

N° 39 - Año 2024 | Distribución gratuita | ISBN 2525-0957

CUADERNO DE LA BN

Julio Cortázar

JULIO CORTÁZAR. Instrucciones para viajar



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

CUADERNO DE LA BN

Publicación bimestral de la Biblioteca Nacional
Mariano Moreno.
Año 8 N° 39
Distribución gratuita
ISSN 2525-0957

Presidente de la Nación

Javier Milei

Ministra de Capital Humano

Sandra Pettovello

Biblioteca Nacional

Directora

Susana Soto

Subdirectora

Elsa Rapetti

Director Nacional de Coordinación

Bibliotecológica

Pablo García

Director Nacional de Coordinación

Cultural

Guillermo David

Director General de Coordinación

Administrativa

Roberto Gastón Arno

Jefe del Departamento de Publicaciones

Sebastián Scolnik

Editor Cuaderno de la BN

Diego Manso

Redacción

Área de Publicaciones

Jefa del Departamento de Diseño

Valeria Gómez

Diseño

Máximo Fiori

Director de Producción de Bienes y

Servicios Culturales

Martín Blanco

Imágenes de tapa y contratapa

Ilustraciones de Veronique Pestoni

SUMARIO

4 ■

Julio Cortázar. Instrucciones para viajar

La BN presenta una muestra con un abordaje original de la obra del autor de *Rayuela*, a 110 años de su nacimiento y 40 de su muerte.



15 ■

La letra intensa

Una nueva muestra exhibe una selección de libros con dedicatorias manuscritas que forman parte del acervo de la institución.

18 ■

Crítica y futuro

Ediciones Biblioteca Nacional edita dos tomos antológicos de la revista *Unidos*.



20 ■

Fauna argentina

Fotos de animales autóctonos en el acervo de la Fototeca Benito Panunzi.

22 ■

La palabra indígena

El Centro de Estudios sobre Pueblos Originarios inaugura una muestra dedicada a la producción de autoras y autores originarios.

26 ■

El trabajo conjunto detrás de un archivo

Tras un minucioso proceso donde participaron diversas áreas de la BN, el archivo de *Claridad* se abrió al público.



31 ■

Tres pasos sencillos para construir un navio estelar

Jorge Alberto Duclout fue el autor de una novela que bregó por demostrar el uso eficiente y benigno de la energía atómica en 1945.



34 ■

Paseos de papel

Una muestra organizada por el Museo del libro y de la lengua propone un recorrido por la obra de la artista visual Paz Tamburrini.

36 ■

Lecturas

Poemas de Ana Blandiana

38 ■

Letras originarias

39 ■

Un nuevo archivo en la BN
Pacho O'Donnell donó a la institución su archivo de materiales audiovisuales.

STAFF

Celebrar a Cortázar

El año 2024 conmemora dos aniversarios para Julio Cortázar: 110 de su nacimiento en Bruselas y 40 de su muerte en París. En ese marco, el Centro de Literatura Infantil y Juvenil ha desarrollado *Instrucciones para viajar*, la primera exposición de la Biblioteca Nacional destinada específicamente al público infantil y adolescente. La muestra tiene el objetivo de acercar la obra de Cortázar a los jóvenes y destacar el valioso patrimonio bibliográfico de la institución, incluyendo la Colección Aquilanti y los manuscritos del autor que pertenecieron a Ana María Barrenechea.

La noción de viaje es un hilo conductor en la vida y obra de Cortázar y se refleja en su literatura y correspondencia. La muestra se organiza en tres pasos: “Instrucciones para leer”, a partir del *Cuaderno de bitácora* de *Rayuela*; “Instrucciones para explorar”, que destaca su labor de traductor y su don epistolar, e “Instrucciones para jugar”, la sala más lúdica de la muestra, con un rincón de lectura que recrea la biblioteca del autor.

Invitamos a nuestros lectores a acompañarnos en este viaje fascinante, celebrando a un autor que, con su imaginación desbordante y su capacidad para desafiar las convenciones literarias, sigue inspirando a generaciones. *Instrucciones para viajar* no es solo un homenaje a Julio Cortázar, también es un elogio de la creatividad y el espíritu inquieto que caracteriza a los grandes escritores. No se pierdan esta oportunidad de reencontrarse con Cortázar y dejarse llevar por sus mapas hacia destinos inesperados.



Julio Cortázar. *Instrucciones para viajar*

En el año en que se conmemoran 110 años del nacimiento y 40 de la muerte de Julio Cortázar, el Centro de Literatura Infantil y Juvenil inaugura una exposición que invita a explorar la vida y obra del autor de *Bestiario* a través de un recorrido lúdico y educativo, que incluye valiosos manuscritos, cartas y primeras ediciones, así como ilustraciones que homenajean su universo literario. Además, en estas páginas se rescata el primer perfil extenso de Cortázar publicado en Argentina, un texto excepcional y poco difundido de Tomás Eloy Martínez que la revista *Primera Plana* ofreció en 1964, en pleno furor internacional por *Rayuela*.

2024 es un año de múltiples aniversarios que tienen al escritor argentino Julio Cortázar como protagonista: se cumplen 110 años de su nacimiento y 40 de su muerte. En este marco, el Centro de Literatura Infantil y Juvenil desarrolló *Julio Cortázar. Instrucciones para viajar*, la primera exposición destinada específicamente a público infantil y adolescente que lleva a cabo la institución.

La muestra persigue un doble objetivo: acercar al público infantil y adolescente la obra de Cortázar (tarea facilitada, sin dudas, por el recorrido que ha hecho en nuestro canon literario: hace muchos años que es parte de los programas escolares de todo el país), pero también al valioso patrimonio bibliográfico que custodia la institución. En este sentido, son fundamentales la Colección Aquilanti Julio Cortázar, adquirida en 2014, y los diversos manuscritos y cartas que estaban en poder de Ana María Barrenechea (crítica literaria, docente y amiga de Cortázar) y que la BNMM compró en el año 2000. La Colección Aquilanti (que abarca más de seiscientos materiales) incluye primeras ediciones de todas las publicaciones de Cortázar, desde sus obras más conocidas hasta ediciones especiales de tirada muy limitada, y las traducciones que el autor realizó para ganarse la vida antes de saltar a la fama y dedicarse de lleno a su propia escritura. Por su parte, Barrenechea conservaba el denominado *Cuaderno de bitácora* de *Rayuela*, donde Cortázar apuntó y dio forma a su novela consagratoria, con planes de ordenamiento del contenido, una serie de capítulos mecanografiados que

no fueron incluidos en la versión final, un texto escrito en colaboración con varios amigos y cartas de fines de las décadas de 1930/40/50.

En este sentido, la noción de *viaje* permite nuclear estos elementos y trazar un itinerario atractivo para cualquier lector, investigador o especialista en Cortázar, y retomar elementos de su vida y su obra que resultan muy productivos a la hora de abrir un diálogo con el mundo fantástico de la infancia y de la adolescencia. Al respecto, también resultan fundamentales las ilustraciones, realizadas por Véronique Pestoni, que acompañan y guían el recorrido por todas las zonas de la muestra, apoyadas por una serie de instrucciones que homenajean algunos de los textos más famosos y lúdicos de la obra de Cortázar (el “Manual de instrucciones” de *Historias de cronopios y de famas*).

La presencia del viaje en la vida del escritor es ineludible desde el comienzo: nació en Bruselas, a donde la familia se había mudado por el trabajo del padre, y regresó a la Argentina a los 4 años de edad, hablando en francés y con una *r* gutural que lo acompañaría toda su vida y le daría un tinte característico a su voz. Posteriormente, después de recibirse de maestro normal, dio clases de historia, geografía e instrucción cívica en diferentes localidades de la provincia de Buenos Aires, viajó por el territorio argentino, se mudó a Mendoza para ser profesor en la Universidad de Cuyo y en la década del cincuenta terminó radicándose en París hasta el fin de sus días. Viajó por todo el mundo y conoció diferentes culturas; de esos traslados quedan hue-



Ilustraciones de Véronique Pestoni para la exposición *Julio Cortázar. Instrucciones para viajar*.

llas en sus libros de ficción, pero también en sus cartas (la distancia que media entre él y gran parte de sus amistades y afectos explica, tal vez, la inmensidad de su correspondencia) y papeles personales.

Pero a Cortázar también lo atravesaban los viajes de la imaginación. En una carta de 1944 en la que se refiere a su traducción de *Robinson Crusoe* confiesa: “Creo haber mentido al decirle que no salí de Buenos Aires durante las vacaciones. Empecé a traducir *Robinson* en febrero, y a partir de ese día me puse a viajar con él por los siete mares del mundo”. Estos recorridos imaginarios ya habían aparecido en la infancia de Cortázar, que de niño fue lector voraz y un aspirante a escritor (de poemas, cuentos y novelas que destruyó), que al jugar también buscaba crear mundos, separándose de la realidad o, al menos, distorsionándola.

Un marino que fue maestro

Julio Cortázar confesó alguna vez: “Tuve deseos de ser marino. Leí a Julio Verne como loco y lo que quería era repetir las aventuras de sus personajes: embarcarme, llegar al Polo Norte, chocar contra los glaciares. Pero, ya ves, no fui marino, fui maestro” (1975).

Maestro, traductor, lector, escritor. Cortázar viajaba en tiempo y espacio cuando traducía, cuando escribía cartas desde distintos puntos del globo, pero también con los diversos personajes y universos que construyó. Muchos de sus cuentos parten de sus propios temores y obsesiones, como las cucarachas que imaginaba dentro de su comida y que inspiraron los bombones de Delia en “Circe”, o de situaciones vividas, como el accidente con su Vespa, tras el que escribió “La noche boca arriba”. Sobre este cuento, les dijo a sus alumnos de Berkeley: “No tuve más que escribirlo [...] les digo que me da vergüenza firmar mis cuentos porque tengo la impresión de que me los han dictado, de que yo no soy el verdadero autor”. Sin embargo, los materiales de esta muestra permiten observar su detenido trabajo de lectura y corrección, y de qué manera la escritura en Cortázar es un camino que se crea mientras se transita.

Instrucciones para viajar propone un recorrido en tres pasos. Comenzamos con “Instrucciones para leer”, de la mano del *Cuaderno de bitácora* de *Rayuela*. Continuamos con “Instrucciones para explorar”, donde nos detenemos en su oficio de traductor y en su don epistolar: sus cartas con amigos, colegas y editores. Finalizamos en “Instrucciones para jugar”, la sala más libre y lúdica de la muestra, donde, además del Rincón de lectura con una reconstrucción de la biblioteca de Cortázar, y un repaso por las distintas ediciones de *Historias de cronopios y de famas*, vemos las ilustraciones realizadas por Isol Misenta como una de las tantas lecturas posibles de este autor.

La muestra no plantea un orden cronológico y los diferentes espacios pueden recorrerse en un orden distinto, incluso inverso al que proponemos. Las instrucciones son solo una primera indicación de juego.

Cortázar ha hecho numerosos viajes, reales e imaginarios. Sobre *Rayuela*, decía que es una novela “muy argentina”, pero que no hubiese sido posible sin la distancia respecto de su lugar de origen. Tras publicarla, le llovieron cartas de lectores de todo el mundo que le proponían otra numeración que la sugerida, otra lectura. Él se reía y las celebraba. Siguiendo esa impronta, aquí ofrecemos un itinerario (con tres pasos e instrucciones muy concretas), pero al final de la muestra se encuentra un buzón donde se puede colocar desde una epístola, una instrucción, un dibujo, un mapa o un nuevo plan de ordenamiento para esta misma exposición.

Cortázar no fue marino pero sí fue viajero. En sus últimos años sostuvo: “Sucedió que fue la palabra la que impuso su ley, y no solamente no lo lamento, sino que tengo la impresión de que a lo largo de mi vida de escritor lo he pasado bien”. Y agrega: “Creo que soy un hombre que jamás se aburriría un solo segundo a lo largo de toda su vida” (carta a su madre, 23 de agosto de 1982). Que la letra, la risa y el espíritu viajero de este sagaz jugador nos acompañen en este recorrido.

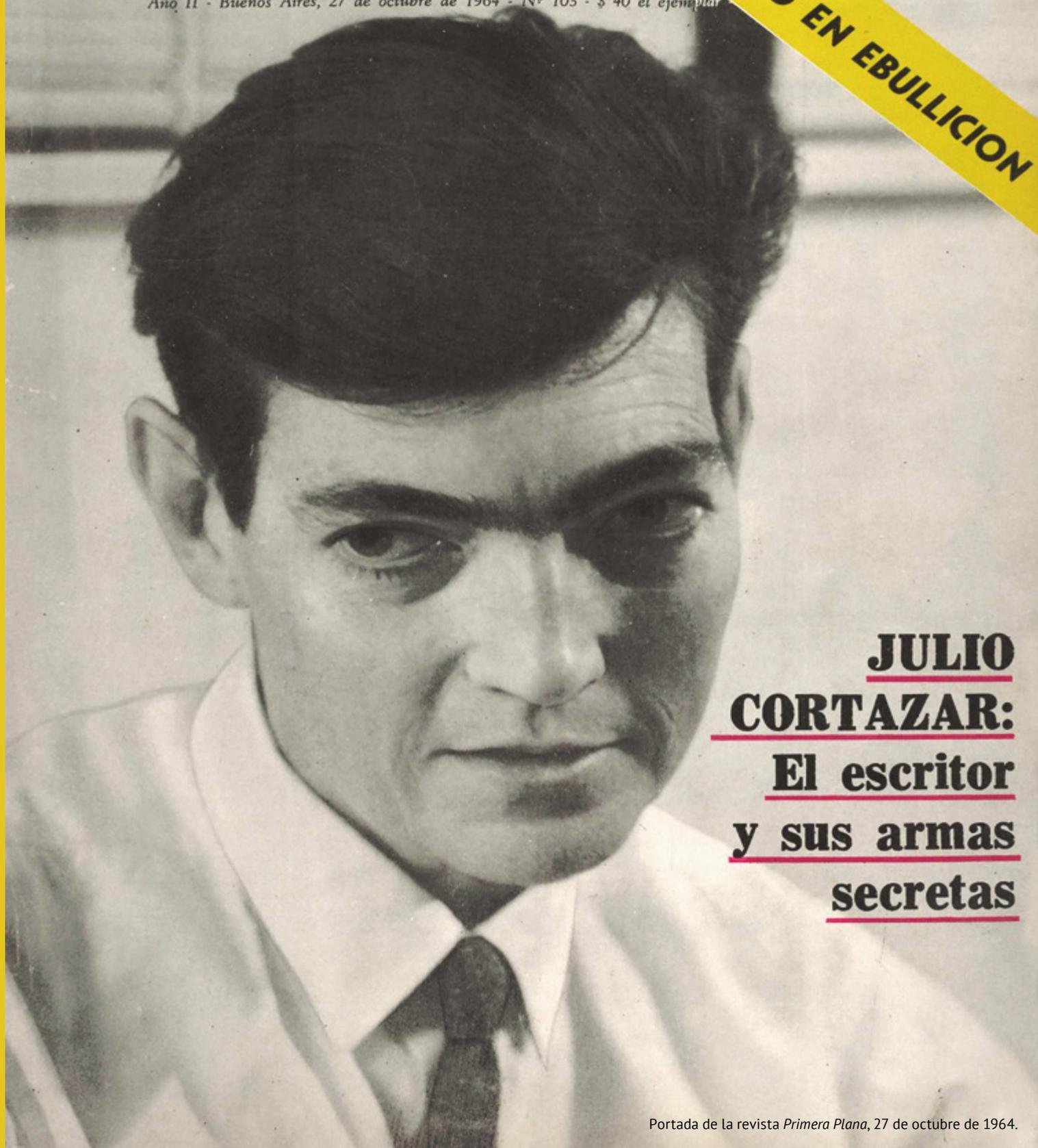
María Ragonese, Eugenia Santana Goitia y Solana Schwartzman



PRIMERA PLANA

Año II - Buenos Aires, 27 de octubre de 1964 - Nº 103 - \$ 40 el ejemplar

EL MUNDO EN EBULLICION



JULIO
CORTAZAR:
El escritor
y sus armas
secretas

LA ARGENTINA QUE DESPIERTA LEJOS

por Tomás Eloy Martínez

Miren bien la fotografía: ha sido tomada hace una semana. Este adolescente de cara lampiña tiene 48 años. Inevitablemente, uno piensa en Dorian Gray. Lo que escribió Alexandre Kalda en el semanario francés *Arts*, durante el verano de 1962, podría repetirse tal cual ahora: porque Julio Cortázar sigue pareciendo la misma criatura tímida, no demasiado hábil para dominar un cuerpo prematuramente estirado, de dos metros o casi, ni para apaciguar la pasión que se le escapa por la voz mientras habla, tropezando con sus erres arrastradas y guturales.

Pero su historia ha cambiado desde entonces, ha comenzado a ser menos de él que de *Rayuela*, su séptimo libro, donde caen al suelo todos sus pudores y sus desentendimientos con el mundo. A mediados de esta primavera europea, en Salzburgo, el Coloquio de Editores estuvo a punto de atribuir a *Rayuela* el Premio Internacional; lo perdió en la votación final ante *Los frutos de oro*, de Nathalie Sarraute, quizá porque los franceses necesitaban la victoria a cualquier precio —como insinuó el corresponsal de la revista *L'Europeo*— o, más probablemente, porque Cortázar vive resistiéndose a la idea de tener amigos influyentes. Dos meses después, pudo desquitarse a medias en la Argentina, cuando el jurado de los premios Kennedy distinguió la novela, *ex aequo* con *Bomarzo*, de Manuel Mujica Láinez. Por fin, con la misma indiferencia de quien llega a los 14 o a los 31, el 26 de agosto pasado entró silenciosamente en los 50 años, alarmando a los vecinos con sus soplidos en una trompeta de jazz o respirando a pulmón lleno delante de una torrecilla medieval, que hincha su vientre entre los cafés árabes del Quartier Latin, en París.

Ese día debió ser para él como los otros días de este verano: por la mañana caminó seguramente desde su casa en el barrio de Grenelle, al sudeste de París, hasta el edificio curvado de la Unesco, en la Place Fontenoy, y se encerró ocho horas a traducir algunos documentos de educación y asistencia técnica. Es probable que haya bajado también a la cafetería de la sala de conferencias, a comer un sándwich, o que lo haya compartido con Aurora Bernárdez, su mujer, la única ante quien parece despojarse de todas sus reservas.

Quizás Aurora no necesita que él nada le diga, ni en la sala de conferencias donde la gente va y viene, distante, interrumpiendo: “¿Qué tal, se van el sábado a Viena?”; ni tampoco en el café Aux Deux Magots, cuando un muchacho camina entre las mesas, tañendo canciones medievales, y detrás, de repente, llega ella, menuda, con las calles y las viejas casas de París brillándole en los ojos. Entonces, no bien se sienta, Aurora ya ha adivinado todos los gestos de muchacho que Julio dispersó aquella tarde; ya sabe si él, cansado de lidiar con una página difícil, asustó o no a los vecinos con su trompeta. Por eso, cuando la mira de repente y le dice: “¿No te parece, Aurora?”, ella ya sabe de qué le está hablando. Trepándose juntos a un Renault 4L para irse hasta Brujas o Ámsterdam o viendo por tercera vez *Muriel* (un film de Alain Resnais), los dos son como un solo ser que no se deja aniquilar por las palabras, que prefiere vivirlas en vez de pronunciarlas. Y uno no sabe cuál es el más fuerte, o el más débil, porque los dos muestran al mismo tiempo sus debilidades y sus fortalezas.

Hasta la casa se les parece: por fuera es como Cortázar, un gigantesco menhir con inscripciones difíciles de leer; mira hacia la Place du Général Beuret, pero desentonando: no hay un solo resquicio de ese óvalo verde que se parezca al zaguán estrecho y oscuro atravesado por Aurora y Julio unas cuatro veces por día, y donde uno esperaría oír invocaciones de alquimistas en vez del vocerío incesante de los verduleros y las comadres. Queda entre un café y una farmacia, y es eso, después de las diez de la noche, lo que la vuelve silenciosa. Ninguno de los vecinos, excepto la portera (que una mañana descubrió la fotografía de Cortázar en el semanario *L'Express*), sabe quién es él, aunque estén ya bien acostumbrados a verlo temprano, atravesando a grandes zancadas el patio interior, donde suele amontonarse la nieve y donde el sol golpea solo por las tardes. Su puerta está al fondo de ese patio: detrás de ella hay una escalera de madera rojiza y hundida, por la que se llega hasta el dormitorio y el estudio; más arriba, un viejo granero ha sido transformado en biblioteca, pero sus paredes siguen siendo las de antes, encaladas y rugosas. “Es la morada de la Fuerza”, dijo el fotógrafo Claude Anger cuando entró en ella por primera vez, y se demoró mirando la sobrecama blanca, tejida al crochet, que Aurora heredó de su madre y de la madre de su madre, o después, cuando descubrió que todo estaba en su sitio exacto, pulcramente, hasta la enorme viga pintada de negro que parte en dos la biblioteca.

La noche boca arriba

Tal vez sea culpa de esa casa, pero Cortázar se siente otro cuando vuelve a Buenos Aires: no ha emprendido más de cuatro peregrinaciones en estos últimos doce años, y en todas se ha sentido —no está muy seguro de la versión más justa— “como un fantasma entre los vivos, lo que es horrible, o como un vivo entre los fantasmas, lo que es todavía peor”. Ni siquiera sabe muy bien por qué: desde que llegó a París, empezó a seguir un camino que lo alejaba forzosamente

del de sus amigos argentinos: todo regreso tuvo para él esa calidad de pesadilla “en la que nos sentimos atraídos y rechazados al mismo tiempo, en la que quisiéramos alcanzar un rostro o un recuerdo y se nos resuelve en otra cosa, en una inevitable diferencia, en una distancia como de humo”. ¿De qué hablar? ¿Qué decir? ¿Para qué?, se pregunta, y enmudece.

“Prefiero caminar solo por los barrios de Buenos Aires donde nadie me conoce, detenerme en los barcitos para tomar un café, y oír hablar a la gente, recomponer mi idioma, respirarlo de nuevo”, explica ahora, mientras sus ojos y sus oídos se sacian de París. Ha recorrido esa otra ciudad hasta gastarla, parándose por las tardes junto al Sena, para saber con certidumbre de qué color son sus aguas viscosas, o sentándose en las barandas del puente Alexandre III, entre los barrocos caballos con alas de bronce que se yerguen junto a las riberas, para mirar el abatimiento o la felicidad de los paseantes que rondan el Petit Palais. “Y también sentarme algunas noches delante de un ring, en el Luna Park o no, porque el boxeo es un amor que no he perdido”.

Todavía se acuerda de la última vez que advirtió su inexistencia en Buenos Aires. Fue una tarde de hace tres años, cuando había llegado temprano a la confitería Jockey Club, para encontrarse con el pintor Kasuya Sakai, y de repente vio que el sol relucía afuera, espléndidamente, y no pudo aguantarse. Cruzó la calle y se demoró un rato en la acera de enfrente, junto a las vidrieras de la librería Galatea. Se sintió envuelto por un grupo de chicas, ocho o nueve, que venían de sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras y apretaban bajo el brazo dos de sus libros, *Bestiario* y *Las armas secretas*, mientras se reían y hablaban sueltamente de este Cortázar al que suponían en París o en ninguna parte. “Fue una sensación maravillosa, pero también horrible —piensa ahora—, como si estuviese mirándome después de mi muerte. Conservé la suficiente perversidad como para no decirles que estaba yo ahí, oyéndolas; no quise romper ese juego de fantasmas y de vivos”.

Pero no es en Buenos Aires donde nació: a su propia madre le ha oído contar que fue en Bruselas, Bélgica, un 26 de agosto a las tres de la tarde, justo cuando los alemanes “entraban a sangre y fuego en la ciudad”. El propio Cortázar complicó ese desastre, porque no se atrevió a irrumpir en el mundo sino con ayuda de fórceps.

Tuvo que esperar cuatro años para su primera entrada en la patria: de aquellos días le han quedado unas erres guturales de las que jamás pudo desprenderse, una misteriosa vocación por la cultura francesa y una afrenta infantil que no olvida: “Mis compañeros de la escuela no entendían que yo era europeo por puro accidente (mi padre había llegado de Bruselas en misión comercial), me llamaban *belgicano*, y el epíteto sigue zumbándome a veces en las orejas”.

De todas formas, fue un chico tímido, enfermo, asolado por asma y con una gran avidez por volcarse hacia afuera. Pasó casi toda la infancia en Banfield, al sur de Buenos Aires, escapándose a los potreros para jugar al fútbol, o

alegrándose de “ir a la escuela primaria del barrio, donde podía mezclarme con los hijos de los obreros y acabar con todas mis inhibiciones”.

Hasta que un día, poco después de haber cumplido 8 años, subió devotamente a un sauce que estaba en el fondo de su casa, como los arborícolas descritos por *El Tesoro de la Juventud* y, enacado sobre una horqueta, empezó a escribir los primeros capítulos de su primera novela. “Se la di a leer a mi madre —cuenta—, y es posible que no estuviese del todo mal; ella sospechó que se trataba de un plagio, me lo dijo cautelosamente, y me infligió sin saberlo una de las peores humillaciones que he padecido”.

No fue la primera catástrofe que le debió a la literatura: tres años después, había tomado la costumbre de escribirles poemas de amor a sus compañeras de quinto grado: eran composiciones influidas por Edgar Allan Poe y por el nacimiento de una adolescencia que todavía no adivinaba. Una de las destinatarias lo denunció a la maestra y esta lo sumergió torpemente en el escándalo: quizá la injusticia del incidente es lo que acabó por convertir a Cortázar en un hombre solitario.

Los años que siguen son más tediosos, o menos críticos: se hizo maestro, y se volcó hacia el profesorado de Letras, en el Normal Mariano Acosta; la experiencia acabó sofocándolo de mediocridad: “De los ciento veinte profesores que habré tenido en aquellos siete años, solo recuerdo a tres que eran dignos de ese nombre: Arturo Marasso, Vicente Fatone y un médico, Carlos Veronelli”.

Salió de allí resuelto a estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras y al menos rindió las materias de introducción; pero no pudo llegar demasiado lejos: en su casa no quedaba un centavo, y él acababa de cumplir 20 años. Se puso a trabajar donde pudo.

Bestiario

Mientras anda por los jardines del Palais Royal, en el crepúsculo, o se enoja contra la espantosa mole de Saint-Sulpice, junto a la cual hormiguean ángeles de yeso, abominables espadas de San Miguel y Vírgenes María protestando contra sus envolturas de madera y bronce, cuenta cómo salió de la ciudad, cómo anduvo y desanduvo las pequeñas ciudades bonaerenses: primero fue profesor en Bolívar, y después en Chivilcoy, tres años sin enseñar jamás lo que le gustaba, sino cualquier otra cosa, Historia o Geografía, con esa costumbre tan argentina de estudiar casi al mismo tiempo que los discípulos. No era feliz entonces, pero les hablaba a los muchachos con vocación y ganas, arrimándolos todos los días un poco más a su amistad, arrimándose también a la de ellos, y sintiéndose así salvado de la mediocridad y la tristeza.

A esta altura de la historia, sus años muertos de la facultad resucitaron: un amigo se acordó de que el examen de Cortázar sobre Introducción a la Literatura había acabado en una violenta discusión con el profesor Carmelo M. Bonet. Quizá también fue testigo del momento en que se

Las armas secretas

Hace tres semanas, sentado a una mesa del café de Flore, en París, el crítico Jean-Louis Bory describió a Buenos Aires con la precisión de quien está mirando una fotografía: recompuso los vericuetos españoles de la Avenida de Mayo, los garajes de la calle Chacabuco, las casitas soñolientas de Floresta. No conocía esos parajes sino a través de los cuentos de Julio Cortázar, y de algún modo confundía la imagen del escritor con la imagen de la Argentina, como si fuesen un solo personaje mitológico. Sin quererlo, aquel comentario de Bory desmentía una vieja impugnación a Cortázar: la que le enrostra su condición de fugitivo, su desapego de la realidad porteña. Pero de esa impugnación *je m'en fous éperdument*, se ríe Cortázar; no le hace "ni fu ni fa".

El reproche quizá sea justo hasta 1958, cuando sus ficciones de *Bestiario* o su poema dramático *Los Reyes*, una sumersión en el mito del Minotauro que editó El Angel Goulab en 1949, "gracias a la bondad y a la generosidad de Daniel Devoto", señalaban con sus dedos a un Cortázar que él mismo ha tildado de "escapista": es que, por aquellos días, "Buenos Aires no me colmaba, y la invención pura era mi única salida".

A diferencia de Borges, con quien los críticos franceses suelen compararlo a menudo —inclusive por el parecido tamaño de sus famas europeas—, Cortázar necesitó siempre imaginar sus historias fantásticas apoyándose en ambientes que conocía. Sin embargo, su lenguaje retenía toda esa entonación argentina que sus personajes soslayaban; a veces, en su casa de París suele ponerse a pensar cómo no la perdió del todo, cómo el idioma no se le fue cayendo a pedazos en esta década de lejanía.

A principios de setiembre, encontró una explicación: "Si me hubiese marchado a los 20 ó a los 22 años, flamante víctima de esa educación oficial de mi tiempo, en que se premiaba con la misma frescura el floripondio verbal o los apuntes aprendidos de memoria, es probable que la lengua se me hubiera resquebrajado. Pero no, estoy en Francia desde que cumplí 40 años, cuando ya había leído todo lo que amaba, y la manera de hablar de Buenos Aires se me había quedado en la sangre."

Pero 1958 es el año en que escribió *El perseguidor* (incluido en *Las armas secretas*), y a partir de allí, de esa historia que describe el desgaste y la muerte de un artista, viró hacia el realismo, pero de un modo lacerado, sufriente, dispuesto a desentrañar el destino del hombre.

Es curioso, pero también su estilo cambia por entonces: de los primeros cuentos, sólo retiene el rigor para ele-

gir la palabra justa, la elegancia casi coloquial de su escritura, la imaginación de sus metáforas; ahora, exige cierta complicidad entre él y el lector, organiza sus relatos en forma de vastas esferas comunicantes, explica con cegadora claridad cuál es su forma de mirar al mundo.

Mencs en *Los premios*, de 1961, una novela casi costumbrista que Cortázar compuso como si se tratase de un juego, envolviendo en ella a veinte personajes, masculinos y femeninos, de todas las edades y culturas, pero sí, y definitivamente, en *Rayuela* (1963) uno puede advertir que Cortázar cree en un ser humano hecho para la felicidad. "Si, en cambio, suele enterrarse en la desdicha —como él mismo explica—, es porque en su naturaleza hay un malentendido central, un error básico y remoto, que viene desde el comienzo de esto que llamamos civili-



JULIO CORTAZAR
**LE ARMI
SEGRETE**
RIZZOLI

zación y que cada vez más se parece a una enorme pesadilla. ¿Cuál es ese error, en qué momento equivocamos el camino? Ésas son algunas de las preguntas que me llevaron a *Rayuela*. El racionalismo occidental no ha alcanzado las metas que su optimismo preveía; eso es más que sabido, pero hay que repetirlo hasta el hartazgo, hasta que se abra paso algo que sea más que la inteligencia, la ciencia y la información. Algo que nos revele a nosotros mismos, algo indecible y quizá imposible: lo único que cuenta."

Los argentinos, acostumbrados a que la fama literaria sea una pura consecuencia de las buenas amistades, no entienden qué ha hecho Cortázar para carecer de enemigos, cómo consiguió que el semanario *L'Express*, de París, lo llame *maitre conteur* y pueble cinco

de sus columnas con alabanzas sobre su obra.

Para disipar cualquier sospecha, Cortázar ha exagerado su aislamiento: se niega tenazmente a los reportajes, no conoce a sus críticos ni a sus editores parisienses, conversa sólo con sus amigos y ha roto la vieja costumbre de ir a los cocteles donde se lanzan los nuevos libros. Empezó transgrediéndola en 1961, cuando la casa Arthème Fayard publicó *Les gagnants* (Los premios); volvió a hacerlo dos años después, cuando Gallimard tradujo *Las armas secretas*. Pero basta media hora de conversación con él para percatarse de hasta qué punto es generoso, capaz de amar el talento de los otros con más empeño del que pone para conocer el suyo: lee los torrentes de libros que le llegan desde Buenos Aires, los puebla con anotaciones de su letra menuda y clara, habla sobre ellos como si los estuviera descubriendo.

Su victoria es también la de la paciencia: para un hombre que escribe desde los 8 años, tocar la fama sólo a los 50 indica que no hay peleas fáciles en esta vida. Ni siquiera cuando es todo el ser, todo su juego y su sangre los que hierven en la mano que escribe.

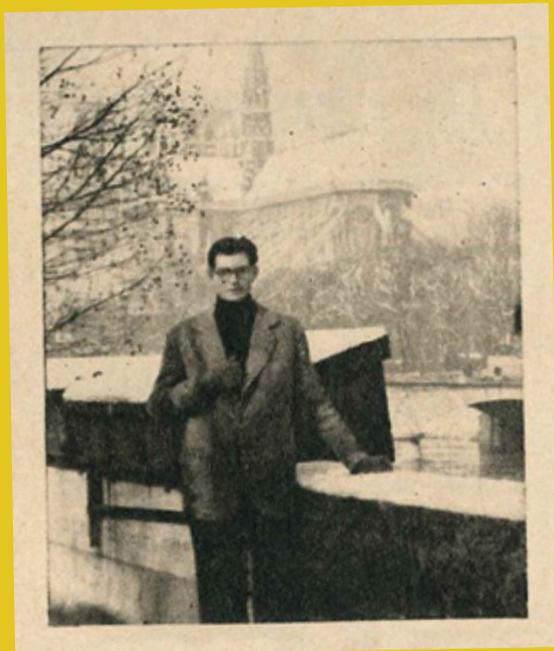
Bibliografía

- *Los reyes* (1949), Gulab y Aldabador, Buenos Aires.
- *Bestiario* (1951), Sudamericana, Buenos Aires. 2ª edición en prensa.
- *Final del juego* (1956), Los Presentes, México. 2ª edición aumentada, Sudamericana, 1964.
- *Las armas secretas* (1959), Sudamericana. 2ª edición (1964), Sudamericana.
- *Los premios* (1960), Sudamericana. 2ª edición en prensa. Traducciones: Einaudi, Italia; Fayard, Francia; Pantheon Books, USA (en prensa); Souvenir Press, Inglaterra (en prensa); Luchterhand, Alemania (en traducción).
- *Historias de cronopios y de famas* (1962), Minotauro, Buenos Aires. 2ª edición en prensa. En traducción: Luchterhand, Alemania.
- *Rayuela* (1963), Sudamericana. 2ª edición en prensa. En traducción: Gallimard, Francia; Einaudi, Italia; Pantheon Books, USA; Luchterhand, Alemania.
- Una selección de *Las armas secretas*, *Bestiario* y *Final del juego* fue traducida y publicada por Rizzoli (italiano) y Gallimard (francés). El mismo volumen está en proceso de traducción en la casa Luchterhand, Alemania. Einaudi, de Italia, prepara una edición de todos los cuentos ♦

leyeron las notas, cuando Cortázar oyó con una oreja que le decían “Sobresaliente” y con la otra “Muy bien, pibe”, mientras José María Monner Sans, el examinador, le daba unas palmaditas en el hombro y lo arrancaba de la congoja. El amigo se lo llevó a Cuyo, a que enseñase Literatura Francesa en la universidad, y Cortázar hizo por primera vez lo que verdaderamente quería, “sin meter a los alumnos en los clásicos y en el fárrago, sino directamente en el surrealismo y en lo que estaba apasionándolos: di un curso sobre Rimbaud, otro sobre Mallarmé y me salí de madre para dictar un seminario sobre Keats, el poeta que más amé desde siempre”. Pero eran los primeros tiempos de las revueltas peronistas y Cortázar se sentía lleno de furia contra aquel movimiento que él intuía dictatorial, lleno de inquinas. Así, un día que las aguas se agitaron demasiado y una tempestad de setenta alumnos se parapetó tras las verjas de la facultad, para resistir a Perón, él y otros cuatro profesores “los acompañamos en la patriada”. Salió de aquel encierro a los cinco días, entre marañas de gases lacrimógenos. Esa derrota coincidió, o casi, con el estallido del 17 de octubre. Entonces, “antes de que me echase, renuncié”.

Desde los 20 años, no había vuelto a Buenos Aires: la ciudad y él se aceptaron mutuamente desde entonces; consiguió “un empleíto en la Cámara del Libro, de la que fui gerente entre el 46 y el 49: trabajaba cuatro horas por la tarde y me sobraba el tiempo para escribir”.

Pero ya París estaba creciéndole dentro como un virus, y Cortázar empezó a prepararse para ir a su encuentro. La Argentina lo volvía entonces irritable, neurasténico, una tortuga harta de sentir lo que estaba pasando afuera; a esta altura, puede suponerse que no se marchó de Buenos Aires por la misma predestinación oscura que lo había hecho



Julio Cortázar en París hacia 1964.

nacer en Bruselas, sino más bien porque le era imposible seguir tolerando el peronismo, la vida gregaria en la que estaba sumergido.

Prefirió arrinconarse en su departamento de Laval y Reconquista, de cara al Río de la Plata, sin ver a nadie, salvo a Aurora y a unos pocos de sus amigos; entonces escribió un enorme libro sobre Keats, seiscientas páginas que todavía yacen en algún cajón de su casa parisiense; a la vez, compuso su novela *El examen*, donde describía un Buenos Aires en pleno proceso de descomposición.

La muerte de la ciudad tiene allí casi los síntomas de la muerte humana y, de hecho, el penúltimo capítulo fue una exacta premonición del entierro de Evita, dos años antes de que ocurriera: en la librería del Ateneo, inmensos hongos empiezan a surgir entre los libros; afuera, las calles se destruyen y la gente adora inesperadamente ídolos; toda la población, hacia el final, transformada en una Corte de los Milagros, camina en peregrinación hasta Plaza de Mayo para adorar un objeto minúsculo que reposa dentro de una cajita y que es un hueso, apenas, antes de que el río crezca avasalladoramente y se lleve a la ciudad por delante.

A Cortázar todavía le satisfacen algunos fragmentos de aquella novela, pero cree que es ya inútil publicarla; se le escapó de las manos en 1958, cuando la presentó al primer Concurso Internacional de Losada, sin que siquiera figurase en la lista de menciones.

Cartas de mamá

La oportunidad de fugarse llegó en noviembre de 1951: Cortázar ganó una beca de literatura del gobierno francés, y pudo por fin embarcarse hacia París. La experiencia debía durar un año, pero él ya estaba resuelto a que jamás se terminase; así, cuando se quedó sin dinero, se presentó a un exportador de libros para traducirle cartas al español; casi en seguida advirtió que su trabajo iba a ser otro, y lo aceptó; empezó a hacer paquetes, sin condolerse de sí mismo.

Llegaba con los huesos rendidos a su casa, pero podía darse una ducha y ponerse a escribir como si nada. Un año anduvo en eso, hasta que la Unesco lo contrató por primera vez y pudo ganar en dos días su salario de un mes con el librero. No le duró demasiado, sin embargo: una mañana, cuando arreciaban los fríos de 1952, tuvo que frenar de golpe su Vespa para no matar a una vieja que estaba cruzando la calle con las señales rojas. Se levantó con la pierna izquierda doblada hacia adelante y un dolor espantoso en la cabeza.

Viéndolo así, mientras come su sándwich de jamón en un café que le da las espaldas a la Escuela Militar, con el sol sobre la cara y la gente de París reventando súbitamente a su alrededor, “aquel podría ser Jimmy, el *perseguidor*, camina triste, muriéndose”, uno piensa que quizá salió de la Vespa sin quejarse, solo asombrado de que fuera él y no otro quien sentía relámpagos en la cabeza y miles de lanzas entrándole en la pierna. Se desvaneció en la calle, de puro dolor, solo por la noche se despertó en el Hospital de Cochin, abandonado como una isla, mal atendido, sin imaginar cuándo le cicatrizaría



Tomás Eloy Martínez junto a Julio Cortázar y su mujer Aurora Bernárdez en ocasión de la entrevista para *Primera Plana*.

tanta herida. Aurora lo arrancó de la encrucijada, lo acompañó tarde tras tarde, llevándole un frasquito de leche y algunas frutas, hasta que la fractura se cerró y todo volvió a ser como antes. Pero *todo* es una palabra abusiva para este mes que él describe sin patetismo, quizá depositando sobre cada frase algunos restos de penumbra, porque la enfermedad y las pesadillas lo marcaron en otros territorios que no son las piernas ni la memoria: fue también su imaginación la que se hirió entonces, la que salió de allí convulsa y repleta. Su cuento “La noche boca arriba” lo asaltó por aquellos días, y Cortázar no está arrepentido de que esa haya sido la huella.

La desdicha del Hospital Cochin acabó acercándolo a Aurora. En agosto de 1953 resolvieron casarse y se fueron a vivir frente a la Place d’Italie, en el magro departamento que les había prestado un amigo. Fue allí donde recibió una carta del narrador Francisco Ayala, ofreciéndole algunos dólares para traducir las obras en prosa de Poe, destinadas a la Universidad de Puerto Rico.

Cortázar pensó que era lo mismo que hacer esa tarea en cualquier parte, y se fue con Aurora hacia Roma, a “una pensión mugrienta pero divertidísima, donde la dueña lavaba los platos sin quitarse su abrigo de pieles, y el agua sucia le chorreaba por las mangas”. Pero la pensión quedaba en la Via de Propaganda Fide, cerca de la Piazza d’España y de las ventanas junto a las cuales murió Keats: tal vez eso le daba a la mugre un aroma de belleza. El dinero les alcanzó apenas, pero salieron adelante devorando sándwiches y aceptando unas liras providenciales que le hizo llegar desde Buenos Aires el poeta y pintor Eduardo Jonquières.

Esa testarudez de no traicionarse a sí mismo lo acercó a la vida perfecta que siempre había perseguido: ahora se contenta con refugiarse en la casita que ha comprado en Provenza, trabajar de cuatro a seis meses en la Unesco, ganando lo justo para sobrevivir sin aprietos y poder escribir sus ficciones en el tiempo que le resta. O no escribir, sino sentirse simplemente dueño de sí y de la vida que ha elegido: elabora dos, tres, cinco veces cada una de sus ficciones, pero de un modo libre y gozoso, en la plaza de Général Beuret o donde sea. Los temas le crecen despacio, a menudo mueren y resucitan después de un par de años, como “El perseguidor” —su cuento más perfecto— o “Continuidad de los parques”, una ficción de carilla y media que rescribió tres veces y acabó por publicar en una versión que no le satisface.

Ahora no hay nada entre sus manos, ninguna novela ni otra historia, porque *Rayuela* lo ha desgastado, le ha carbonizado la sangre. Esa quemazón quizá se ha acabado ya, porque nada es lo bastante fuerte como para erosionar la pasión de Cortázar: sus ojos escudriñan cada resquicio de la ciudad, cada personaje, tratan de arrancarles a los seres humanos una contestación a sus preguntas. ¿Para qué estamos aquí, viviendo?

Delante de él, la felicidad pasa como una lluvia que se alimenta de presagios. Es difícil saber, de todos modos, si sus ademanes impulsivos, su voz tensa y abierta, su mirada de chico, quieren decir lo que están diciendo o son más bien formas de un lenguaje mágico reservado a los seres que son como él aspira a ser: un inmortal, pero a la espera de la muerte.

Primera Plana, 27 de octubre de 1964.

La
letra
intensa



Una nueva muestra en la BN presenta una selección de libros con dedicatorias manuscritas que forman parte del acervo de la institución. A través de estos textos personales se revelan las relaciones íntimas y literarias entre escritores y se ofrece, además, una mirada inédita a sus pasiones, compromisos y provocaciones.

Según Roland Barthes, apenas el escritor termina una obra se apodera de él una intensa pulsión de dedicatoria. Barthes, para quien la escritura es la ciencia de los goces del lenguaje, afirma que el enamorado es la figura que mejor define al escritor. No se escribe para representar ni para comunicar, sino como efecto de un “flechazo”, de “una especie de deslumbramiento total que es la materia prima del conocimiento”. Pero no solo la relación que el escritor establece con el objeto de su escritura puede ser descrita como de amor, lo mismo puede decirse de la relación entre el escritor y esos otros, los lectores, que todo texto supone. Como el sujeto amoroso, el escritor busca conquistar a su lector, se dispone a escribir y se entrega a esa escena de lenguaje urdido de deseo, de intereses, de incertidumbre y de declaraciones. Explícita o alusiva, la dedicatoria es una clave insoslayable del juego de seducción de la escritura. Envío estratégico, intento de llamar la atención o don, la dedicación tiene su historia, sus pautas y sus contenidos específicos. Gérard Genette —destacado estudioso de los paratextos, formas menores entre las que se encuentran las dedicatorias— distingue dos tipos en el interior del género: las dedicatorias de obra y las de ejemplares. La primera de esas formas se remonta a la época de la antigua Roma en la que los artistas dependían del patrocinio para desarrollar su actividad. En este caso, la obra misma constituía un homenaje al benefactor, función a la cual Cayo Mecenas le dio su nombre luego de que Virgilio le dedicara sus *Geórgicas*. Aunque en este momento la inscripción de la dedicatoria no está codificada como lo es-

tará más adelante, lo más usual era indicarla en la portada bajo el título. Durante la Modernidad, la mención del destinatario solía acompañarse de una “epístola dedicatoria”, halagadora y estratégica pero no siempre objetiva. Considerado degradante desde el siglo XIX, el elogio hiperbólico dejó de ser un recurso cuando los escritores comenzaron a exigir la independencia y la marginalidad que, según Martínez Estrada, son las condiciones del pensamiento crítico. A partir de entonces, la epístola dedicatoria asumió paulatinamente distintas funciones del prefacio —como aportar información sobre las fuentes y la génesis de la obra o comentarios sobre su sentido y su forma—, y los autores ya no rindieron culto a posibles mecenas, sino a otros autores, fuentes de inspiración o modelos a seguir. Las dedicatorias de ejemplares, en cambio, son escritas de puño y letra con posterioridad a la edición. Ya no se trata de la invocación que hace una obra como entidad ideal, sino de una interpelación escrita sobre el cuerpo físico del libro. Cada ejemplar de una obra públicamente consagrada puede ser, luego de pasar por las manos del copista o por la imprenta, el soporte de una segunda dedicación que el autor dirige a un nuevo destinatario. Las dedicatorias de ejemplares son, por eso, múltiples y al mismo tiempo únicas, aunque reiteren fórmulas convencionales. Registro de los movimientos de la pluma sobre la superficie del papel, los “envíos” —otra forma de llamar a este tipo de dedicatorias— comparten con los manuscritos el carácter de acontecimientos irrepetibles. Un *hic et nunc* que les devuelve a los volúmenes dedicados la singularidad y

el aura que, según Walter Benjamin, habían perdido con la reproducción técnica. La huella que los autores dejan sobre los libros en el acto de la inscripción los convierte en *objetos marcados*, ejemplares con identidad propia y con la relevancia conferida a las obras de arte.

La Biblioteca Nacional Mariano Moreno cuenta en la actualidad con 9916 volúmenes dedicados y firmados. Para los especialistas, la caligrafía basta para confirmar la identidad del autor, cuya presencia se manifiesta material y textualmente aun en las raras ocasiones en que las dedicatorias carecen de firma; por otra parte, la sola firma, sin ningún añadido, constituye el grado cero de la dedicatoria. Mientras que en la dedicatoria de obra, incluso en la actualidad, habiendo perdido su función económica, la mención del homenajeado es una forma de requerimiento (el escritor ostenta el vínculo con el dedicatario, referente intelectual cuyo capital simbólico suele jerarquizar el texto dedicado y posicionarlo en una situación favorable), en la dedicatoria de ejemplar la interpelación es personal y privada. Incluso en los volúmenes enviados a la prensa para su reseña o difusión y en los firmados en eventos literarios, como presentaciones y ferias, las dedicatorias de ejemplar pertenecen a ese ámbito de contornos difusos y móviles que Leonor Arfuch denominó “espacio biográfico”. Junto a las autobiografías, las memorias, los testimonios y las cartas, son parte del conjunto de escrituras constitutivas de la subjetividad y vehículos de diversos mecanismos de autofiguración autoral.

Entre los pliegues de lo textual y lo biográfico, las líneas de las dedicatorias manuscritas permiten infiltrarse en la intimidad de quien las produjo y, en numerosas ocasiones, también en la de quien las recibió. Como práctica social que acontece en el interior de la vida literaria, el ritual discursivo de la dedicación manuscrita conserva algo del tono confesional característico del género epistolar, al que en distintas oportunidades complementa. Kafka dijo una vez que escribir cartas es desnudarse ante los fantasmas. Al exhibir juntos los volúmenes de las distintas bibliotecas personales que la Biblioteca Nacional conserva, *La letra intensa. Ejemplares dedicados* reconstruye el diálogo que las dedicatorias entablan y deja al desnudo, en las páginas de guarda de los libros que escriben y regalan, las ambiciones, los compromisos, las obsesiones y las pasiones de sus autores.

Jorge L. Borges, Alejandra Pizarnik, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Roberto Juarroz, Juan Jacobo Bajarlía, Elías Castelnuovo, Gonzalo Losada, Arturo Jauretche, María Luisa Bombal, Dardo Cúneo y Raúl Castagnino —por mencionar solo algunos— interactúan a través de sus dedicatorias manuscritas. Se establece entre ellos un ida y vuelta que trama distintos relatos. Los ejemplares dedicados cuentan historias de amor, deseos de correspondencia y de contacto —como los que Juarroz le dirige a Pizarnik “casi desde adentro suyo”—, descubren intrigas y deslealtades —como las que Genca, amante de Bioy Casares, le escribe, junto a Wilcock, a su

tía Silvina—, o revelan conflictos y provocaciones —como los que dan cuenta del progresivo distanciamiento entre Alberto Girri y, una vez más, Silvina Ocampo—.

Más allá de lo anecdótico, el intercambio de dedicatorias manuscritas adquiere el valor de un sistema táctico que en ciertos casos busca establecer relaciones y, en otras, fortalecerlas. Con fórmulas más o menos estereotipadas, más o menos ingeniosas, el escritor responde a un protocolo profesional que refuerza las afinidades y las diferencias, los enfrentamientos y las alianzas en el tablero de ajedrez del campo intelectual. La dedicatoria de *El fiord*, por ejemplo, establece una complicidad en el terreno de “la palabra desenfadada” entre Osvaldo Lamborghini y Manuel Puig. Retrospectivamente, las dedicatorias son también documentos de esas redes relacionales, del modo en que se gestaron y de su evolución. Las de los jóvenes poetas que buscaban abrirse camino en un medio no siempre hospitalario son verdaderas declaraciones de existencia. En ellas abundan el “profundo respeto” y la “sincera admiración” por el maestro y los “saludos fraternales” o “cordiales” que inducen un efecto de solemne distancia y a la vez suponen una tímida demanda de lectura.

Además de su valor documental, las dedicatorias pueden ser apreciadas por sus cualidades estéticas y literarias. Desvinculadas de la situación comunicativa en la que ocurrieron, aparecen en primer plano el estilo, tan inconfundible como la letra con la que fueron escritas, y los procedimientos empleados para despertar el interés de los destinatarios. Resultan particularmente llamativas las que juegan con el aspecto visual del texto en el blanco de la página —la de *Caos*, de Bioy Casares, es casi un caligrama— y las que con distintos colores y dibujos destacan la plasticidad de las palabras, como las que Antonio Beneyto le envía a Pizarnik o la de Rafael Alberti para Gonzalo Losada. Estas escrituras menores o precarias dejan de dirigirse a destinatarios particulares para atraer a un público anónimo y lejano, que bien podemos ser nosotros.

En algún momento de fines del siglo XIX, Eduardo Ladislao Holmberg, el médico, naturalista y pionero de la ciencia ficción argentina, le dedica a su amigo Antonio Santamarina su “fantasía científica” *Dos partidos en lucha* con la siguiente inscripción: “Ha llegado para nosotros una época fatal [...] en que las más sinceras dedicatorias son consideradas ‘bombas’. Tú que conoces mi carácter, comprenderás cuánto habré deseado que no lo fueran realmente algunas, y que no se llevaran, al estallar, a los que así juzgaban las mías”. Una dedicatoria singular que, al reflexionar sobre su propia naturaleza, anticipa y condensa el espíritu de *La letra intensa. Ejemplares dedicados*. Esta exposición de la Biblioteca Nacional invita al público a rastrear en su catálogo nuevos e inesperados hallazgos y exhibe algunas de esas inscripciones que, como pequeños artefactos discursivos, al detonar nos impactan con sus esquirlas.

Evelyn Galiazo y Mauro Hadad

Grande Silvana: Opala
te justen, Gironi
X-66

A la Biblioteca Nacional de Montevideo

Id: 78912
T.: 1
S2 A G 10 3 4 03

El libro
Escritos de Silvana

78912

Para Silvana Ocampo
- la literatura por allá
tensión poética -
y para Adolfo Bioy
Casares - arquitecto
de estructuras literarias
y acrobacias -
muy especialmente.
Clivio Guinche
19-8-1942.

Para Silvana, quizás el
único lector que busque
estos poemas.

1959

Ha llegado para ustedes una
pequeña copia de... no sé qué... en
que los dos últimos dedicaciones son
construcciones "bonitas" -

Tu que conoces mi carácter, como
prenderás cuánto habré deseado que
no lo fueran realmente algunas,
y que no se llevaran, al estallar,
a los que así juzgaban las mías
Tu mejor amigo

Ed. L. Molinari

Para Silvana,
el buda que espere
curaciones y belleza
desde su fondo de mar
particular
Con el gran amor de

Para mi siempre
admirado y querido
Jose Luis Borges
alientando

Para Gonzalo Sordani, con
premio y guerra, los en tanto
nupcias tramos entre los que
manjara este peligro únicamente
que de la pluma, en la escritura
mientras el dudoso efecto de
muchos largos

A 1937
Jorge Luis Borges
el único.

Sera 2022
a la par el
1944

Rafael

Oct. 9. 1944

En un pelo por la
Roma de los
Borgia y Togliatti.
Y con infinita
alors. RAFAEL

A Victoria Ocampo,
con la admiración
maral de Busto Domec

Roma, febrero
1965

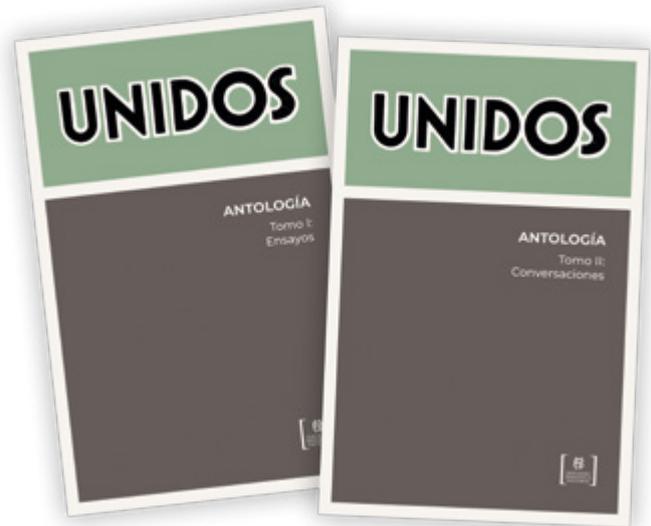
CRÍTICA Y FUTURO

Durante la transición a la democracia en Argentina, la revista *Unidos* reflexionó sobre el pasado y presente de la vida nacional y fomentó el diálogo entre las variadas corrientes intelectuales y políticas del país. Ediciones Biblioteca Nacional acaba de editar dos volúmenes antológicos que atestiguan ese recorrido.

La revista *Unidos* recogía su nombre de la conocida frase del anciano general Perón que afirmaba que el año 2000 nos encontraría unidos o dominados. Propuso y se propuso, durante todo el ciclo de lo que se llamó la *transición a la democracia* en el país, articular los nuevos temas que traía consigo la coyuntura de la salida de la dictadura y la apuesta por la construcción de una democracia liberal estable y duradera con los grandes motivos heredados de la tradición política del peronismo. Todo eso hacía necesario un importante esfuerzo de revisión y crítica del rico legado de cuatro décadas de historia, de la experiencia del peronismo “clásico” de los años cuarenta y cincuenta, de las distintas opciones que se habían abierto en el campo de las luchas populares contra los regímenes que se habían sucedido a lo largo de los dieciocho años de proscripción del peronismo y de exilio de Perón, de las enseñanzas y de la propia *figura* de Perón durante esos años, y del tumultuoso período del nuevo gobierno peronista de los setenta. También reclamaba, reclamaría —a partir del tercer número de la revista, porque los primeros dos aparecieron todavía durante la dictadura, frente a la primicia de la apertura electoral y en medio de la casi convicción

de un seguro triunfo peronista en los comicios que se habían convocado—, un ejercicio de discusión de y con la dirigencia del propio peronismo “de la derrota”, y uno de comprensión crítica y polémica de las novedades que introducía en la vida política argentina la original modulación que asumía el radicalismo triunfante de Alfonsín. *Unidos* encaró ese conjunto de tareas con el fuerte impulso de su director, Carlos “Chacho” Álvarez, y en la herencia de algunas experiencias anteriores, entre las que se destacaba especialmente la de la revista *Envido*, aparecida entre 1970 y 1973 bajo la dirección de Arturo Armada. Álvarez, más joven que el resto de los editores de la nueva publicación, había militado en las filas del peronismo de izquierda en la oposición a la dictadura de Onganía, acompañado como estudiante la experiencia de las Cátedras Nacionales, fundado una organización llamada Forpe (Fuerza para la Organización Revolucionaria Peronista) y formado parte del importante número de lectores de la tercermundista *Envido*.

Unidos marcó una época en la historia de la más exigente reflexión teórica y política sobre los problemas del peronismo, de su herencia y de su necesaria transformación, de la democracia y de sus formas, del alfonsinismo, su interés y sus limitaciones. Lo hizo a través de sus ensayos, llenos de sutileza y virtuosismo. Pero además de los grandes ensayos que ofrecía en cada uno de sus números, esperados y devorados por miles de militantes y estudiantes, la revista pensaba los problemas de la política argentina, también, a través de una cantidad de *conversaciones* de distintos tipos. *Unidos*, en efecto, conversó mucho. Por un lado, con el pasado, publicando documentos que sus editores consideraban que debían seguir iluminando las discusiones del presente. Pero también con otros grupos intelectuales bajo la forma de mesas redondas sobre los problemas de la política y de la propia vida intelectual, y con artistas, funcionarios, dirigentes, militantes políticos y sindicales, y expertos en los asuntos más diversos bajo la forma de entrevistas. En todos esos diálogos se expresaba una parte fundamental del espíritu de la revista.



Un tipo de conversación especialmente cultivado en las páginas de *Unidos* era el que se expresaba en la forma de reseñas de libros, películas de cine u obras de teatro, que les permitían a sus editores dar cuenta del conjunto de la actividad cultural del tiempo cuyos signos trataban de entender y cuyo espíritu se proponían discutir. La voracidad lectora y el ánimo polémico de algunos bien reconocibles integrantes del grupo editor de la revista hacían de estas páginas de “reseñas” o de “crítica” una sección especialmente estimulante.

El trabajo de *Unidos* se extendió hacia ciertos problemas específicos. Lo hizo en dos publicaciones “temáticas” que vieron la luz en los años de mayor actividad de la revista: *Unidas* —de la que aparecieron tres números entre 1986 y 1987— y *Unidos Universidad*, con un único número aparecido en 1987. Y se prolongó en el tiempo, más allá del fin de la publicación regular de la revista, en los seis libros publicados bajo el sello de Ediciones Unidos, dedicados a examinar algunos de los problemas provocados por el despliegue del fenomenal plan de reconversión económica del gobierno menemista y algunas de las vías de salida de ese atolladero (son los años en los que empieza a pergeñarse la experiencia política del Frente Grande), durante buena parte de la última década del siglo.

Unidos es una expresión mayor de un tiempo aún cercano en la vida pública argentina, en que la política se discutía, en un sentido decisivo, en las grandes revistas de ensayo y opinión. Esa época parece haber pasado, quién sabe si acaso para siempre. Lo que no puede pasar es el tipo de compromiso lúcido, colectivo y público con la crítica de la realidad, con la revisión de los legados del pasado y con la impugnación de las miserias del mundo. En un momento en que la historia del país y la del peronismo parecen entrar en una etapa nueva y diferente, ojalá encontremos en estos textos una brújula para orientarnos en los difíciles tiempos que se vienen.

Eduardo Rinesi

FAUNA ARGENTINA

"Tenemos deberes para con los animales, puesto que con ellos promovemos indirectamente los deberes para con la humanidad".

*Immanuel Kant, Lecciones de Vática,
Barcelona, Crítica, 1988.*

"Todo animal está en el mundo como el agua dentro del agua".

*Georges Bataille, Teoría de la religión,
Madrid, Taurus, 1998.*

"El animal libre tiene su ocaso siempre tras sí, y ante sí a Dios, y cuando va, va hacia la eternidad, del mismo modo en que van las fuentes".

*Rainer Maria Rilke,
"Octava elegía de Duino".*

- * Aguará Guazú, por Federico Kohlmann, ca. 1930. Tarjeta postal autografiada por el autor: gelatina de plata, blanco y negro.
- * Macá grande, por Federico Kohlmann, ca. 1930. Tarjeta postal: gelatina de plata, blanco y negro.
- * Peludo, por Federico Kohlmann, ca. 1930. Tarjeta postal: gelatina de plata, blanco y negro.
- * Vacas lecheras, por Federico Kohlmann, ca. 1930. Tarjeta postal: gelatina de plata, blanco y negro.
- * Un criadero moderno de cerdos, por Federico Kohlmann, ca. 1930. Tarjeta postal: gelatina de plata, blanco y negro.
- * Teros, por Federico Kohlmann, ca. 1930. Tarjeta postal: gelatina de plata, blanco y negro.
- * Lechuzón, por Federico Kohlmann, ca. 1930. Tarjeta postal autografiada por el autor: gelatina de plata, blanco y negro.

Todas las imágenes pertenecen al fondo fotográfico de la Sala Benito Panunzi, BNMM.





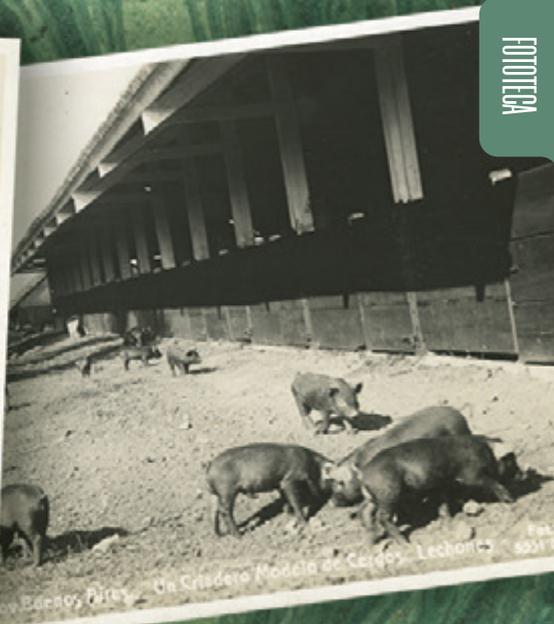
Reproducción prohibida Rep. Argentina. Mará grande. Fot. Kehlmann 1204 Depositada



Reproducción prohibida República Argentina. Peludo. Fot. Kehlmann 1217 Depositada



Reproducción prohibida Prov. Buenos Aires. Escenas Campesinas. Vacas Lecheras. Fot. Kehlmann 5523 Depositada



Reproducción prohibida Buenos Aires. Un Criadero Modelo de Cerdos. Lechones. Fot. Kehlmann 6031 Depositada



Reproducción prohibida República Argentina. Tinacos. Fot. Kehlmann 1273 Depositada



Reproducción prohibida Rep. Argentina. Lechuzón. Fot. Kehlmann 1205 Depositada

LA PALABRA



INDÍGENA

El Centro de Estudios sobre Pueblos Originarios inaugura una muestra dedicada a la producción de autoras y autores originarios, tanto en castellano como en muchas de las lenguas indígenas de nuestro territorio.

Cuando Cristóbal Colón llegó a nuestro continente en 1492, creyó que había llegado a las Indias, descritas por el comerciante y viajero Marco Polo siglos atrás. Uno de los actos fundacionales de la conquista, entonces, fue la proyección de imágenes e ideas que correspondían a otras poblaciones y tierras lejanas y, derivada de ella, la imposición de un nombre: los indios; un gentilicio aplicado sobre culturas que habitaban —y habitan— estos territorios desde mucho antes de la llegada de los europeos. Culturas que tenían historias, ceremonias, conocimientos, relatos, dioses y una infinita variedad de lenguas con las que se daban una denominación y una identidad propias, pero que quedaron subsumidas y homogeneizadas bajo la palabra de una lengua extranjera. En su primer viaje, Colón escribió en su diario: “Me pareció que era gente muy pobre de todo”; “Me pareció que ninguna secta tenían” (12/10/1492); “Esta gente es muy mansa y muy temerosa, desnuda como dicho tengo, sin armas y sin ley” (4/11/1492). Esta construcción del indio como carente de toda manifestación cultural (e incluso humanidad) fue la que justificó el avance de la conquista —y con ella, de las matanzas— europea a lo largo y ancho del continente. También fue la que respaldó, en la conformación de los Estados nacionales como el argentino, la eliminación de esos indios, calificados como bárbaros, a través de campañas militares y evangelizadoras. Pero también fue la que generó, incluso desde la época colonial, reacciones, críticas y denuncias acerca de los maltratos y violencias ejercidos sobre esas poblaciones.

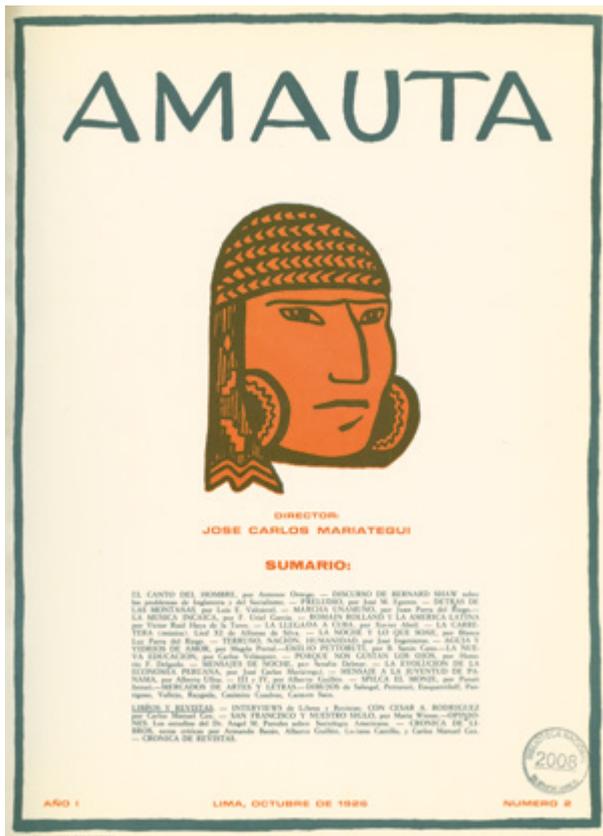
A lo largo de los siglos —desde ese encuentro inicial hasta nuestros días— militares, religiosos, narradores, poetas, antropólogos, historiadores y muchos otros agentes de la civilización blanca fueron llenando esa palabra de sentidos y valoraciones contrapuestas; la mayoría de las veces peyorativos, pocas veces positivos. Y fueron también creando otras variantes para nombrar esa otredad como indígenas, aborígenes, nativos, originarios, etc.; todas prótesis de una faltante inicial: la voz del otro.

Hablar de la palabra “indígena” permite entonces una primera lectura, un primer camino de análisis vinculado a las producciones escritas por autores blancos para contar y describir esas culturas originarias. La muestra cuenta así con una selección de algunos textos que intentaron contar las culturas de los pueblos originarios, así como también denunciar las violencias ejercidas contra ellos. En nuestro continente, muchas de estas producciones se realizaron desde lo que se llamó indigenismo, corriente que tuvo en nuestro país muy distintos y variados exponentes como Ricardo Rojas, Arturo Capdevila y Fausto Burgos.

Pero la palabra indígena también permite un segundo recorrido, que es el eje central de esta muestra: el acto de apropiación que las primeras naciones de nuestro territorio hicieron para tomar la palabra dentro de esa lengua que les fue impuesta para, desde ahí, poder recuperar sus historias. En este sentido, la conquista no logró acallar por completo las voces de esos a los que llamó “indios”. Pese al silenciamiento y la destrucción operados a lo

largo de siglos, las naciones originarias también se apropiaron de esa lengua extranjera e intentaron dar, desde la herramienta del amo, su propia versión de los hechos. En la muestra se presentan así algunos de los primeros textos producidos por autores “mestizos” como el Inca Garcilazo, Guamán Poma y Ruy Díaz de Guzmán; tres autores pertenecientes, por sangre, a los dos mundos, el europeo y el indígena, que recuperaron muchos de los relatos indígenas para presentar una versión “contaminada” de nuestra historia. Por otro lado, ya en el territorio que será la Argentina, los textos escritos en los siglos XVIII y XIX por diferentes indígenas que, a través de cartas, intermediarios, lenguaraces y memorias, dejaron huellas de su presencia y sus culturas, como es el caso de Juan Bautista Túpac Amaru, pariente del revolucionario inca, y de Juan Calfucurá, cacique que logró establecer una confederación mapuche con la cual enfrentó el avance conquistador y los poderes centrales de los blancos. Pese al relato oficial que consolidó, a partir del siglo XX, la idea de que la Argentina es una sociedad “europea”, “sin indios”, resultante especialmente de las sucesivas campañas de exterminio y de los procesos de evangelización y nacionalización, “nuestros paisanos los indios”, como los llamara San Martín, siguieron resistiendo y luchando por reivindicar sus voces. Las comunidades indígenas

lograron contar sus historias, sus ritos, sus paisajes y sus culturas, así como también testimoniar las violencias sufridas. La muestra presenta así un extenso recorrido por diferentes libros con los que, a través de géneros tan variados como el cuento, la novela, la biografía, la historia y el testimonio —tomando muchas veces como base los relatos orales de sus comunidades—, diferentes escritores y escritoras indígenas pusieron por escrito su propia identidad. Entre los autores que se presentan están narradores jujeños como Sixto Vázquez Zuleta y Fortunato Ramos, que contaron los paisajes y personajes del Norte andino. Avelino Bazán que, en el libro *Voces del socavón*, publicado algunos años después de su desaparición forzada en la última dictadura militar, denunció su padecimiento en relatos. Josefa Poncela, de origen ranquel, que en 1942 escribió *La cumbre de nuestra raza*, un libro que repasa el origen indígena de Latinoamérica. También, el autor fueguino Víctor Vargas Filgueira que, a través de su libro *Mi sangre yagán*, recupera los relatos orales de su madre para reconstruir su cultura. Juan Chico, autor del pueblo qom que, con su libro *Los Qom de Chaco en la guerra de Malvinas. Una herida abierta*, convoca a siete veteranos indígenas para iluminar zonas hasta ahora vedadas de nuestra historia nacional. Otros autores que se hacen presentes en esta muestra son Moira Millán, César Currulef, Daniel Huircapán, Blas Jaime, entre muchos más.



Amauta. Doctrina, Arte, Literatura, Polémica, Lima, Minerva, 1926, año 1, nro. 2.



Horacio Inaipil, “Ave que pasa cerca”. Serie Inchiñ. Foto de Carina Carriqueo.

Finalmente, un aspecto que resulta sumamente importante remarcar es el de la producción poética. En especial porque, desde el último tercio del siglo XX hasta la actualidad, diferentes procesos sociales y políticos ocurridos a lo largo de todo el continente permitieron que se produjera un resurgimiento del arte literario y, en general, de la reflexión sobre el pensamiento y la identidad indígenas. Junto con esos procesos, se registró también un movimiento creciente de poetas indígenas que, desde sus poesías, intentan recuperar sus lenguas y, junto con ellas, sus memorias y voces. Quizás una de las figuras principales sea Liliana Ancalao, poeta mapuche nacida en Comodoro Rivadavia, que intenta reconstruir, tanto en castellano como en mapuzungún, la memoria de su pueblo; camino que siguen otras escritoras como Viviana Ayilef y Ailín Mawn Ñancucho. Un escritor que lleva también muchas décadas de militancia de la escritura indígena es Audencio “Lecko” Zamora, poeta, periodista, músico y referente del pueblo wichí. En muchos de sus poemas, la defensa de la naturaleza ante el desmonte se cruza con la lucha por el territorio de las comunidades. La cultura aymara, por su parte, está presente en la escritura de Chama Mamani; nacida en Bolivia y radicada en Buenos Aires desde niña, es una referente del colectivo Identidad Marrón y escribió el poemario *Erótica: yarawis aymara*. Liliana Claudia Herrera Salinas es omta-cacique de la comunidad huarpe Guaytamari (Uspallata) y autora del libro *Millcayac Mayena*, que contiene aportes históricos, derechos indígenas, dibujos realizados por niños y jóvenes miembros de esa comunidad y arte visual antropológico. Otra escritora que recupera, a través de la poesía, sus raíces guaraníes es Dolo Trenzadora (Alicia Aquino); docente, cantante y poeta, con su libro *Se rompe el gualicho/ Opé poha ñana rykue* recupera la dimensión curativa de la palabra y del saber ancestral indígena. Además, otros autores son Marcelo Quispe, Héctor Santomil, Mario Castells, entre muchos más.

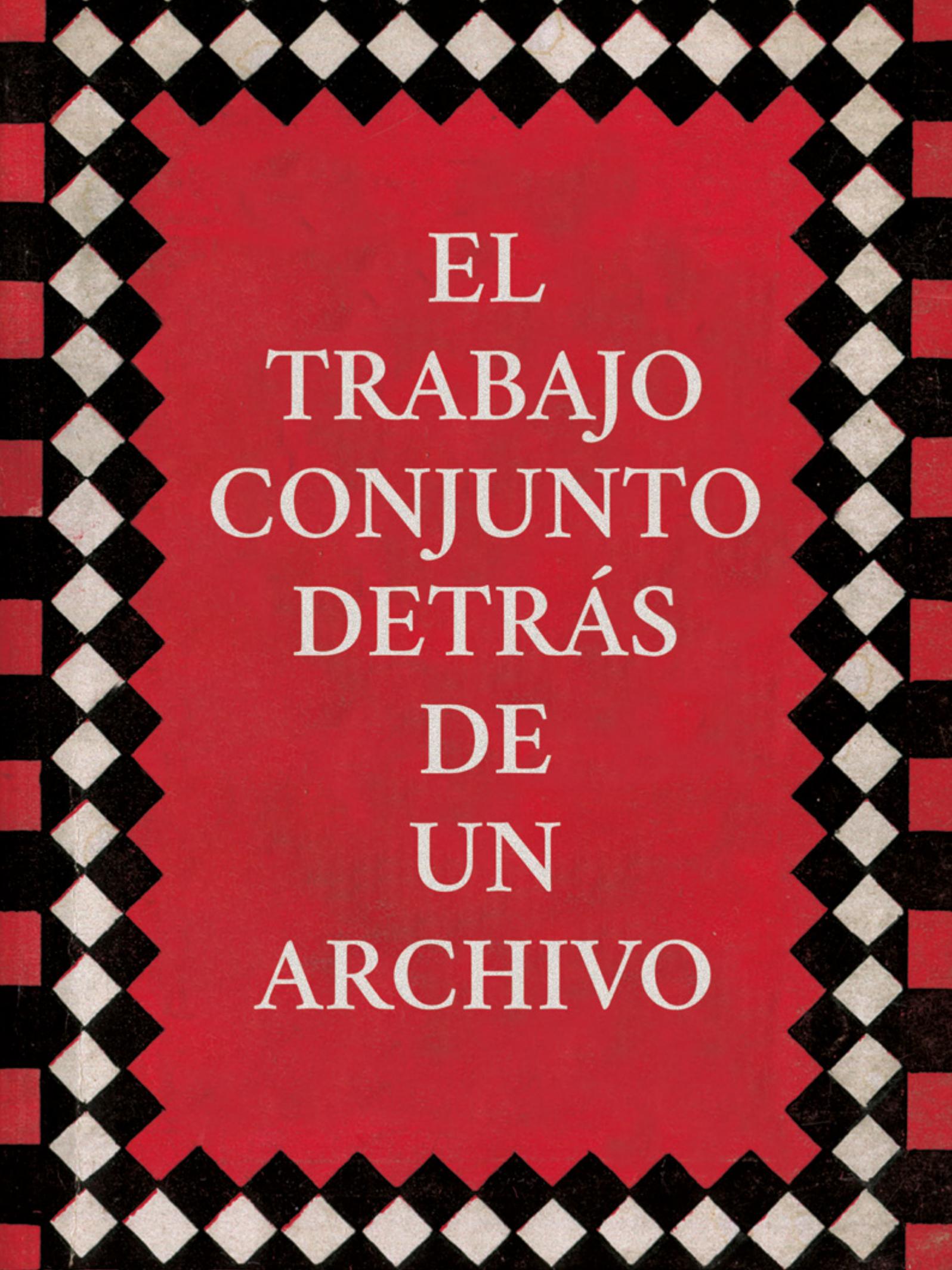
El Centro de Estudios sobre Pueblos Originarios de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno tiene por objetivo central preservar, desarrollar y difundir el patrimonio textual vinculado con la historia y la actualidad de las primeras naciones que habitaron nuestro territorio. En este sentido, en conjunto con la dirección de Investigaciones, la muestra *La palabra indígena* se propone hacer un relevamiento —siempre incompleto y en desarrollo— de la variedad y riqueza de las producciones bibliográficas realizadas por autores y autoras indígenas. Producciones cuya relevancia y reconocimiento es crucial para la reconstitución y fortalecimiento del tejido social, en la medida en que permite el reconocimiento de la pluralidad cultural que conforma la nación argentina.

Diego Antico
Carina Carriqueo
Emiliano Ruiz Díaz



Violeta Quispe Yupari, “Ekeke Sarhuinx”, 2022. Pinturas acrílicas neones con tierras naturales.

José Sabogal, “India colla”, *Amauta*, nro. 1, 1926.



EL
TRABAJO
CONJUNTO
DETRÁS
DE
UN
ARCHIVO

La cooperativa editorial Claridad, fundada en 1922, fue pionera en la difusión de las ideas culturales que marcaron el inicio del siglo XX. Con colecciones innovadoras y la revista *Los Pensadores*, dejó una huella imborrable en la vida literaria y política del país. En 2023, tras un minucioso proceso donde participaron diversas áreas de la BN, el archivo de Claridad se abrió al público y hoy ofrece un tesoro documental para investigadores y amantes de la historia editorial.

La cooperativa editorial Claridad inició sus actividades en 1922, momento de gran auge de los proyectos culturales de la izquierda socialista en la Argentina. Innovadora en múltiples aspectos, Claridad ofició de casa editora para gran parte de escritores y artistas del grupo Boedo, propuso un conjunto de novedosas colecciones, además de la renombrada revista *Los Pensadores*, que abordaba áreas de interés como arte, ciencia, política, acordes con los tiempos y en profundo diálogo con los ánimos de transformación de la época. No menos novedosa era la propuesta de formatos de bajo costo y las estrategias de comercialización que propiciaban el acceso libresco al pueblo.

Antonio Zamora, su mentor, fue acompañando las transformaciones de la editorial a lo largo de décadas: para 1940 Claridad pasó a ser una sociedad anónima, diversificó su actividad editorial e impresora y llevó adelante un desarrollo económico y financiero cada vez más complejo y de alcance latinoamericano. Con el pasar de los años, la editorial atravesó períodos de crecimiento sostenido, así como también de parcial cierre de sus actividades. Luego de la muerte de Zamora, en 1976, Ana María Cabanellas, hija del abogado que por décadas acompañó a la editorial, tomó la responsabilidad de la empresa. La editorial Claridad continúa sus actividades hasta el presente.

Hacia 2015 un grupo de trabajadoras del Departamento de Archivos y del Área de Investigaciones realizó una visita al histórico depósito de la editorial Claridad, ubi-

cado en la calle San José, en el barrio de Constitución de la ciudad de Buenos Aires. Explorando aquel lugar de enormes dimensiones, se lograron identificar conjuntos muy valiosos de documentación, tanto para la historia del mundo editorial en la región, como para la propia historia de Claridad. En paralelo avanzaron las conversaciones con la responsable de la editorial, indagando en los avatares del archivo en sus últimos años y compartiendo los hallazgos que se acababan de hacer: contratos editoriales y libros contables de estimable valor para la historia económica de las entidades de la época, numerosas fotografías de Antonio Zamora y de los mítines políticos que solía frecuentar, además de carpetas con proyectos de edición que daban cuenta pormenorizadamente de los modos de trabajo casi artesanales en cuanto a los procesos de edición se refiere.

La donación y la firma del convenio pudo concretarse unos años después, a partir del acompañamiento del área de Asuntos Jurídicos de la institución. El traslado del fondo Claridad al edificio de la Biblioteca, por su parte, también estuvo a cargo del personal institucional.

Con la llegada del fondo al área de Archivos comenzaron las labores específicas de organización y descripción y sus múltiples aristas. Se fue elaborando un inventario de las cajas, en paralelo a las distintas tareas de conservación que eran requeridas por la documentación: desde la ventilación, la limpieza de materiales, la confección de contenedores de dosieres y fotografías para una guar-

da adecuada, hasta la restauración de encuadernados de gran tamaño de libros contables y administrativos. Estas tareas fueron desarrolladas de manera conjunta por las trabajadoras del Departamento de Archivos abocadas a las tareas de conservación y del Departamento de Preservación institucional.

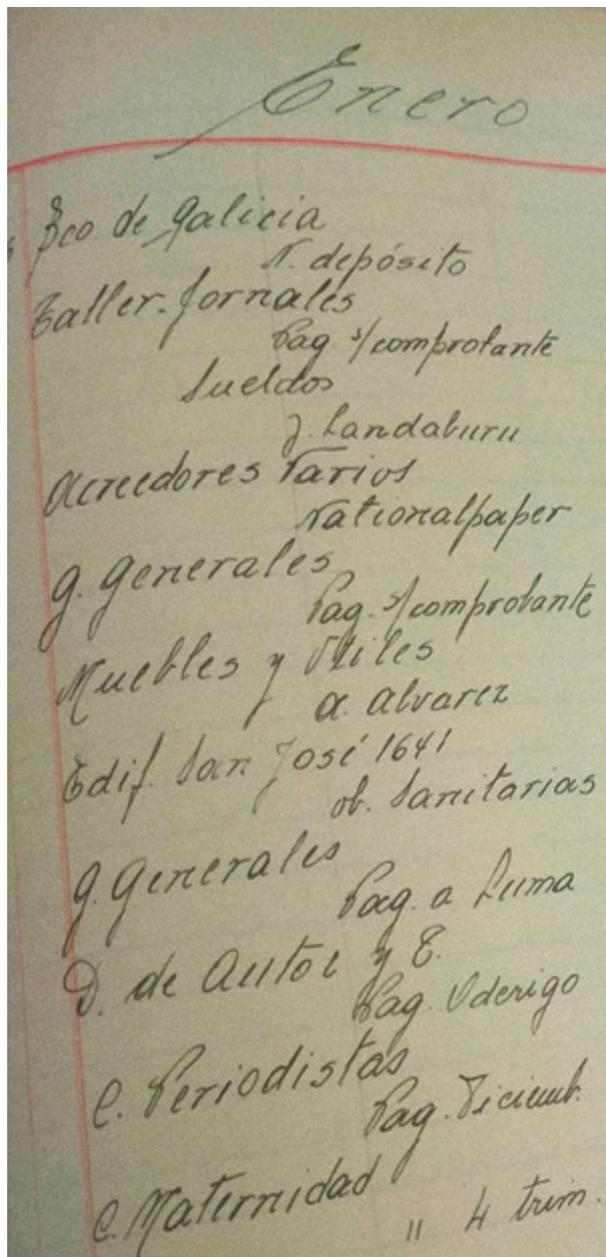
Las tareas archivísticas de identificación, organización y descripción fueron llevadas adelante por el equipo de archivistas del Departamento y contaron con la muy valiosa colaboración de una usuaria e investigadora especialista en la historia de la industria editorial en Argentina, que ya venía consultando distintos fondos documentales disponibles en el área. Con esta colaboración fue posible el acercamiento a una más ajustada identificación de series documentales específicas y a la reposición de los contextos de producción de los mismos, instancias centrales para confeccionar el cuadro de clasificación que da cuenta de las distintas áreas y/o actividades que la editorial Claridad desplegó a lo largo de las décadas.

Eran los meses previos a la pandemia de covid y el conocido desafío del trabajo remoto llegó pronto. Las tareas manuales de conservación de los documentos quedarían para más adelante. En estas nuevas condiciones se fueron elaborando los instrumentos descriptivos: la descripción general —confeccionada según las normas internacionales de descripción de archivos, ISAD-G—, el inventario por unidad de conservación y los registros descriptivos del catálogo en línea de la institución, todo un conjunto de instrumentos requeridos y necesarios para el momento en que se pusiera el archivo a la consulta pública.

Con la vuelta al trabajo presencial, fueron retomadas las tareas de conservación, a la vez que, en simultáneo a la última instancia de organización y descripción, se profundizó en la descripción de los contextos de producción documental, se formularon nuevas preguntas sobre la historia del archivo y de su organización, y se realizó una nueva entrevista a Ana María Cabanellas. Además de todo el conjunto de tareas tanto en lo que respecta a la conservación como a la descripción archivística, se realizó la digitalización de documentos puntuales que presentaban deterioro en sus condiciones de conservación.

Para 2023 y con gran alegría el archivo Claridad se abrió a la consulta pública. Allí, el área de Comunicación de la Biblioteca aportó lo propio y produjo distintos contenidos para difundir la noticia en la comunidad. Este mismo texto en la revista *Cuaderno de la Biblioteca Nacional* es parte de las diversas líneas de trabajo que se han repasado y que están detrás de la puesta en consulta del Fondo Claridad.

La apertura al público de cada nuevo fondo documental es, además, una instancia para recordar la importancia de los archivos para el resguardo de la memoria institucional, la investigación histórica y para la garantía misma de derechos de la ciudadanía.



El Fondo Editorial Claridad comprende unos 18 metros lineales de documentación (120 cajas de archivos además de libros encuadernados de gran formato), mayormente de documentación textual y en menor medida de documentos fotográficos en soporte papel. Cuenta con una diversidad de materiales, que van de una profusa cantidad de legajos referentes a los procesos de edición de las obras publicadas, pasando por documentación administrativa —libros contables, dossiers de asambleas de accionistas y los intercambios con organismos oficiales como la Inspección General de Justicia—, hasta diversos documentos personales de Antonio Zamora. En menor medida se conservan, por un lado, una serie de legajos de los autores de las obras editadas —en los que se conservan contratos de edición y traducción, correspondencia



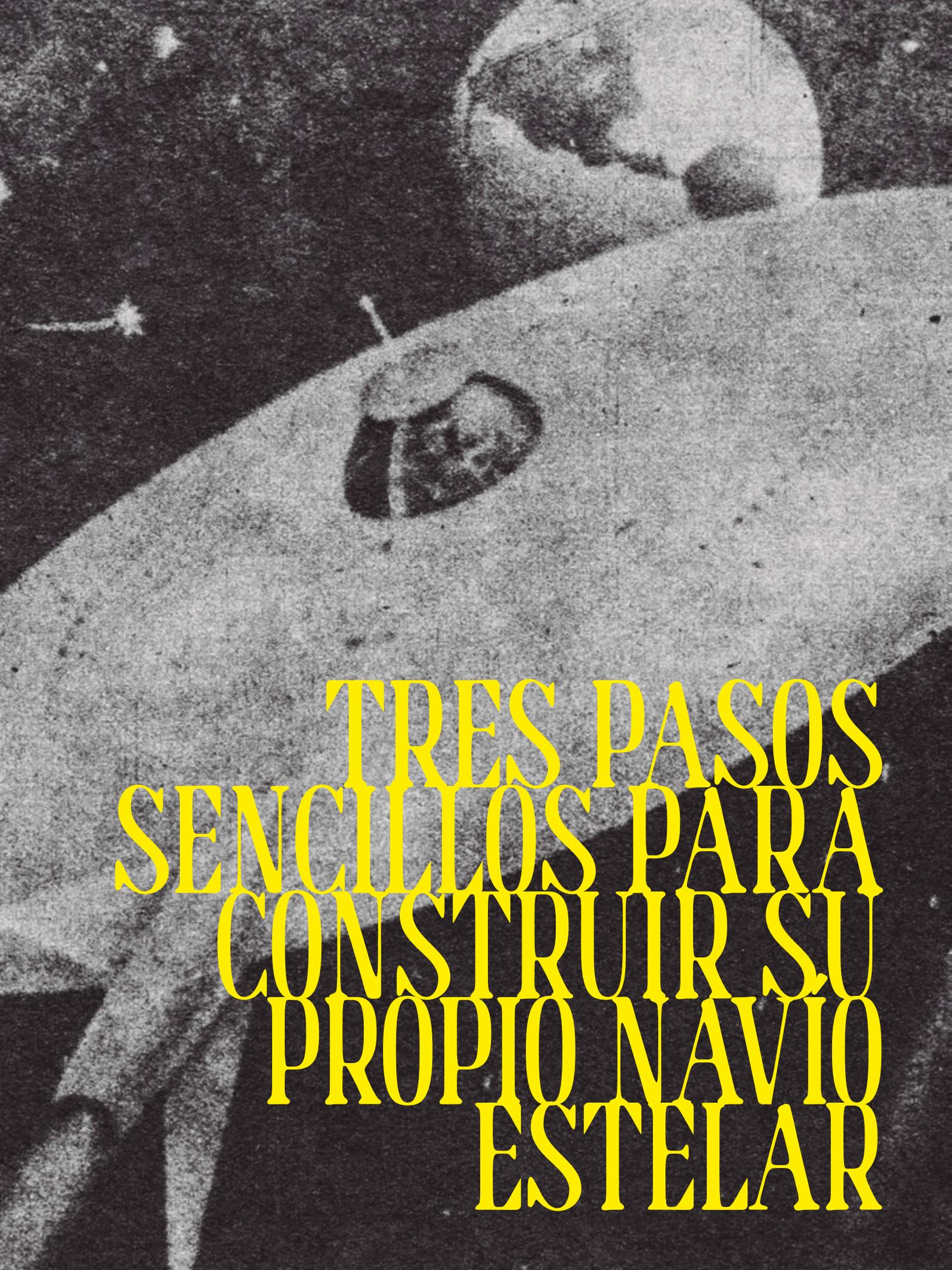
Tanto el libro contable de la editorial Claridad como las fotografías de Antonio Zamora y el resto de las que aquí se exhiben son parte del Fondo Editorial Claridad que se conserva en el Departamento de Archivos, BNMM.

recibida y enviada, comprobantes de pagos de derechos de autor, etc.—. Por otro lado, pueden hallarse documentos gráficos ligados a la edición de las publicaciones, como el caso de dibujos originales de logos y sellos de la editorial Claridad, de imprentas y empresas editoriales allegadas, como Ediciones Antonio Zamora, además de un conjunto acotado de documentos correspondientes a la edición de números de la revista *Claridad*. Entre la documentación personal de Antonio Zamora se conservan registros fotográficos de eventos sociales y culturales ligados a la editorial, al Partido Socialista y a su vida familiar, así como acreditaciones y tarjetas personales, y correspondencia.



Para consultar este y todos los fondos que se conservan en el Departamento de Archivos, puede dirigirse a la Sala del 3º piso, escribir al email archivoscoleccion@bn.gob.ar, o llamar al 4808-6063. El horario de atención es de lunes a viernes de 10 a 18 hs. y sábados de 12 a 18 hs., previo acuerdo de cita.

Nuria Dimotta



TRES PASOS
SENCILLOS PARA
CONSTRUIR SU
PROPIO NAVIO
ESTELAR

Jorge Alberto Duclout, el autor más prolífico de manuales técnicos de Argentina, fue el artífice de *Ideas Prácticas*, un mensuario con soluciones sencillas para el hogar que incluyó una novela por entregas que bregó por demostrar el uso eficiente y benigno de la energía atómica tras los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, en 1945.

En septiembre de 1945, a poco menos de un mes de las detonaciones de las bombas que arrasaron Hiroshima y Nagasaki, una revista de técnica y hobbismo, titulada *Ideas Prácticas*, imprimió un artículo acerca de los peligros del átomo. La publicación estaba dirigida por quien fue, tal vez, el autor más prolífico de manuales técnicos que dio a luz este país, Jorge Alberto Duclout. Pero antes de sumergirnos en la vida de este personaje extraño, examinemos un poco la revista.

Se trataba de un mensuario de 13 x 17 cm que contenía artículos que versaban, mayormente, sobre aplicaciones ingeniosas para arreglos del hogar. Soluciones sencillas para detalles de la vida diaria que hoy día encontramos en los tutoriales que se suben a los *reels* de las redes sociales. Pero esta pequeña revista, de apenas cuarenta páginas, se rellenaba con artículos científicos e infinidad de anuncios de ventas de libros técnicos que, en gran parte, se debían a la pluma del director.

Ese número de *Ideas Prácticas*, además de contener el artículo que revelaba los secretos de la energía liberada por la bomba atómica, también anunciaba la inminente aparición de “una interesante novela científica: *El interplanetario atómico* de la cual es autor nuestro destacado colaborador Alberto Brun”. Se advertía que la revista sumaría ocho páginas y que los lectores debían reservar su ejemplar ya que “han de agotarse rápidamente”. El aviso concluía con que “el tema magistralmente tratado en la novela es el de un viaje interplanetario, utilizando el reciente aprovechamiento de la ENERGÍA ATÓMICA”.

El interplanetario atómico se publicó por entregas a partir del número 21, en octubre de 1945. Los primeros capítulos estuvieron ilustrados por Ramón Campero, dibujante estrella de la revista que, además, aprovechaba algún espacio en blanco para publicitar sus famosos cursos de dibujo técnico por correspondencia. A la edición en el mensuario, le siguió, casi de inmediato, una en libro. De hecho, se puso a la venta mientras la novela seguía publicándose en la revista. Lo que indica que su autor la había escrito antes del inicio de la publicación.

El texto contaba con un epígrafe que luego no se transcribió en el libro. La intención de los editores era clara: a través de la novela podían demostrar el uso eficiente y benigno de la energía atómica que, apenas un mes antes, había demostrado su lado más oscuro y terrible, el que ponía en vilo la existencia humana mediante su capacidad de destrucción masiva. Esa advertencia rezaba: “Se relata aquí el extraordinario viaje que realizó la expedición del Dr. Kuston a los planetas Marte, Júpiter y Saturno, partiendo del volcán Cotopaxi, el 16 de abril de 1994, a bordo del Interplanetario Atómico ‘Franklin D. Roosevelt’”.

La obra fue firmada por un tal Alberto Brun bajo el auspicio del propio Jorge A. Duclout como editor. Para dilucidar quién se esconde detrás de este seudónimo es necesario recurrir al especialista en temas extraños Alejandro Agostinelli y a su libro *Invasores. Historias reales de extraterrestres en la Argentina* (2009). En esa crónica, el periodista —y mente maestra del sitio *Fáctor Blog*— realizó la mejor

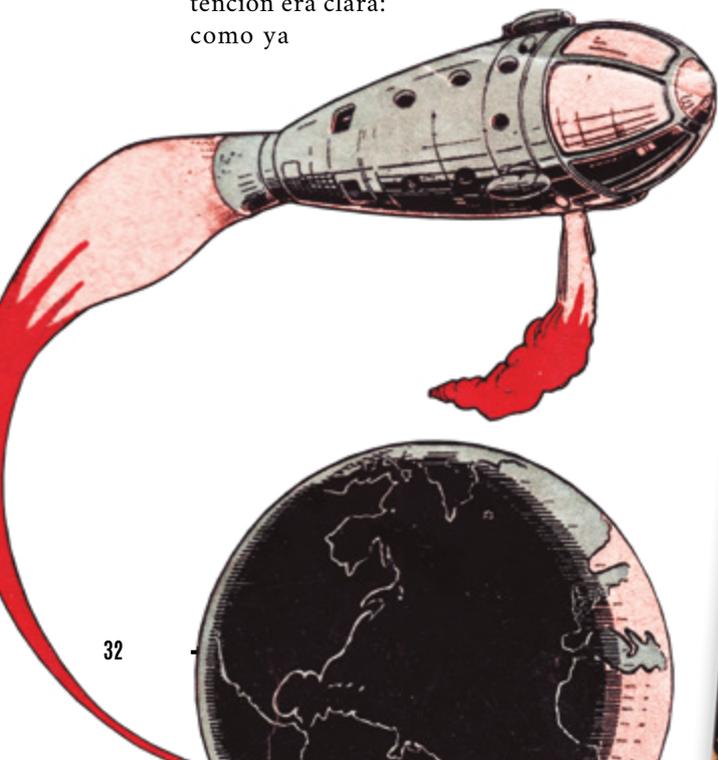
indagación de los orígenes de la ufología en nuestro país. De hecho, Jorge Alberto Duclout y su hermano “Napy” —un reconocido cineasta de los años cincuenta— fueron los autores del primer libro de narrativa plativolista publicado en la Argentina. La obra llevó el kilométrico título de *Único documento confirmado sobre el origen, estructura y destino de los platos voladores* (1952) y llegó a alcanzar tres ediciones. En ese libro, al que ya volveremos, se vaticinaba el paso de un plato volador por los cielos de Buenos Aires para septiembre de 1954.

Agostinelli, tras entrevistar al único sobrino vivo de los hermanos Duclout, revela el árbol genealógico de la familia. Jorge Alberto nació en Buenos Aires en 1903 y era hijo de un ingeniero alemán que fue el que le transmitió la fascinación por las ciencias y las técnicas duras. Su madre, de apellido Brun —y de origen francés—, en cambio, era adepta a las ciencias ocultas y, al parecer, una hábil tarotista de salón. Esa mezcla de ciencia y pseudociencias condujo a los hermanos a que ensayaran, desde 1928, sesiones de espiritismo entre amigos y familiares. Según consta en el libro de los platos voladores, fue durante esas sesiones que se pusieron en comunicación, a través de las palabras de un médium llamado “Alberto”, con un espíritu. Este le reveló los misterios de los platillos voladores y sus orígenes en las bases subterráneas de Ganimedes, el mayor satélite de Júpiter. Siguiendo a Agostinelli, Alberto Brun fue el médium de las sesiones de los Duclout. Uniendo algunas ramas del árbol familiar, es fácil deducir que detrás del seudónimo se ocultaba Jorge Alberto, por lo cual, la autoría de *El interplanetario atómico* se debía al editor de la revista *Ideas Prácticas*.

La ciencia ficción, un género que en la Argentina comenzaba a consolidarse a través de su reproducción en las revistas populares de aquel tiempo, constituía el medio literario ideal para que Duclout difundiera sus ideas. La intención era clara: como ya

se dijo, se pretendía demostrar el “lado bueno” de esta energía aún desconocida. La novela está situada en un futuro cercano, en el que la humanidad consigue organizarse socialmente, a través de un gobierno globalizado. Aunando fuerzas y dinero se construye una nave con la que se pretende recorrer el sistema solar y sobrevolar algunos de los planetas más llamativos para la ciencia. Duclout se adhiere a la vertiente más dura de la ciencia ficción. La menos emocionante narrativamente, la que se concentra en la descripción técnica de los artilugios cósmicos de la expedición, dilatando los capítulos con extensas disquisiciones astronómicas. Deja de lado el aspecto más aventurero y emocionante del género. Algo de lo que, en definitiva, no puede culparse al autor, ya que el lector de la revista era un aficionado a las ciencias duras y no a la literatura.

El argumento reúne a seis científicos y una mujer, la doctora Helena Birnes, para viajar al espacio. La mujer consigue



pagar su pasaje en la astronave a través de una convocatoria que realiza entre las radioescuchas del programa “Higiene práctica del hogar” de la que es conductora. Ese detalle no deja bien parado a Duclout acerca de la mirada que tenía sobre el rol de la mujer en el futuro. Pero, a pesar de esa mirada condicionada por un machismo de la vieja escuela, la doctora Birnes es el único personaje heroico de la novela. En uno de los capítulos, Helena arriesga su vida y sale al exterior del navío para destruir con su rifle atómico un asteroide que está a punto de colisionar contra la nave.

Es poco lo que el autor nos cuenta de ese futuro. Sabemos que las comunicaciones siguen siendo radiales y que el transporte se limita a enormes helicópteros movidos con energía atómica que se desplazan a más de ochocientos kilómetros por hora. Duclout asegura que, tras la Segunda Guerra Mundial, las naciones dejaron de lado el desarrollo armamentístico y se concentraron en el crecimiento económico y técnico, trayendo con esto un período de prosperidad nunca visto por la humanidad.

Para ahorrar combustible, los viajeros siderales examinan gran parte de los planetas desde sus órbitas y desde la seguridad de sus telescopios. De ese modo, descubren que Marte está habitado por hormigas gigantes —que construyeron una civilización subterránea— y que Júpiter, bajo sus nubes imperecederas, está poblado por dinosaurios de dimensiones titánicas que poseen hasta seis piernas. Su única parada es en el mayor satélite de Saturno, Ganimedes, donde encuentran unos seres gelatinosos y fosforescentes —con forma de medusas o amebas— que llaman “aguas que se mueven” y que llegan a poner en jaque la existencia de los expedicionarios cuando rodean la nave, atraídos por el calor de las turbinas atómicas.

Es insólito que todo lo que Duclout no se atrevió a decir en su obra de ciencia ficción de 1945, sí lo ensayó en la revelación ufológica que escribió junto a su hermano Napy. Aquel libro de 1952 fue escrito como una transcripción que dictó el propio Duclout tras recibir las palabras de un espíritu que se hacía llamar “el Ingeniero”. En el texto se repiten algunas hipótesis ya ensayadas en *El interplanetario...*, como que Marte está habitado por hormigas civilizadas. Pero, a diferencia de la novela, la mirada de los Duclout penetra la superficie de Ganimedes y descubre, en sus profundidades, una civilización de seres humanoides que dominan el viaje entre mundos y que observan —con no poca preocupación— la violencia innata de la humanidad y los devenires del desarrollo atómico. Los ganimedeanos advierten que el ser humano va por mal camino y, para corroborar sus palabras —y que el mensaje transmitido por los Duclout sea tomado en consideración por los lectores—, el 6 de septiembre de 1954 atraviesan los cielos porteños con un platillo volador. Suceso que los Duclout testimonian desde la terraza del Kavanagh que era, por entonces, el edificio más alto de América, y que la prensa



de aquellos días reprodujo en grandes letras capitales. Por último, dan un vaticinio más estremecedor al profetizar una guerra total para 1967 que pondría en vilo la existencia humana, pero que tendría un desenlace benigno tras la intervención de los hermanos celestiales de Ganimedes. Como sostiene Agostinelli, los dos hermanos fallecieron, para bien o para mal, antes de poder comprobar su último vaticinio.

Además de su profusa obra de divulgación técnica y los dos libros ya citados, es probable que Jorge Alberto haya escrito otra novela de carácter ufológico, titulada *Primer mensaje extraplanetario* (1956) de Franck G. Robertson. Este seudónimo —con errata en el nombre y ecos anglosajones— era una de las firmas más frecuentes del autor en sus libros técnicos.

Sin duda, la narrativa de Duclout no será recordada por sus aciertos estilísticos. Nunca persiguió esa ambición. Su obra está enmarcada e influida por la vanguardia científica de su tiempo (que incluía las ciencias y las pseudociencias). Como en Hugo Gernsback, editor de la mítica *Amazing Stories*, el interés del autor pasaba por otro lado: por una mirada en la que la ciencia se percibía como el Grial que allanaría el camino futuro de la humanidad. Un futuro que además estaría signado por la hermandad interplanetaria.

Mariano Buscaglia

PASEOS DE PAPEL

La muestra organizada por el Museo del libro y de la lengua propone un recorrido por obras bidimensionales, tridimensionales, instalaciones y proyecciones de animación, que trazan un paseo inmersivo por el mundo imaginario de la artista visual Paz Tamburrini.

Desde su invención en el año 105 d. C. en China, el papel ha sido un medio esencial para la difusión de conocimientos. Durante siglos, escrituras, ilustraciones, mapas y fotografías han circulado gracias a este material. A través de las diferentes etapas de la historia, el papel ha demostrado ser un soporte versátil y duradero, adaptándose a las necesidades cambiantes de la humanidad. Aunque su uso ha evolucionado con el tiempo, el papel sigue siendo indispensable, no solo como soporte de libros, sino también como un material expresivo y propicio para la invención artística. El papel no solo ha servido como vehículo para la transmisión de información, sino que también ha desempeñado un papel crucial en el arte y la cultura. Desde los delicados pergaminos medievales hasta los innovadores libros de artista contemporáneos, este material ha sido fundamental en la creación y preservación de obras que capturan el espíritu de cada época. La nueva muestra de la artista visual argentina Paz Tamburrini que se inauguró en el Museo del libro y de la lengua invita a redescubrir el papel en todas sus facetas. La exposición propone un recorrido por diversas obras donde



Tamburrini establece un diálogo cómplice con la materialidad del libro como elemento narrativo. Su trabajo se caracteriza por un abordaje lúdico de las imágenes sobre los soportes y la creación de dispositivos que se pueden recorrer y habitar.

La artista fusiona diferentes técnicas como el *paper cut* y la ingeniería en papel para crear libros que trascienden el formato tradicional. Sus obras son objetos tridimensionales, desplegados y dinámicos que invitan a la interacción. Además, Tamburrini crea artefactos que estimulan la sensorialidad y piden ser experimentados más allá de lo visual. El uso del papel como medio de expresión permite a la artista explorar temas de identidad, memoria y naturaleza de una manera única y tangible. La combinación de técnicas tradicionales y modernas refleja una comprensión profunda de las posibilidades del papel como material artístico.

Utilizando técnicas de grabado como gofrados y chiné collé, la exploración de texturas, el armado de estructuras inmersivas y el juego con la luz, Tamburrini inventa mundos vegetales habitados por seres imaginarios. Estos seres tienen su origen en una mezcla entre la observación de la naturaleza y las recreaciones del arte popular. Su obra no solo se destaca por su innovación técnica, sino también por su capacidad de evocar emociones y contar historias complejas a través de formas simples.

La exposición de Tamburrini no solo es una celebración del papel como material, sino también una reflexión sobre la naturaleza misma del libro y su evolución en la era digital. En un mundo donde la información se consume cada vez más a través de pantallas, la artista nos recuerda el valor de la tangibilidad y la interacción física. Sus libros tridimensionales y artefactos invitan al público a detenerse, tocar y explorar, creando una experiencia multisensorial que contrasta con la inmediatez de la tecnología digital.

Además de su trabajo artístico, Paz Tamburrini ha dedicado tiempo a la enseñanza y difusión de las técnicas de trabajo con papel, impartiendo talleres y charlas sobre su proceso creativo. Su compromiso con la educación artística y la accesibilidad de sus técnicas ha inspirado a una nueva generación de artistas a explorar las posibilidades del papel. A través de su innovador enfoque y su habilidad para combinar técnicas tradicionales con nuevas formas de expresión, Tamburrini nos muestra que el papel, lejos de ser obsoleto, sigue siendo un elemento esencial en la creación artística.

“Una verdad hecha añicos”

Poemas de Ana Blandiana

Todo

Hojas, palabras, lágrimas,
cajas de cerillas, gatos,
a veces los tranvías, las colas para comprar harina,
gorgojos, botellas vacías, discursos,
imágenes deformadas en la tele,
cucarachas de Colorado, gasolina,
banderas, retratos conocidos,
la Liga de Campeones,
camiones con bombonas de gas, manzanas desechadas tras la exportación,
periódicos, pan blanco, aceite mezclado, claveles,
recibimientos en el aeropuerto, zumos Circo, panecillos salami Bucuresti, yogurt dietético,
gitanas con cigarrillos Kent, huevos de Crevedia,
rumores, el serial del sábado por la noche,
sucedáneos de café,
la lucha de los pueblos por la paz, coros,
la producción por hectáreas, Gerovital, aniversarios,
compota búlgara, la asamblea de los trabajadores,
el vino de calidad de la región, Adidas,
chistes, los agentes en la Avenida de la Victoria,
pescado congelado, Oda a Rumanía,
todo.

En *Mi Patria A4*. Versión de Viorica Patea y Antonio Colinas; Pre-Textos, 2014.

Animal Planet

Menos culpable, aunque no inocente,
en este universo donde
las leyes de la naturaleza deciden
quién debe matar a quién
y el que más mata es el rey:
¡Con qué admiración se filma
al león plácido y feroz
que despedaza al cervatillo!
Y yo, al cerrar los ojos o al apagar el televisor,
siento que participo menos en el crimen,
aunque en la llama de la vida
hay que verter siempre sangre,
la sangre de otro.
Con menos culpa, aunque no inocente,
compartí mesa y mantel con los cazadores,
sin embargo, me gustaba acariciar las orejas largas
y sedosas de las liebres,
arrojadas en un túmulo
sobre el mantel bordado.
Culpable, aunque yo no fuera quien
apretara el gatillo,
y me tapara los oídos,
horrorizada por el ruido de la muerte
y por el olor a sudor desvergonzado de los que dispararon.
Menos culpable, aunque no inocente,
aun así, más inocente que tú,
autor de esta perfección sin piedad,
que has decidido todo
y luego me has enseñado a poner la otra mejilla.

En *Primera persona del plural*. Versión de Viorica Patea y Natalia Carbajosa; Visor, 2021.

Lamento

Es difícil estar sola
Con los demás, amargura
En las hojas, su color nuevo
Se apaga mientras caen
Y bajo los rancios muros encalados
Asoman las muecas de antes de la guerra.
Lo peor deja arena en los dientes,
Lo mejor fermenta rimas agrias,
Me es difícil estar sola
E incluso más en medio de la gente,
Me es difícil callar
Y más difícil aún gritar
Una verdad hecha añicos.
Pero, sobre todo, tengo miedo y me es difícil
Arrastrar a Dios
De regreso al cielo.

En *El sol de más allá*. Versión de Viorica Patea y Natalia Carbajosa; Pre-textos, 2016.

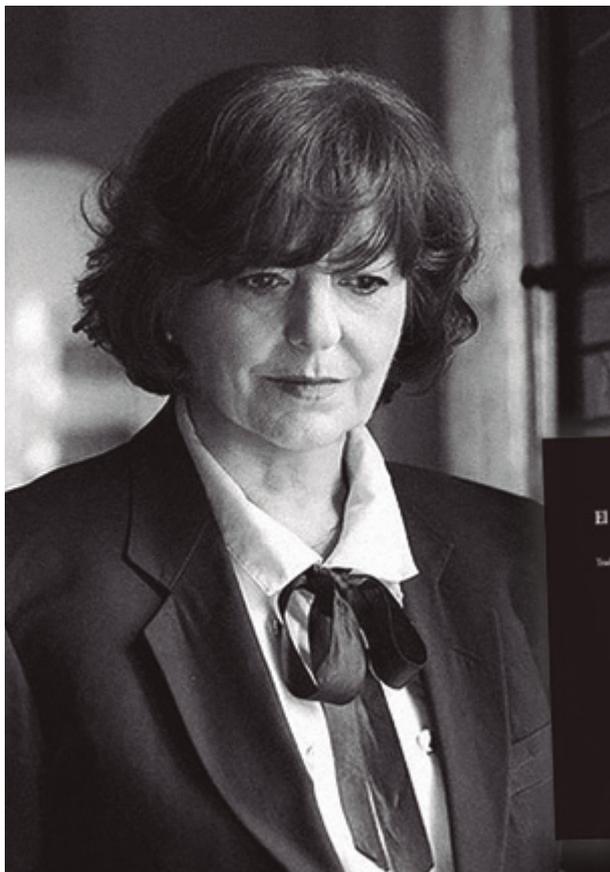
Sin ti

el mundo me parece de repente más grande,
más grande y sin sentido
como una habitación sin amueblar
como si se hubieran derrumbado
algunas paredes sin las cuales
ya no puedo explicar
cómo era antes,
solo sé que no se ve nada
en el horizonte,
aun sin entender, en realidad, qué es el horizonte.
igual de ajeno al pasado, inútil,
que al futuro limitado.
El presente no es para mí un regalo
sino un secuestro.

Así como en no sé qué parte de África los indígenas
rezaban ante el fuego que encendían, yo te invento a ti y
luego hablo contigo.

Te pido consejos que no escucho, te enseñé mis
manuscritos y no cambio nada de lo que escribí.
Lo importante es sentirte a mi lado, después de olvidar
que te he inventado.

En *Variaciones sobre un tema dado*. Versión de Viorica Patea y
Natalia Carbajosa; Visor, 2018.



Ana Blandiana (Timișoara, Rumania, 1942) es una figura destacada en la poesía rumana contemporánea. Su prolífica producción literaria incluye obras como *Octubre, noviembre, diciembre* (1972), *El sol del más allá* (2000), *El reflujó de los sentidos* (2004) y *Mi patria A4* (2010). Blandiana ve la literatura como un medio para testimoniar y resistir frente a los horrores históricos. Su estilo poético, caracterizado por su intimidad y simplicidad, está profundamente impregnado de una reflexión filosófica. Este año recibió el Premio Princesa de Asturias de las Letras.



Enriqueta Lunez

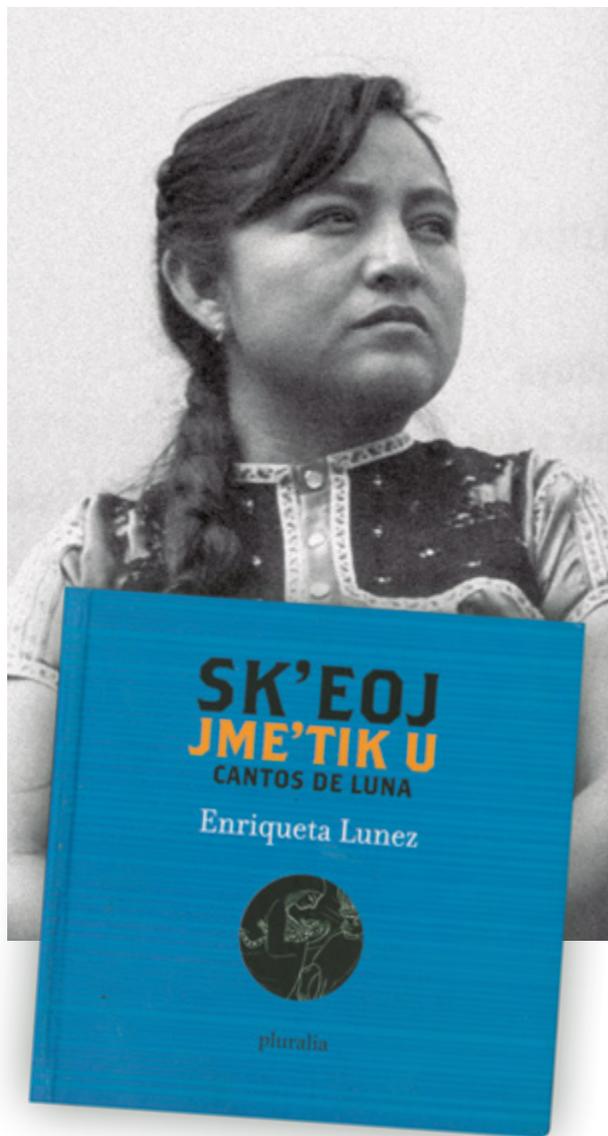
Nació en 1981 en San Juan Chamula, Chiapas. Es poeta y artesana de la cultura tsotsil, perteneciente a la familia mayense. Publicó los libros *Sk'ej Jme'tik U / Cantos de Luna* (2013) y *Tajimol Ch'ulelaletik / Juego de Nahuales* (2008). Es coautora de los discos multilingües *El rescate del mundo, poemas de Rosario Castellanos* (2013), *Lluvia de sueños: poetas y cantantes indígenas*, vol. I (2005) y vol. III (2007). Muchos de sus poemas fueron traducidos al italiano, alemán, inglés, francés y serbio. Presentamos aquí poemas de su libro *Sk'ej Jme'tik U / Cantos de Luna* (México, Pluralia ediciones, 2013), edición bilingüe en castellano y tsotsil.

Cuando camino por tus calles
tu boca dice, chamulita
chamulita soy, te digo.
De pequeña
pregunté por qué me nombrabas con odio.
Añoré la muerte
soñé con tu ropa y espejo
usé tu perfume.
Chamulita soy, te digo
escucha bien,
Chamula, moriré.

K'alal chi xanav ta abe / me' chamulita, cha bi'iltasun / jech chamulitaun chkalvot. / K'alal chinun to'ox e / Te xi jak'jun kucha'al jech chavalbun / la jkán jchamel/la jvaychinta ak'u, anen / la jtunes smuibtasobil abek'tal / chkalbot tana ti chamulitaune / a'yo lek, / Chamo'jch'iel.

Madre, necesito de tus ojos
para ver nuestra maldad.
Necesito de tu boca,
para gritar al atardecer el nombre de mi padre.
Necesito de tus manos,
para amasar el nixtamal, atizar el fuego, persignarme.
Necesito de tus pies,
para recorrer la milpa, visitar nuestros muertos y danzar.
Señora mía, es urgente, necesito de sus ojos, boca, manos y pies
para no olvidar nuestra raíz de luna.

Jch'amantik asat, me' / yu'un ta jk'el ka'i jpkujiltik. / Jch'amantik ave, / yu'un ta jkavta ka'i / tas malem k'ak'al sbi jtot. / Jch'amantij ak'ob, / mi yal li sikil akubale, k'uk'un chlik jbots'li ixime, / ta jchuchbe sk'ak'al li k'ok'e, jpis jsat. / Jch'amantik abok,/va xanavkun ta yut chobtik, ba jvulan kanimatak, ba'kejlikun ta ch'ul



na. / Avokoluk, jchamantik asat, ave, ak'ob, abok / yu'un mujk'an jel jkuxlejal.

En mis ojos se esconde el nombre de mi abuela
en mis oídos los cuentos
en mi boca los consejos
en mi cuello el collar de cristal
en mis manos la abundancia de sus manos
en mi vientre los deseos
en mis rodillas el cansancio
en mis tobillos la danza
en las plantas de mis pies, la tierra que ella amó.

Ta sbek'jsat nak'al kome sbi jyaya / ta jchikin lo'il maxiletik / ta sjob je smantal me'el-moletik / ta jnuk oy ti nats'ile / ta jk'ob komen xyaxalul tsk'obtak / ta jkichon ti k'ambaile / ta sjol kakan sk'uxul lubenal / ta sat kok oy ti al'ote / ta spa'ch'om kok komen ti banomil miu xtuch ta yo'one.

Selección: Diego Antico

ADQUISICIONES

Otro archivo personal para la Biblioteca Nacional

Mario "Pacho" O'Donnell, escritor, psicoanalista y ex secretario de Cultura, donó a la institución un conjunto de materiales audiovisuales que incluye entrevistas a personalidades como René Falaloro, Julio Bocca, Enrique Pinti, Norma Aleandro y Roberto Cossa, entre otros.

A través de un acuerdo firmado por la directora de la institución, Susana Soto, y el reconocido escritor, médico, político e historiador argentino Mario "Pacho" O'Donnell, la Biblioteca Nacional Mariano Moreno añade a su colección un nuevo archivo personal de interés público.

La adquisición de este conjunto documental incluye dieciocho cajas de contenido audiovisual en formatos VHS, Betacam, U-MATIC y DVD. Gracias al convenio de colaboración que la Biblioteca mantiene con el Archivo General de la Nación, estos materiales serán digitalizados y puestos a disposición del público en un formato accesible.

Entre los documentos, fechados entre 1996 y 2008, se encuentra material fílmico de diversos programas de televisión conducidos por O'Donnell a lo largo de su carrera profesional.

Estos incluyen grabaciones de ciclos como *Encuentros*, *Testimonios*, *De niñas y de niños*, *Infancias* y *SIC*, con entrevistas en profundidad y sin editar, a diversas personalidades como René Falaloro, Héctor Olivera, Alejandro Dolina, Estela de Carlotto, Julio Bocca, Enrique Pinti, Norma Aleandro, Roberto "Tito" Cossa, Juan Carr, Víctor Heredia y Antonio Tarragó Ros, entre muchos otros.

Además, entre los principales contenidos del archivo, se destacan los registros de las entrevistas realizadas en diferentes países durante la investigación de O'Donnell sobre la vida y el asesinato de Ernesto "Che" Guevara, la cual culminó con la publicación de su libro *El Che* (2003). Entre los testimonios, se incluyen los de su hija, una de sus maestras de la infancia, varios compañeros de combate y hasta militares bolivianos que participaron en su captura.

Con el objetivo de poner este material a disposición del público lo antes posible, la Biblioteca Nacional se compromete a preservar su integridad física e intelectual y a darle el tratamiento técnico adecuado.

Para ello, a través del trabajo conjunto de sus departamentos de Archivos y Audioteca, se llevarán a cabo acciones de conservación, restauración, organización y descripción. Una vez catalogado cada material individualmente, podrá ser reproducido y difundido.



"Pacho" O'Donnell en su programa televisivo junto a Mercedes Sosa, Alejandro Romay, René Falaloro, Libertad Lamarque y Carlos Saura.



ENSAYOS - M. de Montaigne

EL MUNDO Y LA TIERRA

Preámbulo
a las instru-
cciones para
dar cuerda al
RELOJ



EL ADELANTADO

Instrucciones
para subir
UNA ESCALERA.



EL TESORO DE LA JUVENTUD

POEMAS - J. KEATS