constituyéndose muchas veces en objetos coleccionables¹³⁸.

Entre otras cuestiones, el formato y la materialidad determinan lo que Anick Louis (2014) denomina el contexto de lectura, aquellas “condiciones de lectura de los textos, tal como se inscriben en los aspectos materiales de las publicaciones” (s/p). Es decir que estos aspectos nos remiten tanto al lector al que va dirigida la publicación como a los tiempos de lectura previstos; pero también, acota Louis (2014), “dibujan una situación práctica de lectura, fijando posiciones corporales y espacios de lectura” (s/p). En el periódico mural los tiempos de lectura están determinados por el emplazamiento y el desplazamiento del transeúnte. Para Chauvié (2013), la

inmediatez de la lectura [que] tiene que ver con el hecho de que en el modo de presentación de estas publicaciones no está presente la relación entre envase y contenido que es habitual en la mayoría de los productos de la sociedad de consumo, porque esas dos instancias son aquí una sola, por tanto no hay en estos

¹³⁷ Los folletos tenían entre 20 y 45 páginas, con encuadernación acaballada y eran de tamaño 15 x 20 cm. En los primeros números las tapas del folleto eran en papel misionero impresos con tinta negra. Ya en los últimos números aparecen tapas en papel blanco o de color impresos con tinta de otro color. Las páginas internas son de papel obra, están impresas en blanco y negro y presentan en mayor medida textos acompañados por algunas imágenes.

¹³⁸ En este aspecto, pueden trazarse vinculaciones posibles entre las publicaciones de formatos alternativos y los libros de artista como categoría de las artes visuales (Valente, 2020b).

formatos una promesa, una proposición desde la cubierta. Por carecer de empaque, de envoltorio, el impacto es el del contenido, no el de su cobertura (p.27).

Pero en el caso del periódico mural *La Náusea* sí había una promesa, que no estaba alojada en una “cubierta” sino en el hecho de que operaba también como difusión de una actividad, en este caso una charla-debate, que luego a su vez tomaba la forma del folleto *La Náusea* con el mismo número –donde se reponen las intervenciones del debate y se le suman otros ensayos críticos relacionados, materiales visuales y en algunos casos alguna pieza original al estilo de *La Grieta* aunque en menor escala–. Con lo cual *La Náusea* es, por un lado, un híbrido entre revista mural, afiche publicitario y afiche político, un pliego de 50 x 70 cm impreso a dos tintas que era pegado en los muros de la calle, los interiores y exteriores de las facultades y otros espacios como centros de estudiantes o sindicatos; y un folleto impreso en blanco y negro en papel obra y kraft –hasta el N°6, ya que luego incorporan impresión en un color o en blanco y negro sobre papel de color– con una encuadernación simple y un formato manipulable, lo que lo convierte en un artefacto ideal para llevar encima y leer en cualquier lugar y situación ya que no demanda ninguna condición espacial para su despliegue. Si los folletos tenían una impresión de baja calidad –algunos fueron impresos por los mismos integrantes del colectivo en una vieja imprenta que habían recibido de regalo, que repararon y pusieron en funcionamiento en el local de Galpón Sur de calle 16 e/46 y 47– los periódicos murales estaban impresos de forma manual en serigrafía a dos tintas, con la imagen de un artista gráfico. La impresión manual la realizaban los mismos integrantes el colectivo, quienes debieron aprender la técnica serigráfica para hacerlos. La técnica y el programa visual del artefacto lo acercan más a un afiche que a un periódico mural, y le otorga un estatuto más artístico y coleccionable. Así *La Náusea* puede leerse en una doble tradición en el territorio latinoamericano y nacional: por ser nombrado por sus autores como “revista mural” puede inscribirse en dicha genealogía – de las cuales la argentina *Prisma* y la mexicana *Actual* aparecen como fundadoras– y por su sintaxis visual en la del afiche, publicitario por promocionar un evento y en particular en la del afiche político por sus temáticas (Sontang, 1970; Plante, 2016). Si publicar es hacer que algo se vuelva público, la revista mural lo lleva al extremo: pegatineada en los muros de la ciudad,¹³⁹ se abre así a un público que excede esa

¹³⁹ En esos años, existían otras dos propuestas culturales locales con formatos similares: Poesía Turkestán, periódico mural dedicado a la poesía, y los afiches de las intervenciones gráficas del colectivo TuKK & Pelu S.A. Estos proyectos serán retomados en el siguiente capítulo.

comunidad de lectores que *La Grieta* supo construir, ligada principalmente al campo universitario e intelectual local.

Como afiche/revista mural *La Náusea* ofrecía dos niveles de lectura. Un primer nivel, macro, de lectura al paso, marcado por la inmediatez del paso del transeúnte, que brindaba un panorama general con el nombre de la publicación, el tema del número – generalmente enunciado de forma breve y sintética: “Crítica social y violencia política”, “Música y violencia política”, “El vindicador” –en el caso del N°1 que consistía en un video debate sobre la obra de Osvaldo Bayer–, los nombres de las figuras invitadas a los debates y la información correspondiente al evento como día, hora y lugar de la actividad. Esa primera lectura era favorecida por el impacto generado por la presencia de la imagen gráfica, que abarcaba gran parte del pliego, y el contraste de la impresión a dos tintas, negro para el texto y color para la imagen –rojo en la N°1 y la N°4, amarillo anaranjado en la N°2 y verde en la N° 3– (Figuras 62, 63, 64 y 65).

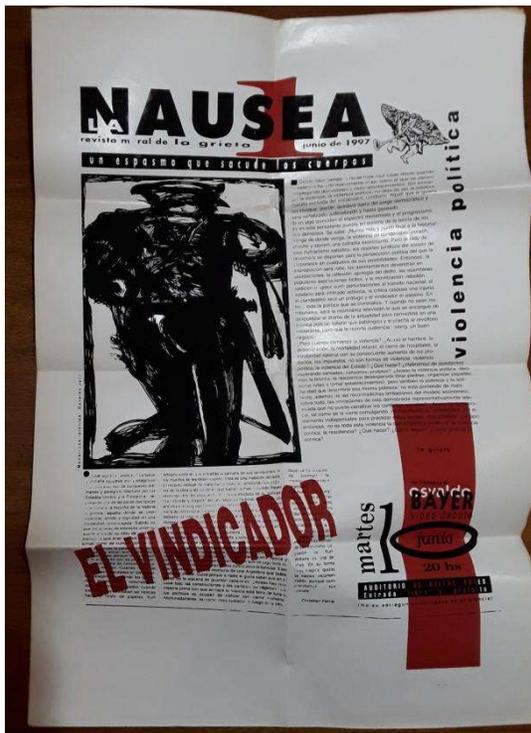


Figura 62. *La Náusea* revista mural N° 1, 1997. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

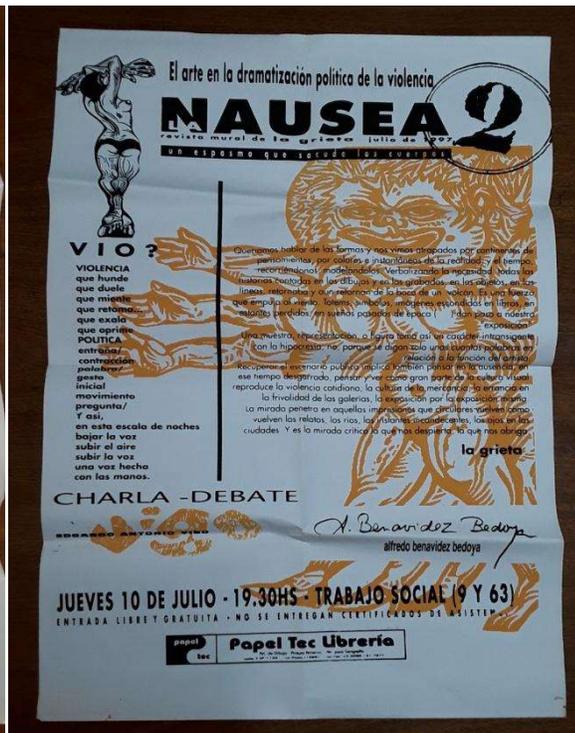


Figura 63. *La Náusea* revista mural N° 2, 1997. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.



Figura 64. *La Nausea* revista mural N° 3, 1997. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

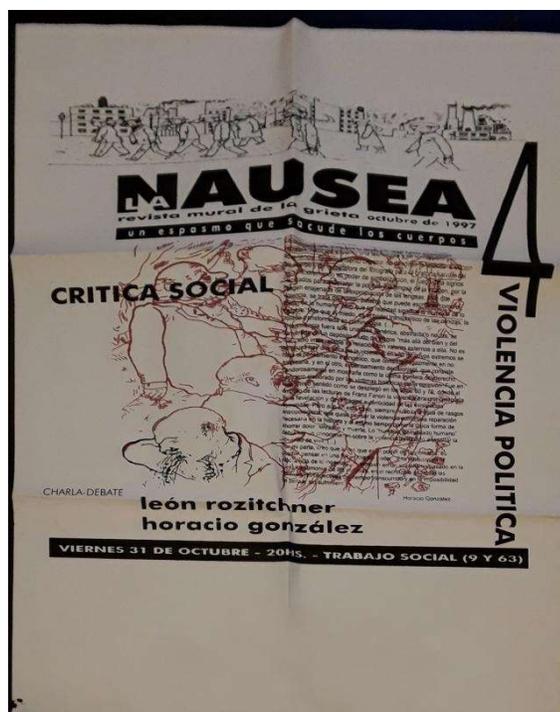


Figura 65. *La Nausea* revista mural N° 4, 1997. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Superado ese primer nivel de lectura aparecía un segundo nivel, que exigía mayor proximidad y detenimiento. Sobreimpresa a la imagen, al punto que en algunos casos dificultaba bastante la lectura, y en una tipografía mucho menor a la utilizada en el resto del pliego, el transeúnte podía leer un texto crítico o reflexivo, que presentaba los temas y debates del número. El N°1 es el único donde aparecen dos textos, uno a cargo del colectivo La Grieta y el otro por Christian Ferrer; en el N°2 el texto es de Liliana Herrero; en el N°3 el texto es de La Grieta y en el N° 4 de Horacio González. Por la densidad crítica de los textos y la complejidad dada en algunos casos por la mixtura entre texto e imagen, el contexto de lectura se modificaba notablemente según el emplazamiento. De esta forma, el segundo nivel de lectura era propicio para las ubicaciones en espacios específicos en los que se inscribió esta publicación, como facultades, centros de estudiantes o sindicatos, espacios cerrados de circulación más demorada y donde se reiteraba un público lector más conocido o por lo menos más afín a las temáticas y al colectivo; y mucho menos para el emplazamiento en la vía pública, donde el contexto visual y las temporalidades que implican los tránsitos lo reducen casi exclusivamente a un afiche de difusión del evento.

Tanto por su contenido como por su carácter de artefacto gráfico la revista *La Grieta* implica tiempos demorados de lectura. Del lado del contenido se encuentran dossiers temáticos, notas extensas de gran densidad crítica, diversidad de propuestas artísticas, poesías y poesías visuales, historietas, fotografías, imágenes de diferente registros plástico-visuales. Y del lado de lo objetual el hecho de ser contenedor de otras piezas – estampas originales, postales, impresos plegados o troquelados, entre otros–, además de un diseño que proponía acciones y manipulaciones diversas por parte del lector. Por lo cual son artefactos que no pueden ser consumidos en un solo movimiento, a los que se puede volver insistentemente para encontrar algún detalle que se había pasado por alto. Las solapas, las piezas que venían en su interior y el diseño de páginas –que implicaba muchas veces tener que girar la revista para leer las diferentes notas– hacen que *La Grieta* reclame un espacio que permita su despliegue y manipulación con mayor libertad y comodidad. En algunos números de la revista, junto con el espacio para las publicidades aparece en las últimas páginas un recuadro donde se convoca a los lectores a no tirar las revistas y que, en caso de querer deshacerse de los números, los donaran al archivo que el grupo tenía en un domicilio particular.¹⁴⁰

Además de su dimensión material y de artefacto, es relevante analizar la visualidad de las publicaciones, es decir aquellos elementos visuales y de diseño puestos en juego. Estas decisiones se vinculan directamente con el discurso textual de la revista, en tanto, señalan Malosetti Costa y Giunta (2019, s/p) “Las formas que adopta una revista ponen de manifiesto el programa visual al que se vinculan los textos”. Esto cabe ser pensado para diversos tipos de revistas, ya sean políticas, literarias, etc. A la vez que, desde el campo de las artes o del estudio de las revistas de arte, constituye un aspecto relevante en cuanto atienden los modos de relación entre palabra e imagen de un modo diferenciado. A su vez, para los objetivos de esta tesis, cabe analizar la visualidad en el marco de lo que consideramos la dimensión gráfica de estas publicaciones, con la intención de destacar aquellas prácticas desplegadas –de producción, de diseño, de

¹⁴⁰ En aquel momento *La Grieta* no tenía espacio propio, por eso comenzaron a conformar el archivo en el domicilio de uno de los integrantes del colectivo. Luego lo donaron a Galpón Sur, organización política con la que coordinaban actividades como talleres y seminarios. Galpón Sur tenía en ese momento una biblioteca popular denominada Héctor G. Oesterheld que funcionaba en una casa ubicada en calle 16 entre 46 y 47, espacio que también funcionaba como lugar de reuniones tanto para Galpón Sur, como para *La Grieta*, así como agrupaciones estudiantiles y organizaciones sociales, sindicales y DDHH. Esa casa fue el primer espacio donde estuvo alojada la hemeroteca. En 2008 Galpón Sur se suma al Frente Popular Darío Santillán y se mudan junto con la Biblioteca a un inmueble ocupado que se convirtió en el Centro Social y Cultural Olga Vázquez. La hemeroteca se encuentra actualmente en ese espacio.

edición— que, por las operatorias y recursos visuales, formales y técnicos, corresponden al universo de la gráfica.

Siguiendo a Louis (2014), el programa visual de una revista, parte de lo que la autora nombra como contexto de publicación: implica considerar elementos como textos, imágenes, cuadros y figuras, así como la cohabitación entre los mismos, las tipografías y fuentes, las escalas, paletas y resoluciones, entre otros aspectos. La relación de las imágenes con las notas textuales se da de formas diversas: en una modalidad más tradicional, algunas imágenes ilustran los textos; en otros casos las imágenes trazan recorridos propios y abren otras lecturas. También pueden aparecer absolutamente entremezcladas con el texto, o disolverse para conformar en parte una textura. A su vez hay páginas dedicadas exclusivamente a obras visuales, ya sean reproducciones de grabados, dibujos, historietas o poesía visual. En los primeros números esa mixtura de lenguajes se presenta visualmente de forma poco ordenada, con una estética punk, en palabras de Di Luca (2021) —ligada al fanzine, el collage y la fotocopia, que se producía en el circuito under, porteño principalmente, en los `80 y `90—. ¹⁴¹

En el repertorio visual de la revista, los recursos del plano, la línea y la textura — propios de la tradicional técnica xilográfica que contribuyó a delimitar un repertorio visual sobre lo que entendemos por imagen gráfica— son ampliamente explorados: mayor contraste, plenos planos, líneas, inversión negro sobre blanco/ blanco sobre negro, texturas para intervenir los fondos (Figuras 66 y 67). Sin la mediación técnica, muchas páginas de la revista conservan esos rasgos que le dieran origen, mantienen su impronta histórica y dialogan con los impresos “originales” —los cuales sí están impresos en xilografía— que acompañaban cada número de la revista. De forma similar, ciertas características formales —como la trama de semitonos para reproducir imágenes fotográficas— son apropiados e incorporados al repertorio de recursos visuales sosteniendo su condición gráfica más allá de los procedimientos técnicos que dieron origen a su estética. Sobre esto aspectos procedimentales Di Luca (2021) comenta:

No teníamos recursos económicos como para mandar a pelicular, hacer fotos con calidad, impresos de grises. Habíamos omitido el gris por esta cuestión económica y de no disponer de los medios. Entonces dijimos, explotemos al máximo que podamos el blanco y negro, y la trama gráfica [...] Lo que disponíamos eran las fotocopias básicamente. Entonces cada vez que imprimíamos una foto, la llevábamos al *trash* fotocopia. Y si pedíamos trabajos especiales [a los artistas

¹⁴¹ Sobre fanzine y cultura punk underground, principalmente en la ciudad de Buenos Aires, ver Pietrafesa, 2013; Schmied, 2018.

invitados] les decíamos: trabajen en blanco y negro, línea, pleno, trama, negro y blanco, no hay gris (s/p).

A partir del N° 8 hay un salto en la calidad de impresión, además de las tapas a color, en el interior aparecen imágenes fotográficas con presencia de grises –que anteriormente eran anulados llevando las imágenes al contraste de blanco y negro o progresivamente resueltos por tramas de semitonos–. Lo que comenzó siendo producto de limitaciones técnicas y procedimentales se fue convirtiendo en una marca de estilo. En esa época previa a los programas digitales de diseño, los originales eran armados de forma artesanal en una mesa de trabajo:¹⁴² por un lado tipeaban los textos en columnas en la computadora de un familiar, los imprimían, recortaban y luego componían las páginas a partir de esas tiras mediante el procedimiento del collage.

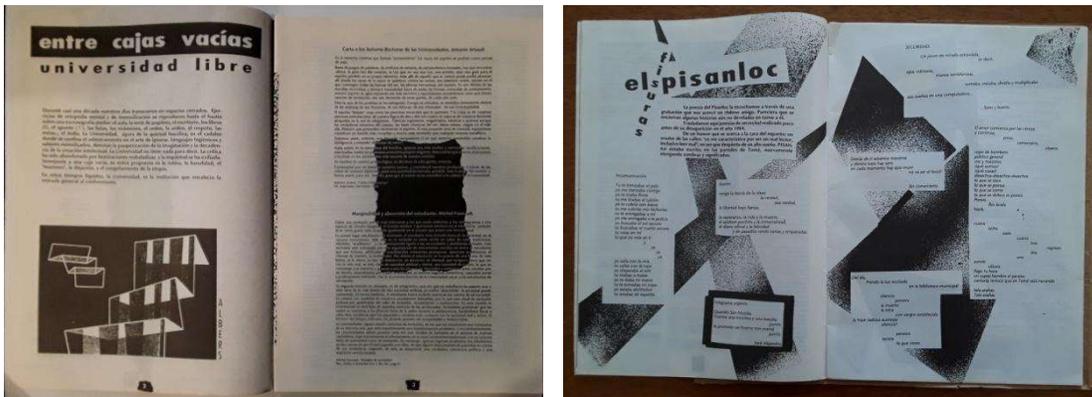


Figura 66. *La Grieta* N°0, 1993. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.
Figura 67. *La Grieta* N°1, Otoño-Invierno 1994. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

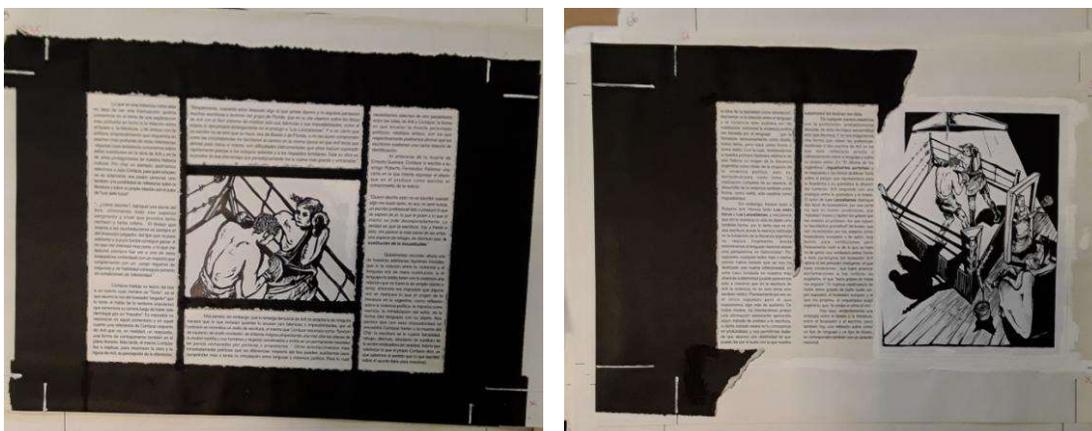
Estos aspectos mencionados facilitaron una composición menos rígida, por ejemplo con columnas de texto de diferentes anchos y que podían aparecer en diferentes posiciones. A su vez, aparecía una convivencia de registros, uno más propio de la imagen manual y gestual –ilustraciones o grabados–, un registro de imagen fotográfica –primero posterizado hasta al mayor contraste y luego incorporando también las tramas de semitonos– y el registro propio de las tipografías.

Se reconocen así una combinación entre las operatorias utilizadas habitualmente en la confección de los bocetos para algunas técnicas de grabado¹⁴³ –aquellas donde aparece con mayor predominancia la utilización de plenos planos y texturas en la composición

¹⁴² Di Luca (2021) señala que recién en 1996 tuvieron computadora propia.

¹⁴³ En una era pre digital, antes de los bocetados en *Photoshop*, *InDesing* y otros programas de diseño y maquetación.

de la imagen— con otras más contemporáneas como la apropiación y manipulación de imágenes preexistentes. En ese sentido, entendemos que las operatorias desplegadas en el diseño y armado de las páginas de *La Grieta* —collage de imágenes impresas preexistentes y textos, tinta china negra y corrector blanco— son homologables con los procesos compositivos, de modo analógico, de un boceto para un impreso artístico. Por ejemplo, ciertos rasgos visuales propios de trabajar con el corrector líquido para tapar los recortes de las partes que conformaban la página (Figuras 68 y 69) o la inversión de texto blanco sobre fondo negro y de texto en negro sobre fondo blanco combinado en la misma página (Figura 70).



Figuras 68 y 69. Originales de páginas de *La Grieta* N° 0, 1993. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

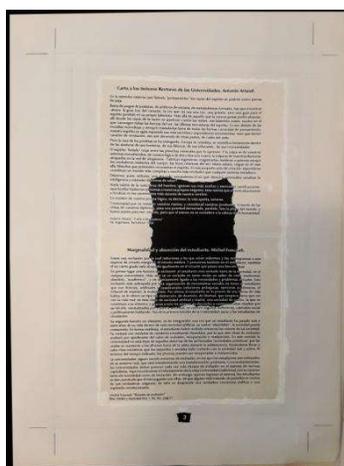


Figura 70. Original de página 3 de *La Grieta* N° 0, 1993. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Esta metodología de trabajo le imprimió a las páginas de *La Grieta* una estética particular, con una apuesta visual más potente que otras revistas de la época con las que

dialogaban. En una misma página un texto debía ser leído en un sentido y la nota siguiente exigía rotar la revista para poder leerlo (Figura 71), y la cohabitación entre imágenes y textos ocurría de un modo menos estructurado.



Figura 71. Revista *La Grieta* N°6. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Si en la idea de artefacto la referencia indiscutible eran las revistas de Vigo, Di Luca menciona a *La Caja*¹⁴⁴ y *Crisis* como “referencia visual en cuanto a los diseños, la cuestión de la diagramación, y una estética de llevar el contraste del blanco y negro” (Di Luca, 2021).

Además de la referencia a la visualidad de otras revistas, en *La Grieta* hay una apuesta muy fuerte a referencias visuales de la cultura popular y los medios de masas. En ese sentido Pesclevi comenta que estaba “muy presente en nosotros la búsqueda de imágenes, la imagen, las artes gráficas siempre, las artes del diseño [...] y el arte del original también” (Pesclevi, 2021). El repertorio visual que acompaña las notas y ensayos se nutre tanto de imágenes de “información” –por ejemplo imágenes de circulación masiva como artefactos antiguos de comunicación o las máquinas para volar de Leonardo Da Vinci–; imágenes y referencias a la gráfica popular mexicana y la literatura de cordel brasileña (Figuras 72 y 73); así como imágenes de “obra gráfica artística” sean de artistas contemporáneos, algunos vinculadas al arte correo, la poesía concreta y la gráfica experimental latinoamericana (Figuras 74 y 75).

La imagen xilográfica tiene una amplia presencia, ya sea en las imágenes que aparecen al interior de la revista como en los impresos “originales” que vienen con los números; y también aparece tanto con obras de autores contemporáneos – y en su mayoría locales como Constanza Clochiatti, Fabiana Di Luca, Diego Fernández, Jaquelina Abraham,

¹⁴⁴ Revista tamaño tabloide con ensayos sobre filosofía, política y cultura.

Victoria Deluso Flores— como reediciones de imágenes de grabadores populares latinoamericanos —por ejemplo, las catrinas del mexicano José Guadalupe Posadas en La Grieta N° 3 o los diablos del brasileño Jose Borges en el N° 9—.

Pero también la presencia reiterada de Edgardo Vigo e Ivana Vollaro, así como la participación de Norberto Martínez, TuKK & PeluSA o la doble separata con las poesías visuales de Arnaldo Antunes —en el N°5 y en el N°9— reponen el lugar relevante de la experimentación gráfica en la revista. De esta forma en cada número hay páginas dedicadas a uno o dos artistas contemporáneos que convocaban a participar, solían ocupar espacios centrales y eran listadas en el índice del número a la par de los textos. Por ejemplo, la obra de Edgardo Vigo apareció de esta forma en los N° 1, N° 2 y N° 5, así como en forma de afiche como en el N°4. En todos los casos componían a modo de collage con la reproducción de obras de diferentes épocas y disciplinas transitadas por el artista, desde poesías visuales hasta objetos, incluyendo las tapas de la revista *Diagonal Cero* N° 24 y 28, además de una estampilla pegada y sobreimpresa con un sellado a mano (Figuras 76, 77 y 78).¹⁴⁵ En el N° 6, por otro lado, comparten página Ivana Vollaro y Norberto Martínez —quienes además realizan piezas exentas para ese mismo número—, y Sergio Pisano participa con una estampilla y un sello en el interior de la solapa (Figura 79).

La historieta también tiene presencia en la revista, con algunas tiras y personajes y autores clásicos del género, como *El Eternauta* de Héctor Oesterheld y Solano López y *El Corto Maltés* de Hugo Pratt, entre otros; así como de historietistas contemporáneos como Max Cachimba e Isol (Figuras 79 y 80). Si reconocemos la gráfica como una disciplina que oscila entre el universo de la comunicación y el universo del arte, en ambos escenarios despliega los mismos medios técnicos de reproducción (por ejemplo el offset, la serigrafía, la xilografía) así como los dispositivos de enunciación que los ponen en circulación (libros, publicaciones, afiches). Esta particularidad ha determinado modos específicos de circulación de las obras —desde los grabados en los diarios anarquistas de a principios de siglo XX hasta las carpetas de estampas—, donde la multiejemplaridad y la distribución a costos “accesibles” fueron parte de los debates de

¹⁴⁵ El recurso a la estampilla sobreimpresa con el sellado a mano se repetirá en los folletos La Náusea, así como en otros artefactos gráficos desarrollados por La Grieta, como por ejemplo los materiales de difusión del libro *Historias antiguas contadas por chicos modernos*, una serie de tarjetas de cartón con una estampilla y un sello. Ediciones La Grieta, año 2001.

la disciplina. De esta forma la revista *La Grieta* oscila entre esos dispositivos promoviendo una circulación de producción gráfica de espectros diferenciados.



Figuras 72 y 73. Cuento del escritor entrerriano Juan José Manauta adaptado por Di Luca y Pesclevi al modo de la literatura de cordel brasileña, *La Grieta* N°9. Archivo La Grieta. Fotografías de la autora de esta tesis.

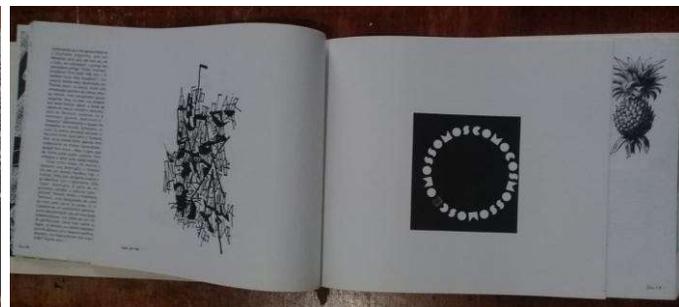


Figura 74. Poesía concreta en la parte inferior de las páginas de *La Grieta* N° 1. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Figura 75. Poesía visual, separata Arnaldo Antunes, *La Grieta* N°9. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.



Figura 76. Edgardo Vigo, *La Grieta* N°1, otoño-invierno 1994. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Figura 77. Edgardo Vigo, *La Grieta* N°2, primavera 1995. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.



Figura 78. Afiche de Vigo correspondiente a *La Grieta* N°4, invierno 1998. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

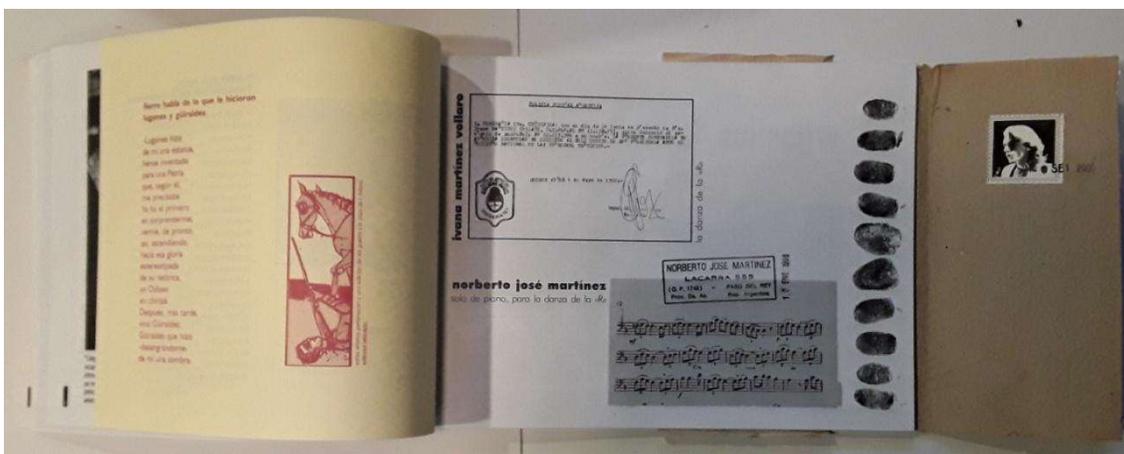


Figura 79. Norberto Martínez e Ivana Vollaro en la página y Sergio Pisano en la parte interior de la solapa, *La Grieta* N° 6, primavera 2000. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.



Figura 79. Ilustraciones de El Eternauta en *La Grieta* N°5. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Figura 80. Historieta de Isol en *La Grieta* N°2. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

La convivencia de un lenguaje más tradicional de la imagen gráfica, principalmente xilográfica, y de un lenguaje más experimental vinculado a la poesía visual, y la gráfica experimental se evidencia tanto en las páginas de artista como en los originales. El N°0 tenía una obra de Gonzalo Chávez, unas manzanas serigrafiadas directamente sobre el cartón del lado interno de la solapa. Un espacio de umbral que no era ni las imágenes que estaban en el interior de la revista ni una pieza exenta, un original que viaja en su interior. Una modalidad similar se repite con el original de Sergio Pisano en el N°6, una estampilla con el rostro de Federico Moura y sellada con la fecha 6 sep 2000 pegada en la cara anterior de la solapa derecha (Figura 79). En cuanto a los originales que venían sueltos podían ser estampas xilográficas más convencionales –como la de Clochiatti en el N°3 (Figura 81) , la reproducción de una xilografía del brasileño José Borges en el N°9 (Figuras 82)–, xilografías o serigrafías combinadas con troquelados –como la de Fabiana Di Luca en el N°2 (Figura 83) o la xilografía a dos tintas con la que armar un objeto de Diego Fernández–, postales o tarjetas con ilustraciones o fotografías como las fotos de Sergio Chamorro sobre el Movimiento Sin Tierra en el N°9 (Figura 84), las postales con ilustraciones de los chicos de los talleres correspondientes al libro *Historias antiguas contadas por chicos modernos* en el N°7 (Figura 85); o piezas plegadas u objetos variados como un avioncito de papel de Norberto Martínez, unas estampillas con gofrados de Laura Andreoni (Figura 86) y una pieza en resina de Jaquelina Abraham en el N°6, una chapita de latita de gaseosa de Ivana Vollaro en el N°4 (Figura 87), entre muchas otras. En el N° 8 unos de los originales era la serigrafía *Somos nosotros* (Figura 88) del Taller Popular de Serigrafía, colectivo de artistas que se nucleó alrededor de asamblea barrial de San Telmo y cuyas acciones consistían

mayormente en jornadas de impresión en serigrafía en vivo en el marco de diferentes jornadas de lucha. La serigrafía *Somos nosotros* lleva la fecha de la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001, génesis del proceso asambleario que se desarrollará ampliamente en los años 2002 y 2003. En paralelo, La Grieta participa activamente en esos años de la asamblea barrial de Meridiano V.

Dada la cantidad y diversidad de objetos gráficos no se pretende aquí analizarlos en su particularidad, sino leerlos como parte de un programa gráfico-visual que pretendía albergar, de forma indistinta y combinada, propuestas más convencionales con otras más experimentales, más conceptuales o más lúdicas, que se establecen como modos posibles de enunciar e intervenir desde la práctica artística.¹⁴⁶ A su vez, la yuxtaposición y el diálogo entre imágenes más históricas y prácticas contemporáneas constituyen una constante en la propuesta gráfica de la revista a través de sus diferentes números.



Figura 81. Xilografía original de Contanza Clochiatti en *La Grieta* N°3, primavera 1996.

Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Figura 82. Xilografía a partir de matriz original de Jorge Borges en *La Grieta* N°9, octubre 2004. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Figura 83. Xilografía original de Fabiana Di Luca en *La Grieta* N° 2, primavera 1995. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.



Figura 84. Postales de Sergio Chamorro en *La Grieta* N°9, octubre 2004. Archivo La Grieta.

Fotografía de la autora de esta tesis.

Figura 85. Postal en el retiro de contratapa de la revista *La Grieta* N°7, invierno 2001. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

¹⁴⁶ Ver anexo Revista *La Grieta*.

Figura 86. Originales de Norberto Martínez y Laura Andreoni en *La Grieta* Nº 6, primavera 2000. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.



Figura 87. Obra de Ivana Vollaro en *La Grieta* Nº4, otoño/ivierno 1998. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Figura 88. Serigrafía *Somos nosotros*, del Taller Popular de Serigrafía, Revista *La Grieta* Nº8, primavera de 2003. Fotografía de la autora de esta tesis tomada en la muestra *Transformación. La gráfica en desborde*, Museo Nacional del Grabado, 2021.

En una genealogía de publicaciones gráficas locales hay aspectos formales y procedimentales que se reiteran. Un modelo o marca de las revistas de Vigo y su trabajo con Graciela Gutiérrez Marx se puede ver retomado en *468 revista gráfica experimental* y luego también en las revistas de *La Grieta*. La utilización del cartón gris y el papel misionero resultan materiales económicos que demuestran la intención de que la revista fuera un objeto gráfico, coleccionable pero a su vez que tuviera la mayor circulación posible, alejada de las ediciones de lujo. En ese sentido la revista tiene una predominancia de la imagen gráfica impresa en tinta negra, pero a su vez la acompañaban originales-múltiples generalmente en serigrafía, plegados, estampillas y obras cercanas al arte correo, postales y otro tipo de producciones gráficas.

Pensando en los campos de inscripción del colectivo y atendiendo a un circuito mucho más reducido para la exhibición de artística, la propuesta desde la revista *La Grieta* se presenta así como un modo de ampliar el acceso y circulación de las producciones más experimentales y de artistas jóvenes que, en su mayoría, no contaban con espacios para darse a conocer. Esta apuesta se enlaza con la otra gran estrategia de *La Grieta* de discusión e intervención en el campo del arte local que viabilizaban a través de las Muestras Ambulantes, buscando un desplazamiento del centro a la periferia que puede ser leído en doble clave: del centro de la ciudad donde se encuentran los museos municipales y el museo provincial de arte—, hacia los barrios periféricos —como fue su inserción en Meridiano V; así como el desplazamiento de los espacios centrales del arte

–museos e instituciones oficiales–, hacia otros no habituales –la calle, la vereda, un negocio, el garaje de un vecino, una obra original en una revista–.¹⁴⁷

A diferencia de *La Grieta*, el programa visual del folleto *La Náusea* es más austero, y la relación entre imagen y texto es más tradicional. Por ejemplo, no hay páginas específicas dedicadas a la imagen, no hay historietas ni propuestas de poesía visual o gráfica experimental como abundan en las revistas *La Grieta*. En su lugar, las imágenes cumplen el rol de acompañamiento de las notas textuales, aunque esto no significa una correlación visual explícita de lo que el texto enuncia. En cuanto a las tapas, las imágenes se reiteran en las revistas murales correspondientes¹⁴⁸ (Figura 89, 62, 63 y 64), aunque el programa visual aparece más elaborado y menos estructurado en la revista mural que en el folleto. Esto es producto en parte de la impresión a dos tintas – que ofrece la posibilidad de la sobreimpresión de capas–, y del hecho de que la revista mural se reduce a esa única imagen, con lo cual por un lado debe condensar la información en este plano, y por otro, por sus modos de acceso y lectura, su eficacia depende en gran parte de su capacidad por llamar la atención y convocar a su lectura. En muchos casos las imágenes convocadas tienen proveniencias diversas y contrastan en cierta medida con las notas. Por ejemplo, en el N°3 las notas que reflexionan sobre los vínculos entre “Música y violencia política” –parte de la serie sobre Violencia política que llevaron a cabo a través de los cuatro primeros números de *La Náusea*– acompañadas de imágenes inuit recopiladas en el libro *Eskimo Prints* de James Houston (Canadá, 1971) (Figura 90). A su vez esas imágenes ya habían sido retomadas en el N°3 de *La Grieta* acompañando una nota de Christian Ferrer donde piensa a la Argentina y a Canadá desde una correspondencia de extremos cartográficos (Figura 91) y en 1997 utilizaron una de esas imágenes para la difusión de un recital de poesía. *La Grieta* se nutre antropofágicamente de referencias culturales y geográficas remotas, las mastica y las digiere para analizar la realidad desde nuevas preguntas.

¹⁴⁷ En esto también puede trazarse una genealogía con artistas locales como Vigo pero también otros como Luis Pazos, Carlos Ginzburg, Graciela Gutiérrez Marx, Susana Lombardo, Lido Iacopetti.

¹⁴⁸ En el N°1 la imagen estuvo a cargo del grabador Osvaldo Jalill, en el N° 2 de Alfredo Benavidez Bedoya y en el N° 3 de Jaquelina Abraham –quien era integrante del colectivo en ese momento– .



Figuras 89. *La Nausea* N°1, 2 y 3 (Folletos), 1997. Biblioteca UNLP. Fotografía de la autora de esta tesis.



Figuras 90 y 91. *La Nausea* N°3, septiembre 1997, y *La Grieta* N° 3, primavera 1996. Páginas interiores del folleto y de la revista con ilustraciones del libro “Eskimo Prints”. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Atendiendo a aspectos estéticos y técnicos de las imágenes de tapa podemos establecer agrupamientos. El primer grupo podemos delimitarlo del folleto N° 1 al N°6. En ellos las imágenes son eminentemente gráficas, como vimos anteriormente, resueltas mayormente con plenos planos y líneas, impresas a una sola tinta, en color sobre papel kraft de la tapa del folleto. En los N°1, N°2, N°3 (Figura 89) y N°5 los autores son artistas grabadores cercanos al colectivo La Grieta. En el N°4 en cambio, las imágenes corresponden a George Grosz, artista que cuya imagen circuló en diferentes periódicos de la intelectualidad de izquierda argentina de los años '30 (Pittaluga, López, Ockier, 2007). La tapa del N°8 también se incorpora en este grupo, con una imagen del grabador brasileño Grilo.

En el N°7, *Fetiches de la izquierda*, aparece la imagen fotográfica –con la repetición de dos fotografías icónicas de la figura de Eva Perón y de Ernesto Che Guevara– pero

llevada a su mínima resolución gráfica en el contraste entre blanco y negro. Las tapas dejan de ser de papel kraft para pasar a ser blancas e impresas, también a una tinta, pero a color – hay versiones en magenta y en cyan– (Figura 93). En el afiche en cambio, la imagen se reitera pero la impresión en serigrafía manual es realizada a tres tintas: magenta, cyan y amarillo (Figura 94). La repetición y el uso del color proponen una estética pop que ilustra una fetichización y consumo de las imágenes de ciertos líderes más que de los proyectos políticos que promueven. En esa línea se puede leer una referencia a la obra en serigrafía *Anti-afiche* (1969) de Roberto Jacoby, donde aparece la misma icónica foto del Che, tomada por Alberto Korda, con el lema “un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared”, obra que anticipa en cierta forma el futuro consumo masivo que devino de la imagen del guerrillero.



Figuras 93 y 94. Folleto y afiche, *La Náusea* N°7, noviembre 1998. Fotografía de la autora de esta tesis en la muestra *Transformación. La gráfica en desborde*, Museo Nacional del Grabado, 2021.

La Náusea N° 9 y N°10 marcan la incorporación de imágenes fotográficas trabajadas con trama de semitonos (Figuras 95, 96 y 97). En el N° 9 además aparece un recurso muy utilizado en las revistas *La Grieta*, que es la recurrencia a un repertorio de imágenes de información, en este caso se trata de imágenes de la década del '50 de amas de casa realizando tareas del hogar, para hablar de la situación del país retomando la frase de Raúl Alfonsín frente al levantamiento carpintada ocurrido en 1987 durante su mandato como presidente de la nación: “La casa está en orden”.

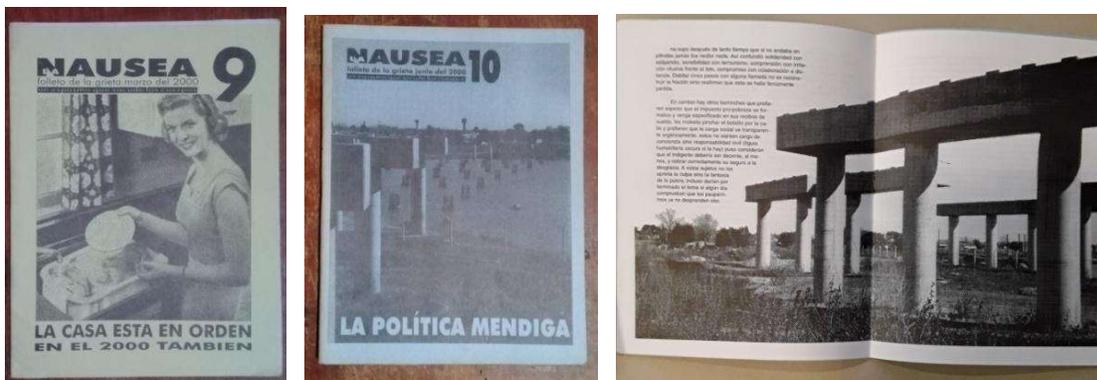


Figura 95. Tapa *La Náusea* N° 9, marzo 2000. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Figuras 96 y 97. Tapa y páginas interiores de *La Náusea* N°10, junio 2000. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

En *La Náusea* N° 11 y N° 13 se retoma la imagen gráfica, con especial énfasis en la tradición del grabado de protesta argentino y latinoamericano. También impresas a un color, las imágenes del folleto N° 11 (diciembre 2000) –folleto de doble entrada ya que al darlo vuelta la contratapa del folleto era en realidad la tapa del Cuaderno N°1 del Taller de pensamiento nacional– son reproducciones de estampas del grabador mexicano Leopoldo Méndez, fundador del Taller de Gráfica Popular de México en la década del '30 (Prignitz, 1992) (Figuras 98 y 99). El N° 13 por su parte, está ilustrado con reproducciones de imágenes que fueron publicadas en distintos periódicos *La Protesta* en la década 1920-1930, tal como lo mencionan en la contratapa (Figuras 100 y 101).

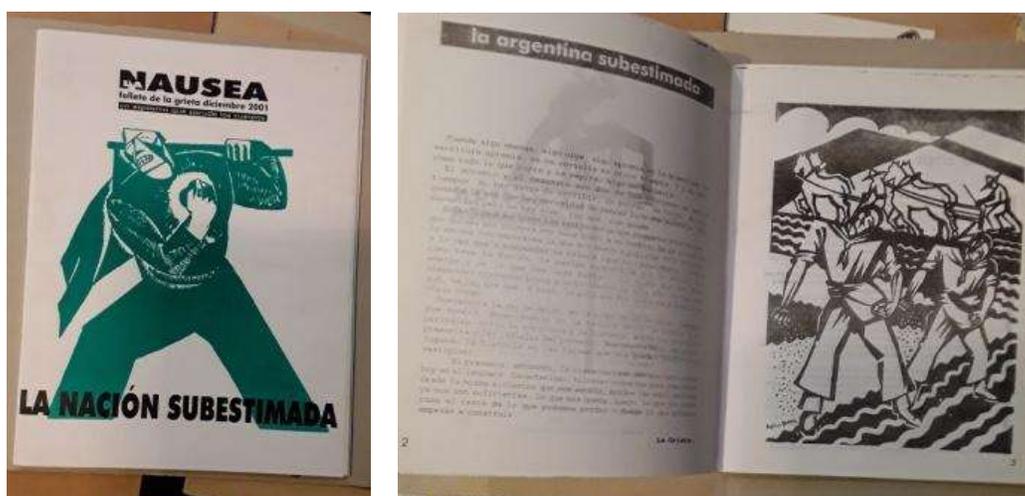
El N° 12, editado en octubre de 2001, por su parte, presenta una tapa original con una obra de Diego Bianchi: de un papel celeste pálido, una pincelada ancha color blanco, y con claro gesto manual, la atraviesa horizontalmente conformando una versión pictórica de la bandera nacional. Sobre ella está impresa en color naranja una imagen alterada del escudo nacional realizada en xilografía. En este escudo nacional modificado, las manos que deberían estar sosteniendo el cetro del que pende el gorro frigio están, en cambio, intercambiando una bolsa (Figura 102): el folleto sale en un momento donde se profundiza la crisis económica y el endeudamiento del país con el Fondo Monetario Internacional, crisis que estallaría solo unos pocos meses después.

Los N° 14 y N° 15 retoman imágenes de autores contemporáneos, en ambos casos impresas a dos tintas. En el N°14 las ilustraciones tanto de tapa como las que acompañan las notas al interior del folleto corresponden a Ral Veroni, artista cercano al colectivo que participaba de la revista *Lápiz Japonés*, relacionada con *La Grieta*. La

imagen de tapa de Veroni está resuelta a dos tintas pero además del uso del pleno y la línea incorpora la trama de semitonos como recurso gráfico (Figura 103). En el N°15 las ilustraciones son de Florencia Balestra y la imagen está resuelta exclusivamente mediante el recurso formal de la línea (Figura 104).



Figuras 98 y 99. *La Náusea* N°11, diciembre 2000. Folleto de doble entrada, desde la contratapa se accede al Cuaderno N°1 del Taller de pensamiento nacional.



Figuras 100 y 101. Tapa de *La Náusea* N°13, y páginas 2 y 3 con la nota editorial y reproducción de un grabado xilográfico, diciembre 2001. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.



Figura 102. Tapa *La Náusea* N° 12 con grabado original en la tapa de Diego Bianchi. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Figuras 103. Tapa *La Náusea* N° 14 con ilustración de Ral Veroni. Archivo La Grieta.

Fotografía de la autora de esta tesis.

Figuras 104. Tapa de *La Náusea* N° 15 con ilustración de Florencia Balestra. Archivo La Grieta.

Fotografía de la autora de esta tesis.

Algunos números del folleto traen también un “original”, una propuesta gráfica generalmente ubicada en el retiro de tapa, un recurso que utilizaron en algunos números de *La Grieta*. Por ejemplo en el retiro de tapa del N°2 vienen adosadas tres estampillas (Figura 105) correspondientes al “Tríptico” poema visual a las Madres de Plaza de Mayo de Edgardo Antonio Vigo visto en el Capítulo 1 (Figura 21). La inclusión de esta obra refiere al tema del folleto, la violencia política y, en particular pensada desde las artes visuales,¹⁴⁹ y su inclusión resulta significativa en una época en que las causas de DDHH eran en gran medida menospreciadas. En el N°8, la tapa y las ilustraciones que aparecen en el interior del texto, corresponden al artista brasileño Grilo (Figura 106). Pero a su vez, el folleto viene con un original de Sergio Pisano, un sello del escudo nacional sobre un trozo de papel higiénico (Figura 107).¹⁵⁰ En 1999, año electoral y en plena crisis de la idea de democracia y representatividad política, la nota editorial del folleto señala

El desencantamiento de la política es el desencantamiento de la democracia, de ésta democracia que perpetua con el voto la fragmentación de lo que alguna vez se rompió. Ni siquiera para mandar a la mismísima mierda nos sentimos convocados en estas elecciones [...] Decimos impugnación, y con ello proponemos apelar a la parodia. Votar como parodiar. Como diciendo: “¿Querés el voto? Tomá el voto”; pero será un voto que no sirve, un voto desquiciado, un voto que se niega a vota. Se trata de devolverlo distorsionado. Impugnar para politizarle, para cargarlo de

¹⁴⁹ El folleto N° 3 está enfocado en la violencia política pensada desde la música.

¹⁵⁰ Una forma de impugnación del voto entre 1999 y 2001 fue la introducción de diferentes elementos en los sobres de votación. Ver notas Lipcovich y Nora Veiras (2001).

aquello que se le pretende despojar. Impugnar, en fin, para negarle su eficacia aritmética (*La Náusea* N°8, 1999)

En otra versión de ese mismo número el artista propuso el mismo sello pero esta vez sobre una imagen fotocopiada de una enfermera que, en lugar del clásico gesto de silencio, está conteniendo una risa. Al pie se lee: Lista N°... y un código de barras (Figura 108).

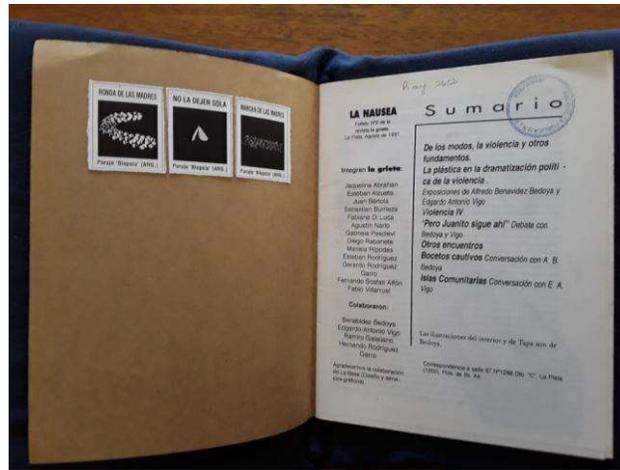


Figura 105. Retiro de tapa y sumario de *La Náusea* sea N°2, 1997. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.



Figura 106. Tapa *La Náusea* N° 8, octubre 1999.

Figura 107. Retiro de tapa y sumario de *La Náusea* N°8, con original de Sergio Pisano, versión 1. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Figura 108. Retiro de tapa y sumario de *La Náusea* N°8, con original de Sergio Pisano, versión 2. Archivo La Grieta. Fotografía de la autora de esta tesis.

Como se pudo observar, la gráfica se hace presente, por un lado, desde un lugar más evidente en cierto repertorio técnico puesto en juego: la incorporación de una estampa original con cada número –generalmente realizada en xilografía o serigrafía–, reproducciones de xilografías para ilustrar notas o la utilización de la serigrafía para la realización de la revista mural. Pero también se reconoce un modo de operar

eminentemente gráfico en la conformación del programa visual de la revista: en los modos de convivencia de imágenes y textos, en los modos de explorar los recursos plásticos disponibles como plenos, líneas y texturas blancas y negras y tramas de semitonos, en la apropiación de imágenes de información y los diseños de página regidos por lógicas del collage y el montaje. Y a su vez en cierta práctica de taller: la realización de manera grupal y la confección en gran medida manual habilitaba el espacio compartido de la mesa de plegado y armado. Un espacio donde lo individual dialoga con lo colectivo y se vincula con los espacios compartidos propios del espacio de taller de grabado. Del mismo modo la lógica de lo gráfico aparece en las formas de pensar el acceso a las imágenes, sus espacios de circulación, la edición y el múltiple – por ejemplo, que hubiera diferentes originales y no les tocara el mismo a todos los lectores–, los pequeños impresos o formatos de diversa índole –sean postales, estampillas, papeles troquelados o plegados, entre otros–.

Pero también, se destaca un énfasis en todo lo que ocurre alrededor de esos artefactos gráficos. Los diálogos que establecen, las redes que conectan, los vínculos que construyen. Al respecto señala Di Luca (2021):

hacíamos una presentación en la facultad re formal, una charla, e invitábamos a Horacio González, a León Rozichtner, la charla difícil. Y después hacíamos una fiesta, en la que alguien cantaba, alguien bailaba, en la que había una pequeña muestra. Y era todo parte de lo mismo, la revista se expandía en esos formatos. Todo aquello que no entraba en el papel entraba en esos encuentros también (s/p).

Toda una trama afectiva y social se teje en esas prácticas, construye comunidades de pertenencia y se fortalece en los modos de participación y en las complicidades dadas por los tiempos compartidos. De esta forma la revista era mucho más que una revista. Era también un espacio-tiempo donde encontrarse, desplegar y articular los dispositivos que les permitieran inscribirse en los diferentes circuitos, intervenir e incidir activamente en las discusiones de su época.