

La máquina de escribir imágenes

Carlos Boccardo, un artista visual entre la industria editorial y la vanguardia

Mariano Zarowsky *

Artista plástico, escultor, diseñador, en los resúmenes biográficos de Carlos Boccardo su actividad en la gráfica editorial y revisteril de los años sesenta y setenta se enuncia tan solo como un intervalo; entre sus primeras obras en los cincuenta y su "vuelta a la pintura" hacia 1976 —antes de dedicarse a la escultura y la instalación en la década del ochenta— los catálogos apenas destacan un breve pasaje por el diseño gráfico y la cinematografía.¹ La elipsis sorteja el tránsito de Boccardo por un "arte menor", pero también un lapso de tiempo donde la práctica artística —sus condiciones de emergencia y las concepciones que la fundamentaban— se redefinió al calor de los procesos de modernización cultural y radicalización política que marcaron el período.

Boccardo formó parte de la nueva izquierda de aquellos años y se vinculó con algunas de sus iniciativas intelectuales: diseño y/o diagramó revistas culturales como **Los Libros** (dos números de 1970), **Pasado y presente** (su segunda época, en 1973), **Literal** (su número inicial de 1973) y **Punto de vista** (de 1978 a 1981); pero también periódicos militantes como **Desacuerdo** (1972-1973), un proyecto vinculado a la organización maoísta Vanguardia Comunista.² En paralelo, Boccardo se ganaba la vida diseñando portadas de libros en editoriales que por entonces supieron renovar la industria, como Tiempo Contemporáneo o Ediciones De La Flor.

Este artículo se propone revisar la trayectoria de Carlos Boccardo entre 1968 y 1976 y analizar algunas de las imágenes que puso en circulación en libros y revistas. Se trata de explorar, a través del prisma que ofrece su itinerario vital y profesional, el modo en que el mundo impreso supo articular en el período conexiones entre cultura letrada y cultura de masas, entre arte y política, entre el mercado y la cultura de izquierdas. En la industria editorial Boccardo encontró, como tantos otros artistas o

escritores de su generación (entre ellos Ricardo Piglia, su amigo y, como veremos, socio intelectual), un ganapán y una vía de profesionalización que permitía asociar la llegada a un público ampliado con la experimentación formal y la iniciativa militante. En un periódico de la izquierda radical como **Desacuerdo**, Boccardo ensayó innovaciones visuales que apuntaron a hacer la comunicación con el lector más eficaz, a los fines de promover el razonamiento crítico o la acción política. Entre la industria editorial, la gráfica revisteril y la acción política de las izquierdas, la reconstrucción del espacio de sociabilidad en el que Boccardo desplegó su actividad como diseñador nos permitirá poner de relieve la existencia en el período de cruces y préstamos entre zonas diferenciadas de la práctica social. En nuestra hipótesis, esta zona de contacto se expresó en la imagen impresa, que funcionó entonces como un medio potente de agregación intelectual e irradiación cultural. Antes que ofrecer el fragmento de una vida individual, que apuntaría a conectar los rasgos íntimos del personaje con su producción gráfica, se trata de pensar aquí la trayectoria de Boccardo como parte de una biografía colectiva, como un revelador de movimientos más amplios del campo cultural —podríamos decir: de reorganización hegemónica— que su misma acción en la gráfica editorial y revisteril contribuiría a producir.

Boccardo y Piglia: una *sociedad intelectual*

Carlos Boccardo nació en febrero de 1933 en San Fernando, en la provincia de Buenos Aires. Se crió en una familia comerciante que alentaba no obstante ciertas aspiraciones culturales: su padre era carnicero y su mamá, ama de casa, tenía gusto por la música. De pequeño Boccardo se ubicaba debajo de una mesa de la casa a copiar dibujos de Alexander Raymond, el creador de una historieta de ciencia ficción entonces muy popular: Flash Gordon.³ Fascinado por el mundo de los *cómics* ingresó a los trece años en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y, años más tarde, siguió sus estudios terciarios en la Escuela Nacional de Bellas

* Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín. Consejo Nacional de Ciencia y Técnica. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4505-577X>.

1 Carlos Boccardo, **Boccardo**, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1987; Carlos Boccardo, **Dos historias. Esculturas en instalación**, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1995; Carlos Boccardo, **Esculturas**, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1999.

2 Según María Inés Pasel, Boccardo diagramó también la segunda época de **No transar** (1973-1976), otro periódico de Vanguardia Comunista. Entrevista realizada por el autor y Ariel Idez, 20/04/2018.

3 Testimonio de Carlos Boccardo en Juan Luis Cancio, **Retrospectiva del artista Carlos Boccardo**, publicado el 09/01/1998, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ccTGZKBdlho&t=354s>

Artes Prilidiano Pueyrredón, de la que se graduó en 1954, el mismo año en que realizó su primera exposición.⁴ Al finalizar sus estudios, siguiendo cierto ritual de iniciación entonces habitual, Boccardo planeó una estadía en París. La capital francesa "significaba la pintura moderna; significaba un lugar mítico donde el arte era considerado", recuerda.⁵ Viajó en 1955 junto a dos compañeros para estudiar en la Escuela de Bellas Artes y en el Museo del Louvre.

Boccardo no encontró en Francia oportunidades de inserción profesional. De nuevo en Buenos Aires, a fines de la década del cincuenta comenzó a trabajar en publicidad, una industria que crecía al calor de la modernización económica y cultural que atravesaba el país, que solía reclutar artistas o graduados de la escuela de bellas artes, a falta de una oferta razonable de espacios de formación especializados. Boccardo realizaba publicidad gráfica y cortos publicitarios, por lo que empezó a estudiar cine. Hacia 1967 o 1968 (luego de pasar algunos años en Montevideo, donde se había trasladado gracias a un empleo bien pago en una agencia) comenzó a vincularse a la industria editorial, diagramando libros y diseñando portadas. El volumen de trabajo y el tipo de remuneración le permitieron dejar la publicidad para dedicarse al diseño de libros, una tarea que Boccardo asociaba más con su vocación artística. Por entonces la economía familiar era austera y, aunque el empleo fuera discontinuo, las editoriales pagaban lo suficiente: "con dos tapas al mes vivimos", recuerda que le dijo en una oportunidad María Inés Pasel, entonces su pareja.⁶

Los primeros títulos de la Serie Negra, la colección de policial duro que dirigió Ricardo Piglia en *Tiempo Contemporáneo*, son de 1969. Es legítimo suponer que Boccardo se vinculó a la editorial a través de Piglia, quien había empezado a planificar la serie el año anterior. Sobre el inicio de su relación con Boccardo, Piglia ofrece testimonios diversos: en uno afirma que se lo presentó el escritor Miguel Briante en 1967, cuando lo visitaron en el taller que Boccardo tenía en su casa de San Fernando; en otro, que Boccardo estaba interesado en que escribiera el guión de una película que planeaba dirigir: giraba en torno a un hecho policial sucedido en 1965 sobre el que, casualmente, él también trabajaba.⁷ En sus diarios, una escena con Boccardo en torno al asunto le sirve a Piglia para movilizar una imagen de escritor tensionado entre su vocación por la literatura y el dinero, que funciona en simultáneo como elemento de interrupción y como motor

de la escritura.⁸ "Carlos tenía una onda [John] Casavettes", recuerda Piglia en otro lugar. Un poco en el estilo del cineasta norteamericano, la idea era hacer un film de bajo costo que tuviera una única locación, a pesar de que se trataría una película épica: se centraba en los asaltantes de un banco que, acorralados por la policía, resistían encerrados en un departamento hasta que comenzaban a arrojar los billetes robados, prendidos fuego, por las ventanas.⁹

En sus diarios Piglia informa en más de un pasaje de sus encuentros con Boccardo (lo denomina B, Carlos, Carlos B, o, simplemente: Boccardo), con quien, según anota el 4 de mayo de 1969, iba "creciendo la complicidad".¹⁰ En los registros siempre solían ser más de dos. Piglia se encontraba con Boccardo junto a personajes del mundo literario, la crítica cultural o la vanguardia plástica; o bien junto a compañeros de Vanguardia Comunista: Ricardo Nudelman, Elías Semán, Roberto Cristina o Rubén Kriscautzky.¹¹ En la entrada del sábado 24 de junio de 1972, leemos:

Atado a una sucesión de proyectos. Prólogo al libro de Luis Guzmán **El frasquito** (...). Un informe sobre el encuentro de artistas y escritores en Arquitectura para entregar el miércoles a **Desacuerdo**. Reunirme con Germán García para organizar la encuesta sobre crítica para el número especial de **Los Libros**, cuya presentación tengo que escribir. Guión para B. sobre el film **El atraco**, que es preciso terminar antes de fin de mes. Clase para el grupo de psicoanalistas (...). Empezar el curso sobre Borges (...). Aparte, tareas varias en la editorial: notas, contratapas, informes de lectura, prólogo al Chandler. Hago listas porque me ilusiona pensar que al hacerlas las cosas quedan hechas, cuando en realidad sólo las enumero.¹²

4 Carlos Boccardo (hijo), entrevista realizada por el autor y Ariel Idez, 06/04/2018. Ver también las referencias de la primera nota.

5 Testimonio de Carlos Boccardo en Juan Luis Cancio, *op. cit.*

6 Entrevista realizada por el autor y Ariel Idez, *op. cit.*

7 Ricardo Piglia, "La invención de una ciudad", en Carlos Boccardo, **Dois historias. Esculturas en instalación**, *op. cit.* p. 3; testimonio de Piglia en Juan Luis Cancio, *op. cit.*; testimonio de Piglia en Horacio Tarcus, "Introducción general a la crítica de mí mismo. Un diálogo con Ricardo Piglia sobre historia, política y literatura", en **Políticas de la Memoria**, n.º 19, noviembre de 2019, p. 33.

8 El viernes 26 de abril de 1968 anota: "En La Paz, bar de modestos delirios, molesto porque me abrigué demasiado y siento calor y porque Jorge Álvarez no vino a la cita y entonces la plata no me alcanza para llegar a fin de mes. Interrumpí la anotación porque apareció B, que quiere hacer conmigo, a partir de mi novela en marcha, un guión sobre la batalla en el aguantadero de Montevideo. No me interesa demasiado usar el tema en otro relato paralelo, pero Carlos insiste y me ofrece tanta plata por el guión que al fin escribo la primera escena muy en el tono de mis cuentos". Ricardo Piglia, **Los diarios de Emilio Renzi II**, Buenos Aires, Anagrama, 2016, p. 28. Sobre las autfiguraciones de autor en Ricardo Piglia y su relación con el trabajo y el dinero, Alejandra Laera, "Piglia con Renzi. Autfiguraciones de un trabajador", en **Jornadas Ricardo Piglia**, MALBA, 08/08/2019, disponible en <https://piglia.pubpub.org/studies>

9 La trama de la película se basaba en un hecho policial que había sucedido en 1965 en San Fernando (la ciudad natal de Boccardo) y cuyas derivaciones habían llegado hasta Montevideo (la ciudad donde entonces vivía con su familia). Finalmente el proyecto se frustró porque el productor del film desistió a último momento. Piglia trabajó entonces en la historia, que finalmente reelaboró en su novela **Plata Quemada**, que publicó muchos años después, en 1997. En su epílogo ofrece una versión parcial de la historia de su escritura. Ricardo Piglia, **Plata Quemada**, Buenos Aires, Emecé, 1997. La novela tuvo una transposición cinematográfica que se estrenó en el año 2000.

10 Ricardo Piglia, **Los diarios de Emilio Renzi II**, *op. cit.*, p. 138.

11 A diferencia de los escritores, críticos o personajes del mundo cultural, los compañeros de Vanguardia Comunista de Piglia aparecen mencionados en los diarios de Renzi solo por sus nombres de pila.

12 Piglia, Ricardo, **Los diarios de Emilio Renzi II**, *op. cit.*, p. 309.

Como en tantos otros pasajes del diario de Renzi, Piglia ensaya aquí un modo de auto-figuración autoral (sigo la formulación de Alejandra Laera): parece listar, a modo de conjuro, todo aquello que (básicamente: el trabajo y la política) lo distrae de su verdadero objetivo: escribir literatura.¹³ Más allá de esto, la entrada condensa el modo en que en torno a la industria del libro se articulaba una trama de sociabilidad donde se cruzaban la actividad profesional, la vanguardia artística y la militancia política. Si bien solo se lo menciona en relación con el film que planeaban, una lectura atenta revela que Boccardo participó de casi todas las producciones editoriales que Piglia enumera en el fragmento citado: le pone imágenes a la tapa de la primera edición de **El frasquito**, a la de los libros de Raymond Chandler de la Serie Negra, a la nota sobre el encuentro de artistas y escritores en la Facultad de Arquitectura que publica **Desacuerdo** y a sus portadas (como lo había en un par de números **Los Libros** a inicios de 1970). En este espacio de sociabilidad se intersectaban proyectos editoriales y revisteriles con agrupamientos militantes: Boccardo conoció a María Inés Pasel en reuniones de Vanguardia Comunista (militante, corregía sus publicaciones) donde tal vez éste había llegado a través del propio Piglia.¹⁴ Los cruces iban en ambas direcciones: según el testimonio de Daniel Divinsky, la llegada de Boccardo a De la Flor se hizo por medio de Ricardo Nudelman, quien trabajaba entonces en su editorial y sería director de **Desacuerdo**.¹⁵

¿Cómo definir entonces la participación de Boccardo en estos proyectos editoriales y revisteriles y el modo en que sus imágenes contribuyeron a modularlos? ¿Cómo pensar la relación entre sus imágenes y las reflexiones programáticas que, en torno a la cultura revolucionaria y el arte de vanguardia entonces producía Piglia? Del film proyectado a la Serie Negra o **Desacuerdo**, mi hipótesis es que la amistad de Boccardo y Piglia fue en el período como una *sociedad intelectual* antes que un asunto meramente privado o profesional.¹⁶ En lo que sigue, se trata de leer en los diseños de Boccardo las huellas de un movimiento cultural, de pensar sus imágenes como un medio de agregación intelectual y como un vector destacado de las ideas y significaciones que estas iniciativas editoriales emergentes echaron a rodar.

De la Serie Negra a la colección Comunicaciones

Hacia 1968, cuando Piglia concibió una serie de literatura policial para Tiempo Contemporáneo, el policial negro alcanzaba niveles de ventas aceptables en el mercado del libro nacional.¹⁷ La editorial había sido fundada poco antes por Jorge Álvarez, a modo de competencia o, mejor, de estrategia de promoción para su propio sello homónimo. Por su contribución a la renovación cultural en el período y el lugar que ocupó en su catálogo la actualización de la literatura marxista, Tiempo Contemporáneo fue caracterizada por Emiliano Álvarez (quien reconstruyó su catálogo y analizó su significación político-cultural) como "una editorial de la nueva izquierda".¹⁸ El primer volumen de la Serie Negra salió en 1969 y el último, el veintiuno, en 1977.¹⁹ La selección de títulos que hacía Piglia implicaba una operación sobre la tradición literaria y, por ende, un tipo de intervención cultural: contra el realismo socialista proponía un tipo de novela policial que podía ser leída como una crítica social, al mismo tiempo que, contra la variante "liberal" del género alentada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (donde el enigma y la actividad intelectual funcionaban como motor y organización del relato), sostenía un tipo de realismo que se hundía en los bajos fondos de la sociedad capitalista. La importación del género implicaba asimismo —sigo a Fabio Espósito— trasladar una literatura popular y de venta masiva desde los Estados Unidos hacia un campo receptor diferente, a través de una lectura culta y distanciada que recolocaba los textos en un nuevo circuito de lecturas críticas prestigiosas. Los escritores de la Serie Negra ofrecían para Piglia un modelo literario pero también profesional, puesto que compatibilizaban la llegada a un público masivo (condición de supervivencia económica en la industria) con la experimentación formal.²⁰

Piglia se encargó de posicionar la Serie Negra a partir de un cuidado trabajo paratextual y de una serie de intervenciones en la prensa. En una entrevista realizada por Jorge Rivera y Jorge Lafforgue para la revista **Crisis** publicada en enero de 1976 (ya en tono de balance, pero con la colección todavía en marcha) explicitaba las claves con las que pretendía que fuera leída la colección. A diferencia del policial de enigma clásico difundido con gran eficacia "por el equipo de [la revista] Sur", que valorizaba "el fetiche de la inteligencia pura", confirmando una concepción de la literatura y de la vida, en la novela dura no parecía haber otro criterio de verdad que la práctica: el investigador se lanzaba, ciegamente, "al encuentro de los hechos". La novela dura se organizaba así en función de un tipo

13 Alejandra Laera, *op. cit.* Sobre el trabajo de Piglia en la industria editorial y la significación de ésta como medio de vida y profesionalización, véase Fabio Espósito, "Ricardo Piglia, editor", en **Badebec**, n.º 15, Vol. 8, 2018, pp. 114-124.

14 Piglia ya tenía por entonces una trayectoria en los círculos intelectuales de la nueva izquierda. Véase Adrián Celentano, **El maoísmo en la cultura y la política argentinas**, Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2022; Horacio Tarcus, *op. cit.*

15 Entrevista realizada por el autor, 07/07/2022.

16 Tomo la formulación de François Dosse, **Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada**, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, p. 407.

17 En su estudio sobre la narrativa policial en la Argentina, Jorge Rivera y Jorge Lafforgue señalan que hacia fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta se había arraigado en forma definitiva a orillas del Plata el policial "duro" asociado a la novela norteamericana. Jorge Rivera, Jorge Lafforgue, **Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial**, Buenos Aires, Colihue, 1996, pp. 22-31.

18 Emiliano Álvarez, "Una editorial de la Nueva Izquierda. Tiempo Contemporáneo", en **Políticas de la memoria**, n.º 13, verano 2012/2013, pp. 143-155.

19 *Ibid.*, p. 148.

20 Fabio Espósito, *op. cit.*, pp. 136-137.



de retórica que Piglia denominaba "materialista", puesto que, tanto el crimen como la investigación estaban motivados por el dinero. En última instancia, el único enigma que proponían las novelas de la Serie Negra —y nunca resolvían— era "el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única 'razón' de estos relatos donde todo se paga".²¹ Piglia era consciente de que, dado su carácter innovador, la colección debía producir sus propias condiciones de decodificación y legitimación: se trataba de "crear un espacio de lectura propio".²² Si el gesto era típicamente vanguardista, su dirección hacia un mercado ampliado de lectores hacía que los aspectos paratextuales fueran un aspecto esencial de la operación. Piglia afirmaba entonces:

En este sentido, cuando en 1968 comencé a trabajar en el proyecto (...) tenía la idea de crear un espacio propio para esos relatos, diferenciar la policial dura de la policial de enigma (...) incluíamos [en el primer volumen] un prólogo crítico donde justamente se analizan las particularidades del género y se remarcaban sus diferencias con la policial 'a la inglesa'. Al presentar una colección donde se ponía especial cuidado en respetar los textos, en traducirlos fielmente, la intención era —repito— crear un espacio de lectura propio. Hasta ese momento esos relatos circulaban de dos maneras: o eran consumidos de un modo indiscriminado en el contexto de las colecciones de policiales clásicas (...) o estaban condenadas a circular en ediciones bastardeadas (Cobalto, Pandora, Rastros), con los textos podados, en malas traducciones (...) eran consumidos —ya desde la tapa y la presentación gráfica— como relatos de 'sexo y violencia', junto con escritores de cuarta categoría. Había entonces que crear una lectura para esos relatos.²³

El cuidado del aparato paratextual de la Serie Negra obedecía así a un proyecto calculado. Un repaso por la colección permite identificar algunos elementos paratextuales que contribuían a crear ese espacio de lectura para un producto que debía ser legítimo (según los parámetros de la literatura culta), experimental y, a la vez, popular: se incorporaba en el primer volumen un estudio crítico que introducía el policial negro dentro de la tradición literaria; se destacaba la existencia de un director de la colección (el propio Piglia); se listaba el equipo de colaboradores gráficos y de traductores;²⁴ se enumeraban en cada volumen los títulos de la serie y se incluían reseñas publicadas en medios de circulación masiva. Por último pero no por eso menos importante: en una nota en el volumen inicial Piglia presentaba el último cuento de Peter Cheyney como una parodia del género.²⁵ La advertencia reforzaba la apuesta general, que pretendía que el libro fuera leído por

fuera de la mimesis o la emoción: el lector se enfrentaba a un tipo de narración fuertemente codificada, a tal punto que podía encontrar en el relato paródico que cerraba el volumen una explicitación de sus reglas. Se apuntaba, en fin, o bien a un consumidor erudito, con competencias de género, o bien a un lector ingenuo que, sin embargo, se pretendía formar.

Como observa Pablo de Santis, en la historia del policial argentino, las ilustraciones que acompañaban las novelas policiales solían ser indicativas del pacto de lectura que éstas establecían con sus lectores.²⁶ La editorial Tor y la colección Rastros de la editorial Acme solían ofrecer ilustraciones baratas y realistas, fáciles de decodificar, que aludían o bien al título de la novela o bien a un elemento muy evidente de la trama. Las portadas de la colección Séptimo Círculo, de Emecé, introdujeron una variante que acompañaba la operación de jerarquización del género que promovían sus directores, Borges y Bioy Casares: las figuras abstractas y geométricas del artista plástico José Bonomi (imágenes de estilo cubista que desplegaban una suerte de rompecabezas) apuntaban a un tipo de simbolización o estilización que, junto al logotipo de la serie (un caballo de ajedrez) indicaban toda una concepción del policial y la literatura donde primaba lo cerebral.²⁷

Las ilustraciones de Boccardo en la Serie Negra parecían estar pensadas en contrapunto con las de Bonomi. Los volúmenes eran negros y los títulos —en cuyas letras a color a mano alzada se dejaba ver la imperfección del trazo— producían un efecto de contraste. Un fondo blanco rectangular que se recortaba sobre el negro general de la página formaba una suerte de pantalla en la que se imprimían las figuras dibujadas. Estas se trazaban en perspectiva, como si fueran planos cinematográficos. "Más que como ilustración me parece que es como si [Boccardo] hubiera pensado en un guión, una especie de realización fílmica de esa historia", observó Piglia años más tarde.²⁸ A diferencia de las figuras abstractas de Bonomi, en los bocetos de Boccardo proliferaban imágenes de gánsteres, de sexo y de violencia; sus trazos, como en las historietas, daban la sensación de una acción que acaba de ocurrir. Como observa De Santis, antes que representar el mundo de la novela ante el lector, Boccardo ofrecía dibujos a pluma, veloces, casi bocetos, que buscaban quebrar toda ilusión de realismo para despedir, así, al lector ingenuo. Diseño e ilustración eran todo uno; contribuían a modular el estilo moderno de la Serie Negra y, con ello, el perfil de la editorial.²⁹ Al poner en relación la literatura policial con otros géneros populares como el folletín, la historieta o el cine, la gráfica de Boccardo se solidarizaba con la concepción general de la serie ideada por Piglia, que apuntaba, entre otras cuestiones, a ofrecerle al lector una clave para decodificar los patrones de la cultura de masas.

21 Jorge Lafforgue, Jorge Rivera, "Literatura policial en la Argentina", en *Crisis*, n.º33, enero de 1976, p. 24.

22 *Ibid.*, p. 23.

23 *Ibid.*, el subrayado es del autor.

24 Entre otros, Rodolfo Walsh, Juana Bignozzi, Roberto Jacoby.

25 Emilio Renzi, [seud. Ricardo Piglia], "Nota", en Dashiell Hammett, *et. al.*, **Cuentos policiales de la Serie Negra**, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1960, p. 9.

26 Pablo De Santis, "Crímenes ilustrados", en *La Puerta FBA*, n.º2, 2006, pp. 51-55.

27 *Ibid.* p. 52.

28 Ricardo Piglia en Juan Luis Cancio, *op. cit.*

29 Pablo De Santis, *op. cit.* p. 54.



Imagen n.º 1 y 2. Portadas de la Serie Negra, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969-1977. Diseño: Carlos Boccardo.

Vale la pena entonces anotar algunas consideraciones sobre las portadas que, en paralelo a las de la Serie Negra, Boccardo hizo para la Biblioteca de Ciencias Sociales que dirigía en Tiempo Contemporáneo Eliseo Verón. Entre otras colecciones, Verón ideó *Comunicaciones*, una transposición de la revista francesa *Communications* que alcanzó repercusiones duraderas en la Argentina y la región, en particular en los estudios literarios, en comunicación y semiología, volviéndose así otro de los puntos destacados de la editorial.³⁰ Las portadas diseñadas por Boccardo condensan el sentido de la operación de modernización cultural y actualización teórica que Verón le imprimió a la colección y fueron uno de los canales privilegiados para su instalación pública y su perdurabilidad. Tomadas de conjunto, la Serie Negra y *Comunicaciones* revelan un movimiento de reorganización de las jerarquías culturales y una serie de cruces entre lo culto y lo masivo, entre la academia y el mercado, entre las ciencias sociales y la vanguardia. Precisamente, la necesidad de forjar nuevas herramientas teórico-metodológicas para leer con rigor los objetos "bajos" de la cultura y comprender sus reglas de organización en tanto mensajes, fundamentaba el proyecto semiológico que Verón —en este punto fiel seguidor de Roland Barthes— oponía a la lingüística tradicional y la sociología.³¹ En

paralelo, la Serie de Negra de Piglia intervenía en las polémicas sobre la literatura de izquierda, establecía zonas de contacto con los medios masivos y géneros populares, apuntando a un tipo de lector atento, capaz de descifrar sus claves de codificación.

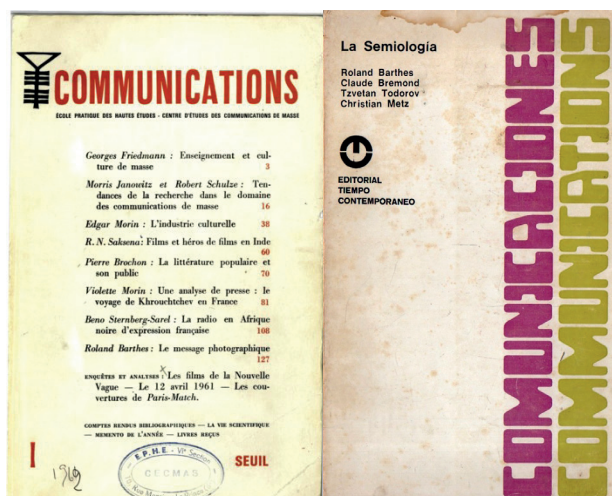


Imagen n.º 3. Revista *Communications*, n.º1, París, Seuil, 1961. Imagen n.º 4. Portada de *La semiología*, de Roland Barthes (et. al). Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970. Colección "Comunicaciones". Diseño: Carlos Boccardo.

30 Sobre el trabajo de Verón como editor en Tiempo Contemporáneo, Mariano Zarowsky, "Entre la renovación de las ciencias sociales y la intervención intelectual: Eliseo Verón editor en Tiempo Contemporáneo (1969-1974)", en *Palimpsesto*, n.º11, Vol. VIII, enero-junio, 2017, pp. 1-17.

31 *Ibid.*

A través de su catálogo *Tiempo Contemporáneo* se posicionó como una empresa comercial exitosa y un vector de renovación cultural: la articulación entre innovación y ventas, entre lectores especializados y público ampliado, entre entretenimiento e intervención intelectual, tuvo en las imágenes de Boccardo uno de sus o eslabones o vectores. Menos que un canal para la difusión de mensajes externos, el diseño visual formó parte de la modulación de discursos, ideas y representaciones de nuevo tipo. Para Piglia y Boccardo, el trabajo editorial representaba un modo de aunar profesionalización y experimentación, saberes específicos e intervención intelectual, imágenes y pensamiento.

Desacuerdo

Como integrantes de Vanguardia Comunista (VC), Piglia y Boccardo tuvieron un rol destacado en la corta vida de **Desacuerdo**; el primero a cargo de su sección cultural y el segundo de su diseño y diagramación. El periódico resultó de una asociación entre Vanguardia Comunista y el Partido Comunista Revolucionario (PCR) para difundir posiciones alternativas al Gran Acuerdo Nacional (GAN), por lo que sus páginas estuvieron abiertas a las corrientes que confluyeron en la formación de la Fuerza Revolucionaria Antiacuerdista (FRA). **Desacuerdo** llegó a editar 24 números entre mayo de 1972 y junio de 1973. Su director responsable era Ricardo Nudelman y, entre sus colaboradores, se destacaron Rubén Kriscautzky, Elías Semán (ambos dirigentes de VC), Andrés Rivera y, además de Piglia y Boccardo, el dibujante Roberto Fontanarrosa, (sus viñetas se pueden seguir a partir del quinto número). **Desacuerdo** era un periódico más que modesto: tenía ocho páginas en blanco y negro que se imprimían en papel prensa tamaño tabloide; su frecuencia era quincenal y su tirada alcanzó los doce mil ejemplares, una cifra apreciable pero pequeña en relación con otros medios militantes o, más aún, comerciales.³² Según testimonios de los familiares de Boccardo, algunas de las reuniones del colectivo editor se hicieron en su casa.³³

Más que en el funcionamiento del periódico o en su línea editorial, me interesa centrarme en sus aspectos gráficos, en mi hipótesis, uno de sus elementos más innovadores y significativos de **Desacuerdo**. No me refiero al uso de recursos materiales y medios técnicos —que eran más bien escasos— sino a las elecciones gráficas que le dieron forma visual a la publicación. En el montaje de imágenes —dibujos, fotografías, la misma tipografía utilizada como imagen— se pone de relieve no solo un intento de interpelar políticamente al lector, asociando sensibilidades populares

y experimentación formal, sino también otra arista de la sociedad intelectual que forjaron Piglia y Boccardo.

En el primer número de **Desacuerdo** ya se puede leer un estilo gráfico y una interrogación en torno a los modos de articular escritura e imagen en la prensa militante. Por empezar, la portada presentaba un montaje fotográfico que, aunque precario técnicamente, ocupaba toda la página. En ausencia de otros titulares destacados el nombre de la publicación funcionaba a modo de título principal, mientras que las dos imágenes concentraban la atención: soldados de espaldas en actitud de combate, de un lado, y un grupo de manifestantes asaltando una tanqueta militar, a continuación, sugerían un movimiento de acción y reacción, de causa y consecuencia. Si bien el mensaje parecía simple y la técnica se reiteraba en el cine político del período, en el campo revisteril y del fotoperiodismo el uso de ese tipo de montaje narrativo había sido una innovación reciente, de fines de los años sesenta.³⁴

Desacuerdo dedicaba una página del mismo número al grupo de artistas que había protagonizado en 1968 "Tucumán Arde", transcribiendo una de sus declaraciones públicas y una larga entrevista.³⁵ Si la recuperación de una experiencia realizada cuatro años antes indica una toma de posición editorial, la bajada de la nota explicitaba un programa de intervención en el campo cultural: si el frente de trabajo que señalaban los artistas presentaba una gran complejidad "política y teórica", **Desacuerdo** tenía el propósito de abrir "un amplio debate sobre estos problemas" y "convertirse en una canal de difusión" de las experiencias concretas que se estaban gestando en el país en la materia. La nota estaba firmada por Sergio Tretiakov (h), un seudónimo que utilizaba Piglia en homenaje al escritor constructivista, dramaturgo y fotógrafo ruso que, en los años veinte, había acuñado el concepto de "escritor operante" para definir a un nuevo tipo de figura intelectual que emergía del proceso revolucionario soviético. Entre otras premisas —que Walter Benjamin difundió en occidente en su conferencia "El autor como productor"— Tretiakov promovía la superación de la oposición entre palabra e imagen, entre escritura y fotografía.³⁶

32 Facundo Carman, **El poder de la palabra escrita. Revistas y periódicos argentinos (1955-1976)**. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2015, pp. 203-204; Adrián Celentano, *op. cit.*, pp. 134 y 169.

33 Carlos Boccardo (hijo), *op. cit.*; María Inés Pasel, *op. cit.*

34 Cora Gamarnik, **El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados a la agencia Sigla**, Artexarte, Buenos Aires, 2020, pp. 150-155.

35 La declaración llamaba a crear un espacio de información y comunicación que se opusiera a la "red de difusión del sistema". Aspiraba a incluir al "cine clandestino, los afiches, volantes y folletos, los discos y cintas grabadas, las canciones y consignas, el teatro de agitación, las nuevas formas de acción y propaganda". Sergio Tretiakov [seud. de Ricardo Piglia], "Arte revolucionario. Grupos de agitación y propaganda en Argentina", **Desacuerdo**, n.º 1, Buenos Aires, 3 de mayo de 1972, p. 7.

36 Walter Benjamin había difundido las nociones de Tretiakov a inicios de los años treinta, en París. Siguiendo sus ideas, llamaba a revisar la división entre los géneros y las concepciones heredadas sobre la función del escritor para superar las oposiciones que obstaculizaban su integración en el proceso revolucionario; entre ellas, la separación entre palabra e imagen, entre escritura y fotografía. Walter Benjamin, "El autor como productor", en **Tentativas sobre Brecht**, Madrid, Taurus, 1998 [1934], pp. 126-127. Luis García demuestra que a inicios de los años setenta Benjamin había ingresado a las lecturas de Piglia en una constelación intelectual que lo asociaba con Bertolt Brecht y la vanguardia rusa de

Boccardo usaba en la nota algunos elementos gráficos que, antes que ilustrar o engalanar el texto, se solidarizaban con su contenido. Por empezar, introducía un cuadro de una historieta que el grupo de artistas entrevistado había realizado en ocasión de una intervención militante durante un conflicto fabril. La historieta se había reproducido de manera completa en el primer número de la revista **Sobre** (1969) organizada por Roberto Jacoby, muy probablemente uno de los protagonistas del reportaje. En la nota los artistas referían a "la buena acogida" que las historietas y "otros medios visuales" como los afiches pintados a mano habían tenido entre los obreros. Otro procedimiento usado por Boccardo era la repetición del sintagma "Tucumán Arde" en uno de los subtítulos de la nota. El recurso, típico de la publicidad, duplicaba la propia acción emprendida por los artistas, quienes habían difundido la consigna a través de afiches y pintadas callejeras años antes.³⁷

En esta línea, en julio de 1972 **Desacuerdo** dedicó una nota al "Primer encuentro de Artistas Revolucionarios", una reunión de artistas de vanguardia que, organizada por el MONUC (Movimiento Nueva Cultura), un agrupamiento orientado por Vanguardia Comunista, se había realizado en junio en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Piglia, nuevamente bajo el seudónimo de Sergio Tretiakov, escribió sobre el encuentro ("carteles con dibujos y consignas, murales fotográficos, historietas, series gráficas con imágenes que reflejaban la lucha popular cubrían las paredes del aula de la facultad de Arquitectura...", comenzaba la crónica) y reprodujo sus resoluciones: los artistas llamaban a estrechar el contacto con el pueblo y a aprender un nuevo lenguaje, que debía surgir del contacto con el público y de un trabajo constante con los medios que debía recoger "todo lo que la vieja cultura pueda ofrecernos".³⁸ Boccardo, por su parte, disponía una serie de recursos gráficos para enmarcar la nota: al inicio, en el lugar de la habitual bajada o copete, dibujaba una máquina de escribir de la que, antes que una hoja en blanco, salía una imagen fotográfica en la que se visualizaban rostros en primer plano y puños en alto de hombres que manifestaban. Dos epígrafes de Bertolt Brecht completaban el montaje y rodeaban la máquina de escribir imágenes, a modo de consigna: llamaban a involucrar el arte con la política y a transformar sus medios de producción.³⁹ Al final del artículo, una viñeta de Fontanarrosa (sin firma) ironizaba

sobre el discurso anti-insurgente entonces en boga a partir de la oposición entre dos personajes: la autoridad escolar y los estudiantes rebeldes.⁴⁰

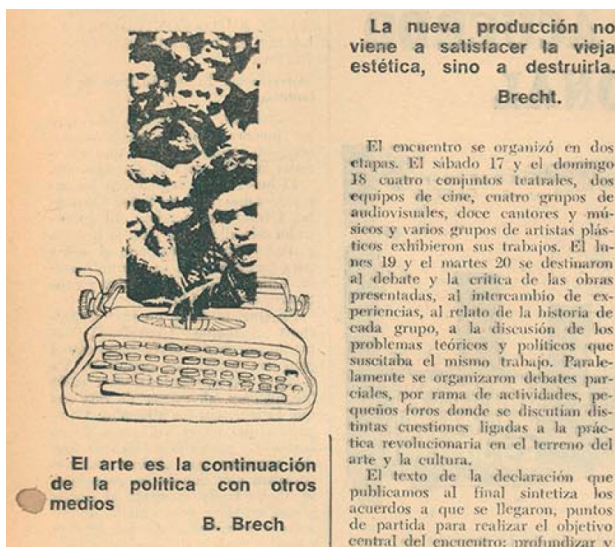


Imagen n.º 5. Ilustración del artículo de Sergio Tretiakov [seud. Ricardo Piglia]: "Se realizó en Buenos Aires el primer encuentro de artistas revolucionarios". En **Desacuerdo**, n.º 5, Buenos Aires, 5 de julio de 1972, p. 7. Diseño: Carlos Boccardo.

La referencia a Brecht en la nota no era aleatoria. Lector y difusor entusiasta del dramaturgo alemán, por entonces Piglia interpretaba sus categorías para proyectarlas sobre la discusión estética local, en polémica con el realismo socialista, los partidarios del compromiso sartreano o los promotores de la nueva novela latinoamericana, pero también contra quienes abandonaban la práctica estética en función de la acción política directa.⁴¹ Para Piglia las nociones de Brecht ofrecían un modo diferencial de articular el arte con la política, al poner en el centro del debate la cuestión de la transformación de los medios técnicos de producción artísticos y las propias concepciones sobre el arte y los artistas. En contraste con los extensos y razonados ensayos sobre Brecht que Piglia publicó por entonces en las revistas **Los Libros** y **Crisis**, la presencia del dramaturgo alemán en **Desacuerdo**, tan concisa como recurrente, funcionaba como ícono y contraseña de identidad. Ya en el segundo número se puede ver en la portada una imagen del autor de **La Ópera de los tres centavos** seguida de un poema —que se le atribuía— que cuestionaba la indiferencia frente ante el avance del fascismo de entreguerras.⁴² Poco

los años veinte. El teórico italiano Edoardo Sanguinetti mediatizaba o triangulaba esta recepción. Luis García, "Ricardo Piglia lector de Walter Benjamin: compromiso político y vanguardia artística en los '70 argentinos", en **Iberoamericana**, n.º 49, Vol. XIII, abril de 2013, pp. 47-66. Boccardo diseñó la portada de **Por una vanguardia revolucionaria**, el libro de Sanguinetti que Piglia editó en Tiempo Contemporáneo en 1972.

- 37 Ana Longoni, Mariano Mestman, **Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino**, Buenos Aires, Eudeba, 2010 [2002].
- 38 Sergio Tretiakov [seud. Ricardo Piglia], "Se realizó en Buenos Aires el primer encuentro de artistas revolucionarios", en **Desacuerdo**, n.º 5, 5 de julio de 1972, p. 7.
- 39 Allí se lee: "El arte es la continuación de la política por otros medios"; "La nueva producción no viene a satisfacer la nueva estética, sino a destruirla".

- 40 Frente a una maestra enfurecida que, con una piedra en la mano —la prueba del delito— señala un vidrio roto, dos estudiantes afirman: "no fuimos nosotros señora, fueron elementos foráneos infiltrados con ideas ajenas...".
- 41 Bertolt Brecht, "La producción del arte y de la gloria" [selección y presentación de Ricardo Piglia], en **Crisis**, n.º 22, febrero de 1974, pp. 48-51; Ricardo Piglia, "Notas sobre Brecht", en **Los Libros**, n.º 40, marzo-abril 1975, pp. 4-9.
- 42 **Desacuerdo**, n.º 2, 17 de mayo de 1972, portada.



después, ST (Sergio Tretiakov) volvía sobre Brecht: si el autor alemán había servido como "enlace" entre la experiencia de los artistas soviéticos —Meyerhold, Maiakovski, Eisenstein— que habían puesto su práctica específica al servicio de la revolución de octubre y las nuevas experiencias de los artistas de vanguardia de los años sesenta; en la Argentina, donde Brecht era una figura cada vez más popular, estudiar su práctica permitiría encontrar "uno de los puntos de apoyo técnico más firmes" para enfrentar las deformaciones del populismo estético y el realismo socialista.⁴³

La insistencia sobre la figura de Brecht en **Desacuerdo** permitía también posicionarlo como símbolo de lucha y un modo de advertencia sobre la propia coyuntura local. En septiembre de 1972 el periódico maoísta reemplazó las dos páginas de su pliego central por un cartel separable en el que un soldado fascista representado como una calavera llevaba impreso en su casco el poema atribuido a Brecht sobre los indiferentes.⁴⁴ El afiche, junto a la del propio periódico, llevaba las firmas de Brecht y de Roberto Fontanarrosa. Piglia, no obstante, recuerda años después el asunto de este modo:

Lo más interesante que yo hago cuando estoy con V[anguardia] C[omunista] es el cartel con el poema de Brecht, ¿te acordás?, una calavera con el poema de Brecht que después se pone de moda... Pero en ese momento nosotros hacemos eso, es genial el afiche, lo hacemos con [Carlos] Boccardo.⁴⁵

Lo interesante del testimonio, más allá de la omisión de Fontanarrosa, es el valor que Piglia le daba años después a la acción, que estimaba por sobre cualquiera otra de sus intervenciones en Vanguardia Comunista. En una suerte de relectura de su relación con la vanguardia, Piglia parecía rescatar el afiche por sus aspectos lúdicos. Su recuerdo da cuenta, asimismo, de un trabajo creativo conjunto con Boccardo en conexión con las prácticas de una zona de la vanguardia plástica argentina. La revista **Sobre**, una "anti-revista" alentada por Roberto Jacoby, había "refuncionalizado" (uso la noción que Piglia rescataba de Brecht en sus escritos del período) la práctica de ofrecer afiches separables, una acción —consigna **Primera Plana** en 1968— extendida entonces en la industria editorial y revisteril.⁴⁶ En

Sobre el lector podía seleccionar y ordenar sus elementos según su interés y luego pasar a la acción: "No lo guarde en un cajón —leemos en la contratapa del primer número— ni lo coleccionere en su biblioteca. Lo que SOBRE contiene se puede clavar, colgar, pegar en su casa, en los baños, en la calle".⁴⁷ Amigo de Jacoby, Piglia conocía de cerca el experimento y su significación.⁴⁸



Imagen n.º 6. Afiche sobre poema de Bertolt Brecht. En **Desacuerdo**, n.º 10, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1972. Idea, diseño e ilustración: Roberto Fontanarrosa, Carlos Boccardo, Ricardo Piglia.

manifiesto: "Pretendemos el surgimiento de una nueva situación cultural que participe de los medios de comunicación de masa y de la fusión de lo que se entiende por alta cultura", anunciaban. **Primera Plana**, n.º 304, 22 de octubre de 1968, s/p.

43 S.T. [Ricardo Piglia], "Nuestra estética se deriva de las necesidades de nuestra lucha. Bertolt Brecht", en **Desacuerdo**, n.º 8, 16 agosto 1972, p. 7.

44 En la versión de **Desacuerdo**: "Primero se llevaron a los comunistas, pero a mí no me importó porque yo no lo era. Enseguida se llevaron a unos obreros, pero a mí no me importó porque yo tampoco era. Después detuvieron a los sindicalistas, pero a mí no me importó porque yo no soy sindicalista. Luego apresaron a unos curas, pero como no soy religioso tampoco me importó. Ahora me llevan a mí, pero ya es tarde", en **Desacuerdo**, n.º 10, 20 de septiembre de 1972, pp. 4-5.

45 Horacio Tarcus, *op. cit.*, p. 53.

46 Según la revista **Primera Plana** el "delirio" por los posters, "contagiado por los norteamericanos", había empezado en la Argentina hacia 1967. Se trataba de un "modo arrasador de mostrar pasiones por los ídolos contemporáneos". El semanario informaba en octubre de 1968 sobre "una ofensiva argentina de posters", en ocasión de una iniciativa a cargo de la editorial Jorge Álvarez motorizada por Javier Arroyuelo, Rafael Sánchez López y Pedro Pujol. El plan era lanzar a la venta veintinueve posters de diversos personajes con tiradas de cinco mil afiches por cada uno, que se vendían de manera autónoma. Los autores de la idea habían pergeñado un

47 **Sobre**, n.º 1, 1969, contratapa. Acerca de **Sobre**, Ana Longoni, **El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos**, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018, pp. 124-129; Virginia Castro, "SOBRE la cultura de la liberación. Introducción", en **AMERICALEE**, disponible en <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/sobre-la-cultura-de-la-liberacion/>

48 Piglia repone un episodio junto a Roberto Jacoby que pone de relieve el valor que el escritor le daba a **Sobre**: "Siempre recuerdo que fuimos juntos a ver a Umberto Eco, que estaba de paso en Buenos Aires, invitado por el Instituto Di Tella, y le llevamos la revista **Sobre** que Roberto estaba haciendo en esa época (1969). Nos encontramos en un bar en la calle Florida, y Eco —que en esa época como teórico del *Gruppo 63* era uno de los referentes de la vanguardia europea— se sorprendió con una revista que primero había que romper para acceder a una combinación inesperada de materiales múltiples: historietas, panfletos, consignas, manifiestos, tesis, historias de vida, dibujos, diagramas. No había un orden fijo y Eco iba sacando esas hojas fotocopiadas sin entender del todo lo que estaba viendo o, en todo caso, sin que sus categorías le permitieran descifrar ese entrevero argentino de arte, política, cultura popular y propaganda", Ricardo Piglia, "Retrato del artista invisible", en **Carta. Revista de Pensamiento y Debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía**, n.º 2, primavera-verano 2011, p. 29.



Imagen n.º 7. Portadas de **Desacuerdo**, números 5-8, Buenos Aires, julio-agosto 1972. Diseño: Carlos Boccardo. Fuente: AméricaLee/CeDInCI.

Imagen n.º 8. Portadas de **Desacuerdo**, números 17-20, Buenos Aires, enero-febrero 1973. Diseño: Carlos Boccardo. Fuente: AméricaLee/CeDInCI.

En el diseño visual de **Desacuerdo** coexistían elementos de dos vanguardias diferenciadas aunque a veces conectadas, la política y la artística; en sus portadas Boccardo asociaba la historieta, el humor gráfico, el afiche callejero y el montaje "eisensteniano", al estilo de **La Hora de los Hornos** (sus promotores, Fernando Solanas y Octavio Getino, habían formado con Jacoby la revista **Sobre** luego de participar de la Comisión de Artistas de Vanguardia de la CGT de los argentinos).⁴⁹ Los recursos variaban según la ocasión: combinación de fotos, dibujos y texto, repetición de imágenes y consignas, uso de viñetas humorísticas o tipografía manual para algunos titulares (asimilaban la consigna a la pintada callejera). En el número 5 de julio de 1972 una serie de "cuadros" fotográficos transmitía una secuencia de acción y reacción entre el ejército y un grupo de manifestantes que terminaba con el primer plano de uno de ellos gritando; se trataba del mismo rostro que, en el interior del ejemplar, salía de la máquina de escribir imágenes diseñada por Boccardo que describimos párrafos atrás. La imagen del grito obrero se volvería un tópico gráfico de **Desacuerdo** que le daba al periódico una identidad. Permitía también que, antes que como una sucesión de fragmentos sin conexión, sus portadas fueran leídas como una secuencia gráfica unitaria, esto es, como parte de una secuencia que, con sus figuras y personajes, trazaban una narración a seguir e interpretar. La continuidad visual servía para apelar al humor popular, llamar al lector a la acción o representar la llegada de las consignas del periódico a la movilización popular.⁵⁰ El registro que Boccardo

le imprimía a las portadas de **Desacuerdo** se asemejaba así, con toda su ambigüedad, al de **La hora de los hornos**: si en algunos pasajes el montaje construía secuencias lineales o establecía deducciones simples; en otros, los cortes, el collage, las repeticiones, insertaban discontinuidades que apuntaban a que el lector tomara distancia de lo representado y de las propias consignas, promoviendo su autonomía de pensamiento o su acción independiente.

Epílogo y conclusiones

Las portadas de **Desacuerdo** visibilizan el tono de una época marcada tanto por las manifestaciones de rebeldía como por el autoritarismo y la represión estatal. Con la reiteración de una unidad significante, el grito del hombre dolorido y/o desobediente, Boccardo se plegaba a una tradición que atravesó la modernidad: desde **El grito** de Edvard Munch al **Guernica** de Pablo Picasso, pasando por la foto del miliciano de Robert Cappa o la de la niña vietnamita de Nick Ut. El propio Boccardo había utilizado el motivo en varias de sus portadas: en su breve pasaje por el diseño de portada de la revista **Los Libros** (N.º 8,

misma figura (esta vez con la marca de una patada en el culo) se llamaba a "hacer blanco en la dictadura" debajo de la consigna: "gane quien gane pierde el pueblo. Luche y vote en blanco". Finalmente, en el número siguiente se publicaba una foto de manifestantes "reales"⁵¹ que portaban una bandera cuya inscripción funcionaba a modo de título de portada, repitiendo la consigna del número anterior. La "inversión" final le daba sentido a la serie: la movilización popular llevaba la bandera del periódico y el periódico llevaba como titular la bandera de la movilización.

49 Ana Longoni, *op. cit.*, pp. 109 y ss.

50 En el número 18 de enero de 1973 vemos una caricatura de Lanusse en cuatro patas sobre la que se deposita un voto. Debajo, el texto llamaba a "romper el acuerdo" y a votar en blanco. En el número siguiente, sobre la



mayo de 1970) compuso la secuencia de un movilización política que, subiendo en intensidad, culminaba con un primerísimo primer plano de un hombre gritando; en la tapa de **La educación como práctica de la libertad**, de Paulo Freire, que diseñó para Siglo XXI Argentina (1971), la repetición del motivo en seis cuadros, junto al contraste de colores, le agregaba a la figura ambigüedad y dramatismo. El tópico visual marcó el período: en los afiches lanzados en 1973 para el estreno comercial de **La Hora de los hornos** se destacaba una imagen del mismo tenor que se volvería un ícono del film y, con ello, de toda una época.

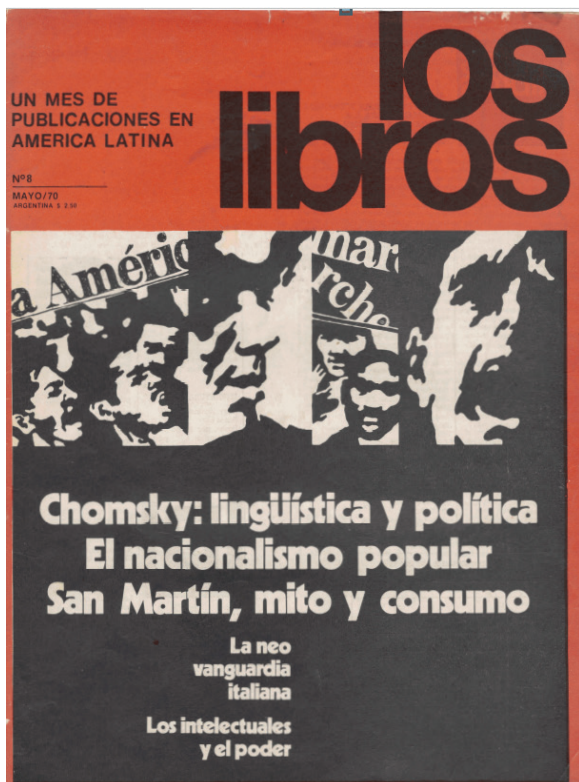


Imagen n.º 9. Revista **Los Libros**, n.º 8, Buenos Aires, mayo de 1970. Diseño: Carlos Boccardo.

Desde finales de los años sesenta y por más de una década Boccardo diseñó portadas para un conjunto muy diverso de editoriales: Signos, Tiempo Contemporáneo, Calicanto, De La Flor, Siglo XXI, Noé, entre otras. Contribuyó a modular desde la imagen una serie de libros que, por sus apuestas innovadoras, marcaron en el período la discusión literaria, política o cultural: **Quién mató a Rosendo**, de Rodolfo Walsh; **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**, de Tzvetan Todorov; **El frasquito** de Luis Gusmán; **Sebregondi retrocede**, de Osvaldo Lamborghini, por nombrar apenas algunos. En el caso de Todorov, utilizaba una imagen de la serie de "los prouenen" del constructivista y suprematista ruso El Lissitzky (quien había teorizado sobre las nuevas formas y usos que el libro podía asumir

en la Rusia revolucionaria⁵¹), mientras que, en el de Gusmán, el montaje de imágenes retomaba procedimientos de la vanguardia contemporánea: tapa y contratapa se podían desplegar y leer como una unidad o, mejor, como un afiche en miniatura donde se mezclaban elementos de la literatura policial de entretenimiento, la cultura de masas, el *pop art* y la fotografía erótica antigua.⁵²

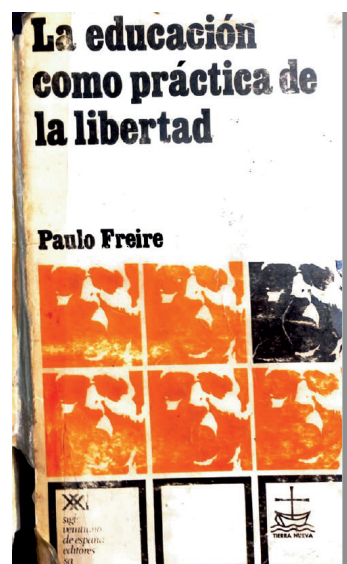


Imagen n.º 10. Portada de **La educación como práctica de la libertad**, de Paulo Freire, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971. Diseño: Carlos Boccardo.

La obra de Boccardo como diseñador es vasta y heterogénea. Sus portadas en Ediciones de la Flor, una editorial que supo reunir el éxito comercial con la innovación cultural, eran frecuentes; representaban un modo de ganarse la vida pero también —seguramente gracias a la libertad que les otorgaba Daniel Divinsky a los diseñadores— un espacio de experimentación.⁵³ Además de apuntar al interés del lector, las portadas de Boccardo podían ser provocadoras para los parámetros de la época (una foto de un hombre en ropa

51 Oscar Masotta había hecho una lectura pública en Buenos Aires de "El futuro del libro", un artículo de El Lissitzky escrito en 1927 publicado en febrero de 1967 en la revista inglesa **New Left Review**. El ensayo de Lissitzky abordaba las perspectivas de integración de los artistas en la industria editorial a través el diseño y la nueva tipografía. Planteaba ya en los años veinte que la capacidad expresiva del libro era multiforme. Véase, Ana Longoni, "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta", en **Ramona**, n.º 45, septiembre de 2004, p. 19; El Lissitzky, "El futuro del libro", en **Ramona**, n.º 9-10, pp. 43-45.

52 Boccardo discutió con Gusmán la portada. Este rechazó la idea inicial de incorporar una imagen del Che Guevara. Luis Gusmán, correspondencia electrónica con el autor, 14-15 de mayo de 2023.

53 Según su testimonio retrospectivo, Divinsky les planteaba a los diseñadores una única condición: "La gran pelea era que en la tapa el título estuviera horizontal y arriba de todo. Esto en general les parecía [a los diseñadores] algo rutinario. Pero cuantas más novedades había, los libreros más encimaban los libros. Entonces si tenías un libro que tenía el título de costado y te lo encimaban con otro, no se veía el título. Había que ponerlo de forma que se leyera el título y el autor arriba de todo. Y esta era la discusión. Querían innovar pero...". Daniel Divinsky, *op. cit.*

interior en **Diario de un homosexual**, de Giacomo Dacquino, de 1972), o volverse alegorías políticas, como en el caso de **Ensayos quemados en Chile**, de Ariel Dorfman (1974), en la que se destaca una fotografía de libros calcinados.



Imagen n.º 11. Portada y contraportada de **El frasquito**, de Luis Gusman. Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973. Diseño: Carlos Boccardo.

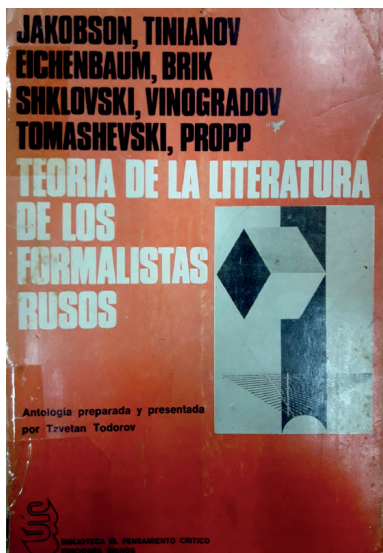


Imagen n.º 12. Portada de **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**, de Tzvetan Todorov (comp.). Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970. Diseño: Carlos Boccardo.

Vinculado a núcleos intelectuales de la nueva izquierda intelectual y a zonas de la vanguardia literaria y la crítica cultural del período, Boccardo diseñó algunas de sus revistas más emblemáticas: **Literal** (1973-1977), alentada por Germán García, Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini; y, fuera de nuestro período de análisis, **Punto de Vista** (1978-2008), una revista señera de

la cultura y el pensamiento argentino dirigida por Beatriz Sarlo, cuyos orígenes se remontan a núcleos intelectuales maoístas, principalmente de Vanguardia Comunista.⁵⁴ Boccardo diseñó su logo (la "o" del punto de vista, que se mantuvo hasta el número 20, de 1984), diagramó la publicación hasta 1981 e ilustró algunos de sus números, entre ellos el cuatro, de noviembre de 1978, donde sus alegorías sobre el terror estatal se anunciaban en la portada. En 1981 Boccardo se fue a México junto a su compañera, María Inés Pasel, donde permaneció hasta 1983. A su retorno, desarrolló su carrera como artista plástico, principalmente en el campo de la escultura y la instalación.

En este trabajo me centré en la exploración de la trayectoria de Boccardo en la gráfica editorial en los años sesenta y setenta y en el diseño visual de una revista periódica militante como **Desacuerdo**. Por lo que implica una colección editorial como intervención en la arena cultural (supone operaciones de inclusión y exclusión y una serie de mediaciones paratextuales que apuntan a producir un lector y reordenar un campo de acción), la perspectiva adoptada me permitió explorar las relaciones que Boccardo contribuyó a establecer entre sus opciones visuales y una serie de iniciativas político-culturales emergentes. Las colecciones Serie Negra y Comunicaciones supieron renovar zonas de la literatura, la crítica literaria o las ciencias sociales a partir de sus contenidos, pero también de la existencia de un aparato visual y paratextual que contribuyó a darles forma material y eficacia comunicativa y cultural. Del mismo modo, los aspectos gráficos se revelan centrales en la experiencia de **Desacuerdo**. Allí, el diseño visual de Boccardo se asoció a la palabra escrita, modulando la identidad del periódico y todo un programa de acción, en línea con los planteos de la vanguardia plástica y literaria con los que Boccardo y Ricardo Piglia estaban vinculados. Entre ambos se formó una suerte de sociedad intelectual, una máquina de escribir imágenes que, ensamblada inicialmente a partir de un proyecto cinematográfico, se desplegó en la industria editorial para irradiar efectos sobre la prensa política de izquierdas y las prácticas de la vanguardia artística, transponiendo ideas y procedimientos de un universo a otro. La trayectoria de Boccardo pone de relieve que el mundo del libro operaba como medio de vida y profesionalización no solo para los escritores (Piglia uno destacado entre ellos), sino también para sus diseñadores y diagramadores. Funcionaba, también para ellos, como espacio de socialización política y medio de contacto con otras zonas de la vida cultural. Como demuestra su itinerario múltiple, Boccardo operó en el período como un intelectual mediador que, desde la imagen, contribuyó a fusionar arte, cultura y política, a establecer conexiones entre innovación y público ampliado, entre entretenimiento e intervención política, entre industria editorial y cultura de izquierda.

54 Sobre los orígenes de **Punto de vista**, Adrián Celentano, "Las revistas *Posta*, *Nudos* y *Punto de Vista* en los primeros años de la resistencia cultural argentina. Rupturas, cambios y continuidades en la nueva izquierda intelectual durante los primeros años de la dictadura militar (1977-1978)", en Laura Fernández Cordero (ed.), **Hacer cosas con revistas. Publicaciones políticas y culturales, del anarquismo a la nueva izquierda**, Temperley, Tren en Movimiento, 2023, pp. 151-177.



Referencias Bibliográficas

- Álvarez, Emiliano, "Una editorial de la Nueva Izquierda. Tiempo Contemporáneo", en *Políticas de la memoria*, n° 13, verano 2012/2013, pp. 143-155.
- Benjamin, Walter, "El autor como productor", **Tentativas sobre Brecht**, Madrid, Taurus, 1998 [1934].
- Boccardo, Carlos, **Esculturas**, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1999.
- Boccardo, Carlos, **Dos historias. Esculturas en instalación**, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1995.
- Boccardo, Carlos, **Boccardo**, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1987.
- Boccardo, Carlos (hijo), entrevista realizada por el autor y Ariel Idez, 06/04/2018.
- Brecht, Bertolt, "La producción del arte y de la gloria" [selección y presentación de Ricardo Piglia], en *Crisis*, n° 22, febrero de 1974, pp. 48-51.
- Cancio, Juan Luis, **Retrospectiva del artista Carlos Boccardo**, publicado el 09/01/1998, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ccTGZKBdlho&t=354s>
- Carman, Facundo, **El poder de la palabra escrita. Revistas y periódicos argentinos (1955-1976)**, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2015.
- Castro, Virginia, "Sobre la cultura de la liberación. Introducción", en AMERICALEE, disponible en: <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/sobre-la-cultura-de-la-liberacion/>.
- Celentano, Adrián, **El maoísmo en la cultura y la política argentinas**, Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2022.
- Celentano, Adrián, "Las revistas *Posta*, *Nudos* y *Punto de Vista* en los primeros años de la resistencia cultural argentina. Rupturas, cambios y continuidades en la nueva izquierda intelectual durante los primeros años de la dictadura militar (1977-1978)", en Laura Fernández Cordero (ed.), **Hacer cosas con revistas. Publicaciones políticas y culturales, del anarquismo a la nueva izquierda**, Temperley, Tren en Movimiento, 2023, pp. 151-177.
- De Santis, Pablo, "Crímenes ilustrados", en *La Puerta FBA*, n° 2, 2006, pp. 51-55.
- Divinsky, Daniel, entrevista realizada por el autor, 07/07/2022.
- Dosse, François, **Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada**, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Espósito, Fabio "Ricardo Piglia, editor", en **Badebec**, n° 15, Vol. 8, octubre de 2018, pp. 114-124.
- Gamarnik, Cora, **EL fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados a la agencia Sigla**, Artexarte, Buenos Aires, 2020.
- García, Luis, "Ricardo Piglia lector de Walter Benjamin: compromiso político y vanguardia artística en los '70 argentinos", en **Iberoamericana**, n° 49, Vol. XIII, abril de 2013, pp. 47-66.
- Gusmán, Luis, correspondencia electrónica con el autor, 14-15 de mayo de 2023
- Laera, Alejandra, "Piglia con Renzi. Autofiguras de un trabajador", en **Jornadas Ricardo Piglia**, MALBA, 08/08/2019, disponible en <https://piglia.pubpub.org/studies>
- Lafforgue, Jorge, Rivera, Jorge, **Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial**, Buenos Aires, Colihue, 1996.
- Lafforgue, Jorge, Rivera, Jorge, "Literatura policial en la Argentina", en *Crisis*, n° 33, enero de 1976, pp. 23-24.
- Lissitsky, El, "El futuro del libro", en **Ramona**, n° 9-10, 2001 [1927], pp. 43-45.
- Longoni, Ana, **El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos**, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018.
- Longoni, Ana, Mestman, Mariano, **Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino**, Buenos Aires, Eudeba, 2010 [2002].
- Longoni, Ana, "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta", en **Ramona**, n° 45, septiembre de 2004, pp. 4-29.
- Pasel, María Inés, entrevista realizada por el autor y Ariel Idez, 20/04/2018.
- Piglia, Ricardo, **Los diarios de Emilio Renzi II**, Buenos Aires, Anagrama, 2016.
- Piglia, Ricardo, "Retrato del artista invisible", en **Carta. Revista de Pensamiento y Debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía**, n° 2, primavera- verano 2011, pp. 27-29.
- Piglia, Ricardo, **Plata Quemada**, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- Piglia, Ricardo, "La invención de una ciudad", en Carlos Boccardo, **Dos historias. Esculturas en instalación**, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1995, pp. 3-4.
- Piglia, Ricardo, "Notas sobre Brecht", en **Los Libros**, n° 40, marzo-abril 1975, pp. 4-9.
- Renzi, Emilio [seud. Ricardo Piglia], "Nota", en Dashiel Hammett, et. al., **Cuentos policiales de la Serie Negra**, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1960.
- Tarcus, Horacio, "Introducción general a la crítica de mí mismo. Un diálogo con Ricardo Piglia sobre historia, política y literatura", **Políticas de la Memoria**, n° 19, noviembre de 2019.
- Tretiakov, Sergio [seud. Ricardo Piglia], "Se realizó en Buenos Aires el primer encuentro de artistas revolucionarios", en **Desacuerdo**, n° 5, 5 de julio de 1972, p. 7.
- S.T. [seud. Ricardo Piglia], "Nuestra estética se deriva de las necesidades de nuestra lucha. Bertolt Brecht", **Desacuerdo**, n° 8, 16 agosto 1972, p. 7.
- Zarowsky, Mariano, "Entre la renovación de las ciencias sociales y la intervención intelectual: Eliseo Verón editor en Tiempo Contemporáneo (1969-1974)", en **Palimpsesto**, n° 11, Vol. VIII, enero-junio, 2017, pp. 1-17.



The image typewriter. Carlos Boccardo, a visual artist between the publishing industry and the avant-garde

Resumen

El presente trabajo se propone revisar la trayectoria de Carlos Boccardo como diseñador gráfico entre 1968 y 1976 y analizar algunas de las imágenes que puso en circulación en libros y revistas. Boccardo formó parte de la nueva izquierda de esos años y se vinculó con algunas de sus apuestas editoriales y revistas. En paralelo se ganaba la vida trabajando como diseñador en empresas que renovaron la industria del libro en el período. En varias iniciativas (la Serie Negra de la editorial Tiempo Contemporáneo la más destacada entre ellas) Boccardo forjó una sociedad intelectual con Ricardo Piglia. La reconstrucción del espacio de sociabilidad en el que Boccardo desplegó su actividad pone de relieve la existencia en el período de cruces y préstamos entre zonas diferenciadas de la práctica social. Esta zona de contacto se expresó en la imagen impresa, que funcionó a su vez como medio de irradiación cultural.

Palabras clave: Diseño gráfico editorial; nueva izquierda argentina; vanguardias años sesenta y setenta.

Abstract

The purpose of this paper is to review Carlos Boccardo's trajectory as a graphic designer between 1968 and 1976 and analyze some of the images he circulated in books and magazines. Boccardo was part of the new left of those years and was associated with some of their editorial and magazine projects. At the same time, he made a living working as a designer in companies that revolutionized the book industry during that period. In several initiatives (the most prominent being the Serie Negra of Tiempo Contemporáneo publishing), Boccardo formed an intellectual partnership with Ricardo Piglia. The reconstruction of the space of sociability in which Boccardo unfolded his activity highlights the existence of exchanges and borrowing between different areas of social practice during that period. This zone of contact was expressed in the printed image, which also functioned as a means of cultural irradiation.

Keywords: Editorial graphic design; Argentine new left; avant-gardes of the sixties and seventies.

Recibido: 3/5/2023

Aceptado: 13/10/2023